



Orbis Tertius, vol. XXX, núm. 41, e322, mayo - octubre 2025. ISSN 1851-7811
 Universidad Nacional de La Plata
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
 IdIHCS (UNLP-CONICET)
 Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria

El retorno de lo nuevo: vanguardias y poesía digital

The Return of the New: Avant-garde and Digital Poetry

Ana Clara Pugliese

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades
 (CONICET-UNR), Universidad Nacional de Rosario,
 Argentina.

anaclarapugliese@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-8327-9446>

Cita sugerida: Pugliese, A. (2025). El retorno de lo nuevo: vanguardias y poesía digital. *Orbis Tertius*, 30(41), e322 <https://doi.org/10.24215/18517811e322>

Recibido: 15 agosto 2024

Aceptado: 15 marzo 2025

Publicado: 1 mayo 2025

Resumen: Con el surgimiento de Internet y, todavía antes, con el desarrollo de las primeras poéticas tecnológicas, la pregunta por las vanguardias se extiende más allá de sus ecos en la narrativa analógica tradicional, obligándonos a leer a las vanguardias no tanto en su dimensión experimental textual con relación a un género en específico (la novela contemporánea), sino en su vinculación con la tecnología, en la operación de borrado de fronteras con las demás artes, en la búsqueda de movimiento, en la escritura colectiva como modo de socavar la idea de genio individual, en su exploración del azar y en su imposición de nuevas formas de producción y de consumo de las obras. A lo largo de las siguientes páginas realizaremos un recorrido sobre los modos en que algunas obras surgidas de los colectivos Aceleraditxs y Broken English recuperan búsquedas vinculadas a las vanguardias históricas y a la poesía concreta. Si, por un lado, la cultura digital, por sus propias características, amplía y facilita procedimientos de las vanguardias, por el otro, muchas particularidades de lo que llamamos poesía digital latinoamericana hubiesen sido impensables sin la herencia de las experimentaciones en papel de las vanguardias y del concretismo.

Palabras clave: Vanguardias Históricas, Poesía Concreta, Poesía Digital Latinoamericana, Aceleraditxs, Broken English.

Abstract: With the emergence of the Internet and, even before, with the development of the first technological poetics, the question about the avant-garde extends beyond its echoes in traditional analog narrative, forcing us to read the avant-garde not so much in its experimental textual dimension with relation to a specific genre (the contemporary novel), but in its connection with technology, in the operation of erasing borders with the other arts, in the search for movement, in collective writing as a way of undermining the idea of genius individual, in its exploration of chance and in its imposition of new forms of production and consumption of works. Throughout the following pages we will take a tour of the ways in which some works arising from the collectives Aceleraditxs and Broken English recover searches linked to the historical avant-garde and concrete poetry. Thus, if on the one hand digital culture, due to its own characteristics, broadens and facilitates avant-garde procedures, on the other, many particularities of what we call Latin American digital poetry would have been unthinkable without the legacy of the paper experimentations of the avant-garde. and of concretism.

Keywords: Historical Avant-garde, Concrete Poetry, Latin American Digital Poetry, Aceleraditxs, Broken English.



En los últimos años se publicaron varios libros que intentan leer pervivencias de las vanguardias en la literatura argentina contemporánea. Se centran sobre todo en la narrativa. En 2018 Damián Tabarovsky publicó *Fantasma de la vanguardia*. Allí el asunto es cómo plantear hoy la pregunta por la vanguardia cuando ya se la ha declarado muerta. Si murió, podría pensársela como un zombi, es decir, muerta pero de pie, caminando, lento hacia nosotros, amenazante, viniendo a devorarnos. Pero si así fuera, con ella no se podría dialogar. Los zombis no hablan, tampoco escuchan. Tabarovsky propone pensar la vanguardia entonces bajo la figura del fantasma, que vuelve no como un recuerdo melancólico ni tampoco como un modo de aprender a moldear de nuevo la fe en el futuro, sino como algo que flota, aparece y desaparece, entra y sale de escena. Como interlocutor de un diálogo, aunque imposible, también imprescindible en la literatura contemporánea.

En 2021, Julio Premat publicó *¿Qué será la vanguardia?* Parte de la observación de cierta insistencia de la literatura actual en restaurar figuras, movimientos y retóricas vinculadas con la vanguardia. Como respuesta a quienes afirman que es hoy una categoría agotada e inoperante, Premat lanza un interrogante al futuro sobre lo que la vanguardia todavía puede ser. La pregunta “¿qué será la vanguardia?” le sirve para pensarla no como algo que conocemos y definimos de una vez y para siempre sino como algo que sigue solicitando definiciones y ánimos de interpretación. Un acercamiento que no supone identidades estables sino la comprensión de paradojas y modos de uso. El propósito de Premat no es actualizar la categoría, sino repasar los sentidos y funciones que cumple hoy. En tal dirección, el interrogante que se vuelve productivo es no qué es la vanguardia hoy, sino de qué modos se la cita y con qué objetivos.

También pensándola como un punto de fuga respecto de sí misma, como una huida de cualquier esencialismo, en 2021 Martín Kohan presenta la idea de una vanguardia permanente “dispuesta a entablar su lucha incluso contra la vanguardia misma, ahí donde se estabiliza y pasa a definir un orden” (2021, p. 16).

Con el desarrollo de las primeras poéticas digitales, la pregunta por la vanguardia se extiende más allá de la narrativa analógica tradicional –sobre la que leen tanto Tabarovsky, Premat y Kohan en la última década, como Ricardo Piglia en los 90– obligándonos a leer a la vanguardia no tanto en su dimensión experimental textual con relación a un género en específico (la novela en el caso de los autores que mencionamos) sino más bien en su relación transversal con la tecnología, en su combate contra la literatura centrada precisamente en el objeto libro como mercancía, en su distanciamiento de la novela como género que se produce y consume en soledad, en su recuperación del azar ahora impulsado por algoritmos, en su imposición de nuevas formas de producción y de consumo de las obras, en su uso alternativo de los modos de circulación y, mediante todo esto, en la construcción de “la ilusión de una contrasociedad” (Piglia, 2017, p. 222).

A lo largo de las siguientes páginas realizaremos un recorrido sobre los modos en que algunas obras surgidas de los colectivos Aceleraditxs y Broken English recuperan ciertos procedimientos vinculados a las vanguardias, ya sea invocando su fantasma de manera directa o aun cuando no lo invocan en lo absoluto y, sin embargo, en un rincón de la sala, en un diálogo siempre imposible, ese espectro parece estar flotando ahí, semitranslúcido, con los contornos borrosos.

Máquinas de escribir poesía

La literatura digital no surge aislada de la literatura anterior. Muchas veces dialoga de modo directo con dimensiones retóricas, géneros y mecanismos de intertextualidad que pertenecen a la literatura a secas. “Ello le da a las ‘obras’ de arte textual digital una especie de impulso literario, impulso hacia la literatura” (Kozak, 2019, p. 7).

La vinculación entre algunos procedimientos de las vanguardias históricas y los de las tecnopoéticas ha sido destacada por varios autores, como Brea (2002), Gache (2008), Ledesma (2010), Pagola (2011), Gainza Cortés (2018), Kozak (2018), Adler (2019), Noguerol (2020) y Carrión (2023). Entre los elementos que se suelen destacar aparecen la ruptura con los estándares artísticos establecidos, la abolición

de la idea de autor mediante escrituras colectivas, la experimentación con los medios tecnológicos, el azar como elemento constitutivo de la creación poética y su tendencia a derribar las barreras de las disciplinas artísticas, entre otros.

Aunque ciertas formas de experimentación se pueden encontrar en la literatura impresa, son los recursos de la era digital los que abren posibilidades que facilitan caminos de experimentación ya presentes en los programas de las vanguardias. Como en el caso de las tecnopoéticas, en el origen mismo de las vanguardias se encuentra una fuerte vinculación con los entramados tecnológicos de su época. La aparición de tecnologías como el teléfono, la radio y el automóvil fueron fundamentales para el surgimiento de las vanguardias. Así lo señalan tanto Perry Anderson como Andreas Huyssen. En “Modernidad y revolución” Anderson afirma: “el modernismo europeo de los primeros años de este siglo floreció pues en el espacio comprendido entre un pasado clásico todavía usable, un presente técnico todavía indeterminado y un futuro político todavía imprevisible” (1984, p. 107). El atractivo de la nueva era tecnológica estaba abierto sobre todo porque, por su carácter incipiente, todavía no llegaba a verse con claridad adónde se dirigían los nuevos descubrimientos y usos de la técnica.

Huyssen va todavía más allá cuando sostiene que ningún otro factor fue tan determinante como la tecnología en la emergencia del arte de vanguardia. Su hipótesis es que “puede haber sido una nueva experiencia de la tecnología lo que encendió la chispa de la vanguardia, más que el mero desarrollo inmanente de las fuerzas artísticas de producción” (2006, pp. 30-31).

Si fue la tecnología la que encendió la chispa de las vanguardias, podríamos trazar una genealogía de las poéticas tecnológicas que justamente se remonte a ellas. En la introducción a *Tecnopoéticas argentinas*, Claudia Kozak sostiene que las prácticas artísticas que admiten la dimensión política de la tecnología en Argentina dialogan hacia el pasado hasta un tiempo que podría empezar en marzo de 1909 con la publicación en el *Diario Español* de Buenos Aires de los puntos centrales de “Fundación y Manifiesto de Futurismo” incluidos en un artículo de Juan Mas y Pi un mes después de la publicación de Marinetti en *Le Figaro* de París. Incluso, en el mismo libro, en la entrada “Poéticas tecnológicas”, escribe

Cuando las prácticas artísticas y sus “programas” asumen explícitamente el entorno tecnológico, nos encontramos frente a una “poética tecnológica” o “tecnopoética”. Aunque se suele utilizar la denominación para referirse al arte que se hace cargo de las más nuevas tecnologías de una época, toda práctica artística que experimenta y problematiza el fenómeno técnico/tecnológico puede considerarse como poética tecnológica. (2015, p. 197)

Dentro de esta definición ampliada de las poéticas tecnológicas podríamos incluir entonces a las vanguardias, empezando en el futurismo. La fascinación futurista por la técnica se funda en que la tecnología volvió al hombre materialmente veloz. Se intenta incorporar esa velocidad también a su conciencia, a su mundo interno, al que el siglo XIX había hecho meditativo y pasivo. Para Marinetti la velocidad, la acción, el dinamismo, valores que asociamos con las máquinas modernas, deberían reemplazar los antiguos ideales que se proyectaban en la vida interior. En el “Primer manifiesto futurista” escribe: “Puesto que la literatura ha glorificado hasta hoy la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño, nosotros pretendemos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso gimnástico, el salto peligroso, el puñetazo y la bofetada” (1978a, p. 129). El optimismo tecnológico se había producido durante la Revolución Industrial llegando a su punto culminante a principios del siglo pasado. Un nuevo clima se fue fraguando con la máquina como epicentro de los imaginarios de progreso con el telón de fondo del crecimiento de los centros urbanos, los mecanismos de industrialización y la incorporación de tecnologías en las prácticas de la vida cotidiana.

Sin embargo, mientras que los futuristas italianos la glorificaron como una liberación total, la tecnología al servicio de la batalla de la Primera Guerra Mundial para los dadaístas era la última manifestación de demencia de la burguesía. También los expresionistas prendieron sus alarmas contra el mito del progreso indefinido que estaría garantizado por la ciencia y la técnica, denunciando la deshumanización, el horror.

Así, algunas obras de vanguardia incorporaron tecnología para liberarla de la instrumentalidad y poner en discusión las nociones burguesas que asociaban la tecnología con el progreso (Huyssen, 2006).

En muchas de las obras que analizaremos del colectivo Broken English y de Aceleraditxs no aparece el optimismo tecnológico de los futuristas sino que, más cercanas al dadaísmo y al expresionismo, las obras batallan contra hegemonías lingüísticas o crean lenguajes del desvío o del error, o de traducción a otros códigos de comunicación, o por superposición o borrado la legibilidad en ellas se encuentra amenazada (Kozak, 2017), y de ese modo se crean caminos alternativos, como veremos en los apartados que siguen.

Letras que hacen gimnasia: espacialidad y movimiento

Uno de los problemas teóricos que surgen al pensar la literatura digital es el borrado de los límites en relación a las otras artes. Precisamente ese es otro aspecto central en el que las tecnopoéticas retoman a las vanguardias: en el intento de derribar los límites de las disciplinas artísticas, poniendo en el centro el aspecto material del signo, es decir, haciendo porosa la barrera que separa el significado del significante.

A comienzos del siglo XX, más concretamente en 1916, se publica el *Curso de Lingüística General*, una recopilación de notas de las conferencias dictadas por el lingüista Ferdinand de Saussure. Allí se establece una partición del signo lingüístico entre significado y significante, definiendo al significante como el aspecto material del signo, cuya única función es representar el significado.

Pero veinte años antes, en 1897, Stéphane Mallarmé había puesto de relieve una lógica muy distinta con su poema *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, dando inicio a una tradición antirrepresentacional, en la que el signo ya no era considerado un accesorio neutral y transparente tal como lo concebían tanto Saussure como la edad moderna en general. Con la publicación de Mallarmé, las palabras en la poesía reconquistarían su dimensión material y formal y, asimismo, los blancos de la página entre los signos se cargarían de sentido.

Esta materialidad del signo fue potenciada a principios de siglo XX por las vanguardias. En 1912, tres años después de manifiesto ya mencionado, Marinetti publica su “Manifiesto técnico de la literatura futurista”. Allí, el poeta, sentado sobre el tanque de combustible de un avión, escucha lo que la hélice le dice: hay que destruir la sintaxis, los verbos deben estar en infinitivo, se debe abolir el adjetivo, el adverbio y la puntuación. “Para acentuar ciertos movimientos e indicar sus direcciones se emplearán signos matemáticos :+> <- x: -= y signos musicales” (1978b, p. 157). En el manifiesto se impulsa a los poetas a intentar representar el movimiento de las palabras, en un elogio de la velocidad. Un año después, en “La imaginación sin hilos y las palabras en libertad”, agrega, a los elementos mencionados en el manifiesto anterior, otros en los que se detiene en concreto, como las onomatopeyas, la “revolución tipográfica” y la “ortografía libre expresiva”. “Mi revolución se dirige contra la así llamada armonía tipográfica de la página. (...) Por lo tanto, nosotros emplearemos en una misma página tintes de *tres o cuatro colores diferentes* y también veinte caracteres tipográficos distintos si fuera necesario.” (1986, p. 208). En última instancia se realiza un doble movimiento: las palabras se convierten en onomatopeya, puro sonido, materia expresiva, significante, más allá de cualquier significado, pero además hay un intento por representar visualmente conceptos, usando las palabras como pinceladas que componen más que un texto, una imagen.

La recuperación de la materialidad de los signos de Mallarmé, ampliada por las vanguardias del siglo XX, desemboca, en la década del 50, en el concretismo. La dimensión material de las palabras, –esto es, el significante–, es para la poesía concreta sentido en sí mismo: usarán la visualidad de las letras, las formas, colores, tipografías y espacios en blanco.

Con el surgimiento de los nuevos medios a fines del siglo pasado muchas de las búsquedas concretas fueron extremadas: las letras pudieron efectivamente desplazarse por la pantalla, convertirse en objetos tridimensionales, desarticulándose en el signo los límites entre lo visual, lo verbal y lo sonoro, como apunta Gache:

El advenimiento de los nuevos medios llevó al extremo muchas de las experiencias concretas (...). Con los nuevos programas de animación 3D, el enfoque concreto produjo piezas digitales que

ensayaban nuevos espacios hipertextuales, en los que las letras podían desplazarse en la pantalla y en donde los poetas podían hacer uso de la interactividad permitida por el medio. (2016, p. 50)

Bajo la categoría de “poesía dinámica”, por su parte, Eduardo Ledesma vincula tres momentos en Brasil en donde se produce una fascinación con el movimiento: el modernismo de los años veinte, el concretismo durante los años 50 y la literatura digital de la actualidad. La disposición del poema concreto incita al ojo a desplazamientos que se emparentan más a la observación de una pintura que a la lectura de un texto. Así “la analogía cinética que en el modernismo sugería el movimiento al lector imaginativo, cede en el concretismo a un juego óptico que provoca la sensación de movilidad más allá de lo analógico, prefigurando la movilidad virtual” (Ledesma, 2010, p. 266).

Para Ledesma es evidente que en el siglo veinte la preeminencia de lo dinámico está ligada al creciente protagonismo de la imagen sobre el texto, por eso es posible leer el texto dinamizado a la vez como figura y escritura. La poesía concreta sería un caso extraño de convivencia entre lo textual y lo visual, condensados en un único objeto artístico.

Desde el siglo veintiuno la poesía digital habría “canibalizado” modos de la experimentación visual del concretismo y del modernismo, es decir, habría tomado de éstas los procedimientos todavía analógicos del dinamismo proyectándolos virtualmente, por lo que para Ledesma esto sería una superación de la fase estática previa, como si la poesía digital fuera una neo-vanguardia que “anima” el significante cumpliendo al fin la promesa del movimiento.

Si hablamos de la posibilidad de movimiento que abrieron los nuevos medios, cumpliendo lo que rudimentariamente quería lograrse en estadios previos con medios analógicos, no podemos dejar de mencionar Flash, el software que propició a mediados de los 90 el gran salto en la capacidad de las computadoras para procesar imágenes y videos, convirtiéndose, por sus posibilidades interactivas, en el programa más usado por los escritores digitales para crear obras a base de archivos multimedia. Dentro de la serie de obras creadas con Flash encontramos *Concepción del dragón* (2007) del peruano José Aburto, *Wordtoys* (2006) de la argentina Belén Gache, *El ojo y la mano* (2003) del también argentino Milton Läüfer y *Poema bomba* (1997) del brasileño Augusto de Campos, quien realizó varios poemas animados que continuaban su búsqueda previa con la poesía concreta. *Poema bomba* es una animación digital creada partiendo de un poema visual estático publicado en 1986. En 1992 se produjo el video digital 3D y luego, Cid Campos, el hijo de Augusto, realizó la sonorización incluyendo la voz de del autor recitando el poema, la música y efectos sonoros de reverberación, todo ello implementado a través del software Flash.

En las obras de literatura autogenerada, es decir, generada automáticamente, el movimiento y la velocidad son parte del proceso de creación de la obra originada por algoritmos en el entorno digital. Tal es el caso del *Himno algorítmico transnacional hiperacelerado de américa del norte*, de Eugenio Tisselli (México), una obra formada por un algoritmo que mezcla en tiempo real los himnos de Estados Unidos, México y Canadá con los objetivos y preámbulos del Tratado de Libre Comercio de América del Norte. El himno se reproduce aceleradamente –o hiperaceleradamente, como señala su título– por lo cual su lector puede poner pausa para poder leerlo, de otro modo es imposible. Otro ejemplo es *Emociones artificiales* (2017) de Milton Läüfer, un poema generativo basado en algoritmos que se origina muy rápidamente y parece no tener fin. La velocidad a la que se crea no tiene nada que ver con un procesador de textos ejecutado por un humano y la creciente masa textual que se produce sin detenerse hace que como lectores tengamos la sensación de que la textualidad es infinita y que jamás llegaremos a leerlo completo.

En el caso de *El Aleph a Dieta* (2015), Läüfer produce a través de un algoritmo variaciones aleatorias sobre el cuento de Borges. En el proceso algunas palabras cambian de negro a rojo y luego son tachadas y al final borradas. Varias palabras sufren estos cambios en simultáneo. Con todo este movimiento, la lectura se dificulta: el texto adelgaza ante nuestros ojos hasta volverse inentendible pero también ilegible. A diferencia de *Himno algorítmico transnacional hiperacelerado de américa del norte* y de *Emociones artificiales*, en este caso el movimiento es borramiento y la ilegibilidad no es por hiperproducción textual sino por supresión y reacomodamiento del texto ante los espacios que van quedando blancos.

Algunas obras muestran un movimiento textual que tiene como intención que el lector asista imaginariamente al proceso de escritura de un poema que se escribe con el procesador de textos. Es decir, en muchos casos no se nos entrega el poema en su “versión final” sino que es posible presenciar su proceso de escritura. Tal es el caso de *Concepción del dragón*, de José Aburto (2007), en donde se nos muestra el proceso completo de escritura de un poema desde su origen en la página en blanco. El poema avanza de modo no lineal, se interrumpe su escritura para agregar una palabra en los primeros versos, cambiar un adjetivo. El lector mediante los botones “deshacer” y “hacer” puede observar avances y correcciones.

El proceso de escritura también se exhibe en *Peronismo (spam)* (2010), un poema visual digital que Carlos Gradin creó reescribiendo y ordenando las respuestas que arrojó Google ante la búsqueda de “El peronismo es como”. Para componerlo, el autor usó Time Based Text, un software libre que permite conservar los errores de tipeo y todo lo que se borra además del texto definitivo, de modo que el poema se reproduce recreando la escena de escritura. Y la música que suena de fondo mientras el poema aparece y luego desaparece ante nuestros ojos (de a dos, tres o cuatro versos) no hace más que acelerarlo. A diferencia del poema de Aburto, acá no hay posibilidad de detenerlo una vez que se presiona el botón “Empezar”. Surgido como resultado del taller de *Hyperpoesía* dictado de forma virtual por Roberto Valdivia durante la pandemia SARS-Covid19, *Voy a tener suerte* es una producción anónima que imita al buscador Google. Cuando ingresamos vemos una serie de nombres (Alejandra, Martín, Carla, entre otros). Si hacemos clic en ellos empiezan a sucederse una serie de búsquedas con sus respectivos resultados, como si se tratara de las búsquedas que realizó cada personaje a lo largo del día.

plaga hormigas
 plaga hormigas rojas chiquitas
 plaga hormigas rojas chiquitas vinagre por
 qué las hormigas se llevan a las muertas
 (anónimo, 2020, online)

El usuario, en este caso Alejandra, primero buscó “plaga hormigas” y luego fue especificando la búsqueda según los resultados arrojados por Google. Haciendo clic en cada línea podemos acceder a los resultados que nos arroja el buscador. “De un modo similar al poema de Gradin, pero a un ritmo muy lento, las búsquedas se suceden en una imitación del proceso de escritura, esta vez a partir de una serie de algoritmos programados en Javascript.” (Mugica, 2022, s/p).

El movimiento desbocado del texto, que incluso llega a entorpecer la legibilidad del mismo, es uno de los recursos que utiliza Canek Zapata, fundador de Broken English. En su sitio web personal (<https://canekzapata.net/>) encontramos gran variedad de obras que vinculan textualidad y movimiento, y también palabra e imagen, entre los cuales figura, por ejemplo, *Textos con efectos* (2020), una pieza donde cada enunciado es independiente y realiza el movimiento que anuncia en el espacio en blanco, volviéndose el lenguaje performativo. Las palabras en libertad de las que hablaba Marinetti. Cada texto se acomoda en la página tal como lo anuncia literalmente (“texto rota” gira, “texto cae” llega cayendo, etc.). También podemos encontrar en el sitio web un generador de arte unicode, creado en 2022, donde al ingresar podemos subir una imagen y el generador automáticamente la traduce a símbolos.

En 2017 Zapata crea *Canción de UNICODE*, una página web donde aparecen y desaparecen a gran velocidad y en distintos tamaños y formas tres tipos de signos: el emoji, el kaomoji (por ejemplo: (°□°) ° (°□°) ° (°□°) °) y escritura alfabética en español. Las imágenes aparecen y desaparecen en convulsiones que alternan el fondo entre negro y blanco, como flashes. Una dinámica similar sucede en *Li Po 8888* (2018b), un poema de código que se activa automáticamente cuando ingresamos a la página. A diferencia de *Canción de UNICODE* donde el fondo alternaba entre blanco y negro, acá los colores son vibrantes y se modifican a gran velocidad al tiempo que palabras y caracteres irrumpen y se superponen sin hacerse perceptibles para la lectura del ojo humano. En *IPAD*, de David Martínez (otro integrante del colectivo Broken English), se imita el movimiento del tecleo en el procesador de textos, pero a una gran velocidad que parte de un conteo (1 iPad, 2 iPads, 3 iPads) en colores vibrantes que parpadean sobre un fondo negro.

El conteo simboliza los iPads que se están comprando en todo el mundo mientras permanecemos con la pantalla de la obra abierta con lo cual la obra reflexiona sobre la sociedad de consumo y la obsolescencia de los dispositivos.

Incluso en la página web de Broken English, donde está alojado *IPAD*, aparece la misma hiperabundancia de caracteres que no pueden ser leídos. El “blanco” sobre el que se escribe el título del sitio no es blanco vacío, sino un blanco creado de signos, y el título se abre paso sobre esa materia significativa, no en el espacio vacío.

En  *we lost contact with the last robot*  (2022) de Zapata, observamos el registro que produce un robot desde una roca remota del sistema solar. El problema es que el robot ya tiene sus sensores dañados y la inteligencia artificial que lo sostenía se deterioró. Entonces sus mensajes se volvieron crípticos y misteriosos, razón por la cual está por ser desconectado y puesto fuera de servicio. Lo que podemos ver es el movimiento de producción de sus últimos mensajes. No se trata de un texto fijo sino de la producción de un texto que nunca se termina de crear y que por la velocidad de su movimiento, es imposible de leer. El texto contiene fragmentos de los *Poemas del espacio*, caracteres unicode y Lineal A (escritura minoica de Creta), Lineal B (sistema de escritura usado por la civilización micénica de la Edad de Bronce del Mediterráneo) disco fuentes de Festos (también de la Edad de Bronce) y jeroglíficos egipcios, entre otros.

La obra no puede ser “leída” por nosotros por la (supuesta) falla del sistema, que provoca que ahora en sus mensajes incluya escrituras no alfabéticas de otras civilizaciones. Nos quedamos presos de los movimientos de la imagen, tratando de capturar algo, mientras alternadamente, los colores cambian, aparecen emojis y como usuarios no se nos permite interactuar de modo alguno con el texto ni detenerlo, solo podemos hacer captura de pantalla.

En 2021 Zapata crea *Palimpsesto*, que en la pantalla de inicio nos recibe con el siguiente mensaje “text is always a visual code. experiment with unicode glyphs” (2021b). Luego, en la descripción del proyecto, leemos: “Palimpsesto es un experimento con glifos de unicode, que toma forma en el punto donde la escritura y el texto son interpretados como un código visual” (2021a). Cada vez que refrescamos la página aparece una nueva combinación de glifos que funcionan como un oráculo que escapa a nuestra comprensión. Como no podemos decodificar los signos, porque no conocemos los caracteres, ni el tipo de escritura, el lenguaje aparece en toda su visualidad, apelando a nuestra imaginación en una decodificación ideogramática en la que el signo, como si se tratara de un ideograma o más aun, de un pictograma, pierde completamente su aspecto sonoro y se vuelve icónico representando figurativamente un objeto real en su aspecto material, y a través de este, un significado.

En una exposición de arte experimental llamada “Todo mal” que organizó Broken English en 2019, la poeta argentina Eva Costello presentó *Soy el flujo de internet que nunca se detiene*. La obra está llena de stickers, es decir, carteles luminosos que se mueven con mensajes en inglés, pero asimismo incorpora carteles hechos con procesador de textos, que están fijos pero simulan un movimiento de ondas. En este caso, el movimiento generado por tan diversos recursos parece representar, así como el título de la obra, el movimiento del flujo de los mensajes y el texto en Internet, que nunca se detiene, y la ansiedad que genera.

Aunque por lo general el movimiento no se asocie con la literatura, desde hace varias décadas el uso de la espacialidad es una práctica extendida: la poesía visual y el concretismo han llevado la escritura a esa zona propiciando nuevas maneras de leer que rompen con la estática. Si ya con poéticas como las de Augusto de Campos y Ana María Uribe es visible la búsqueda del movimiento en la literatura impresa, con la videopoesía y la literatura digital, el movimiento del texto en la pantalla se volvió un mecanismo ampliamente difundido en las experiencias de lectura. Así, en principio, tanto Uribe como de Campos escribieron poemas que buscaban insinuar movimiento, y luego, con las posibilidades que brindaron las herramientas tecnológicas, se vieron instados a animar sus poemas para que pudieran moverse realmente. La investigadora mexicana María Andrea Giovine llega a proponer que –aun con la disponibilidad abierta de las tecnologías de animación– sin la herencia de las experimentaciones en papel de las vanguardias hubiese sido impensable la instauración del movimiento como uno de los factores elementales de las piezas de literatura digital. Si bien leer siempre implicó unir una palabra con otra en un movimiento que las enlaza

–y en toda lectura, además, hay detenciones, saltos, retrocesos– la literatura digital compromete todas estas acciones mediante textualidades que, como Giovine (2015) señala, generan una “estética contra lo estático” que nos permite poner en cuestión lo que es un texto y lo que significa hoy leer.

En la entrada “Experimental” de *Tecnopoéticas argentinas* Alelí Jait y Claudia Kozak definen al artista experimental, entre otras variables, como aquel que tergiversa formas, gramáticas, estructuras y sintaxis convencionales, elaborando un atentado contra el discurso del arte. “El orden de la legibilidad es alterado (...) [lo cual] implica la puesta en tela de juicio de un sistema comunicativo que acarrea determinada cosmovisión” (2015, p. 119). Las obras de arte digital, mediante los movimientos que realizan, mediante las estrategias de escritura y borradura del texto, proponen un orden nuevo de la lengua y de la lectura y, por lo tanto, del mundo.

Como si fueran libros de arena como el que Borges imaginó en su famoso cuento, a veces hay que mirar bien estas obras, porque ya no las veremos más tal como las estamos viendo, como en el caso de *Li Po 4444 d.c.* de Canek Zapata (2018a), un poema de código que se activa cuando ingresamos a la página en una serie de versos que se generan en un scroll infinito. Lo particular de esta pieza, como de muchas otras, es que el poema cambia cada vez que ingresamos a la página. A veces se va más allá, porque las obras se modifican ante nuestros ojos, como en *El Aleph a dieta* de Milton Laüfer (2015) y en *👁️ we lost contact with the last robot* de Canek Zapata (2022). En otros casos, los textos parecen no tener fin, como en *Himno algorítmico transnacional hiperacelerado de américa del norte* de Eugenio Tisselli (2018) y en *Emociones artificiales* de Milton Laüfer (2017), pero también en el antes mencionado *Li Po 4444 d.c.* (Zapata, 2018a). Como reconoce el protagonista de “El libro de arena” al examinar el extraño objeto que adquiere, estas obras tienen algo de monstruoso. Son perlas irregulares: crecen en Internet, generan excrescencias, se automodifican.

Una declaración de guerra

El manifiesto es el género de las vanguardias. En general, se lo puede concebir como una declaración de sus principios y también, fundamentalmente, como una declaración de guerra (Kohan, p. 13). Lo que comunican es que el pasado está acabado y proyectan transformaciones de lo experimentable para entrever formas de vivir más vivamente: una forma de vida común, comunitaria, contra el individualismo burgués.

En las últimas décadas, con el surgimiento de Internet, rompió una nueva ola de manifiestos. Francisco Javier Lázaro y Jacobo Henar proponen que la aparición de prácticas artísticas que involucran medios tecnológicos digitales motivó “el surgimiento de una abundante serie de textos teóricos con la pretensión de definir dichas actuaciones y, a la vez, justificar su existencia” (2020, p. 1). Con estos textos se reactualizan los manifiestos de las vanguardias históricas y se vuelven a poner en foco conceptos ya prefigurados a principios del siglo XX por ellas, en relación con el lugar del artista y de las obras de arte.

En 2020 Aceleraditxs publicó dos manifiestos. *Vroom... vroom...: poesía y aceleracionismo* es el primero, firmado por Roberto Valdivia (Lima) y Valeria Mussio (Bahía Blanca). Usando la categoría de Simon Reynolds (2012) y la metáfora del *zombie*, esto es, del muerto que quiere seguir con vida, el texto diagnostica una nostalgia retrómana tanto en la cultura pop como en los sueños de la izquierda. Ya desde su título –que alude al rugido de un motor acelerando– este manifiesto del siglo XXI coincide con los de las vanguardias en la misma ruptura con lo instituido, el mismo sueño de lo nuevo, la misma destrucción de la idea de tiempo lineal y progresivo que Buck-Morss (2004) observa en las vanguardias de principios de siglo XX.

Unos meses después, Valdivia edita *la forma de la poesía que vendrá* (2020), una especie de ensayo sobre poéticas experimentales en medios digitales. Partiendo de una serie de tuits que publicó la cuenta @hyperpoesia3021, el texto se reúne como manifiesto en un Tumblr y se estructura en torno a los títulos “die man-maschine”, “techno”, “contra el genio”, “la poesía es el arte + aburrido de este planeta”, “+ allá de pound”, “post-texto”, “el nuevo arte de hacer memes” y “poesía & revolución”. Cada uno de ellos aparece en una caja de texto que se puede navegar de modo individual con la rueda del *mouse* o las flechas del

teclado sin que el resto de los textos se muevan, lo cual vuelve complejo y desconcertante el tránsito por el sitio web. Asimismo, se genera otra interacción poco habitual que la vincula con *Epithelia* (1999) de Mariela Yeregui: *la forma de la poesía que vendrá* es una obra que está programada para realizar *scroll* horizontal y no vertical como hacemos habitualmente. Así se promueven interacciones contrarias a las más estandarizadas e internalizadas ya en nuestro tránsito por la web.

Al igual que el primer manifiesto del colectivo, Valdivia le declara la guerra a la tecnología concebida como *novedad* para pensar usos tecnológicos que puedan generar lo *nuevo*. Si bien no se expresa directamente como una lucha entre lo *nuevo* y la *novedad*, sí hay una oposición entre tecnología entendida como eterna actualización de lo mismo y arte entendido como investigación en áreas no exploradas. Ambos manifiestos proponen que la práctica artística debe extender su labor renovadora hacia otros círculos y eximir a la tecnología del fraude de la novedad como motor del mercado, mediante comunidades artísticas que unan tecnología y poesía.

Pero bien, cuando se trata de una búsqueda de lo nuevo ¿cómo diferenciar el experimentalismo de la vanguardia? En palabras de Eco (1970), el experimentalismo produce lo nuevo dentro de los confines del arte, mientras que la vanguardia crea lo nuevo para saltar el muro que cerca el terreno del arte como institución. En este sentido, la propuesta de ambos manifiestos se ubica más cerca de la vanguardia que del experimentalismo. En *Vroom... vroom...: poesía y aceleracionismo* se afirma que la tecnología hegemónica está condenada a la novedad, lo que no admite conformar futuros tecnológicos alternos a los de la agenda capitalista global: aunque “el capitalismo impulsó la tecnología más allá de lo imaginable”, también “frenó sus avances de forma permanente” (Valdivia y Mussio, 2020, s/p). Entonces la opción para que brote lo nuevo es: “emancipemos a la tecnología del capitalismo” (Valdivia y Mussio, 2020, s/p).

En *la forma de la poesía que vendrá*, bajo el subtítulo de “post-texto” Valdivia expresa que “es imposible escribir hyperpoesía sin escribir el código de la interfaz digital a la par de la escritura. es dibujar geometría sin cuadrados” (2020, s/p). Sin embargo, el manifiesto se aleja de la novedad por la novedad. En el apartado “poesía & revolución” revive la distinción entre experimentalismo y vanguardia: “la única vanguardia que vale la pena es aquella que se propone cambiar el orden del mundo. otro experimentalismo es falsa vanguardia, fresaguardia” (Valdivia, 2020, s/p). La reflexión sobre las diferencias entre lo nuevo y la novedad en relación con la tecnología es evidente. En “die man-maschine”, se lee: “uno de los mitos derribados del siglo xxi es que la tecnología trae lo nuevo: no es necesariamente así: el imperio de la ubicuidad electrónica ha sido el imperio de la hipermemoria, lo nuevo es difícil y no llega por delivery” (2020, s/p). Así, el imperativo es encontrar el modo en que la poesía conecte a la tecnología con un nuevo lenguaje. Por otro lado, en el apartado “contra el genio”, como en el primer manifiesto, se define lo nuevo como una forma de *comunalidad*, tomando el concepto de Cristina Rivera Garza (2019) que propone una escritura desapropiada con el fin de abolir la idea de autor, la originalidad, mediante experiencias de trabajo en colaboración con otros. En el Manifiesto de Valdivia se afirma que “la escritura siempre es comunal” (2020, s/p), pero no es suficiente con copiar y pegar, debe haber un impulso politizante, desapropiado con el lenguaje y con la tecnología.

Así, ambos manifiestos actualizan los de las vanguardias proyectando una forma de vida “con otros”: no sostenida en la originalidad de un autor, sino en formas que propicien el surgimiento de lo colectivo, asumiendo al lenguaje y a la tecnología como bienes comunes.

Escritura colectiva: lenguaje y tecnología como bienes comunes

Tradicionalmente la poesía fue sinónimo de sentimientos humanos. Para un romanticismo como el de Schiller, Schlegel o Goethe, el artista era una especie de vidente, mago o sacerdote. Y el arte una religión, una verdad superior, una expresión de individuos especialmente sensibles. Unos años después, Baudelaire proclamaba que un poeta moderno debía perder el aura y convivir con la multitud.

Contra la idea de genio romántico, que mira el mundo desde arriba y a la distancia en solitario para expresar la tristeza de su alma, las vanguardias despliegan la escritura colectiva.

En su *Teoría de la vanguardia* Peter Bürger (1987) realiza una tipología histórica para explicar mejor la negación de la autonomía en el arte de vanguardia a partir de tres elementos (finalidad, producción y recepción) que analiza y contrapone en el arte sacro, en el arte cortesano y en el arte burgués. El arte sacro, por su parte, funciona como objeto de culto, incorporado a la institución de la religión; su producción es artesanal-colectiva y su modo de recepción también es colectivo. El arte cortesano, en cambio, es objeto de representación teniendo como fin el autorretrato de la sociedad cortesana. Sin embargo, aquí ya hay un avance hacia la emancipación del arte, por su separación del área de lo sagrado. En el ámbito de la producción, a diferencia del arte sacro, el artista cortesano produce individualmente y despliega una autoconciencia de la singularidad de su acto creativo, aunque la recepción sigue siendo colectiva. Por su parte, en el arte burgués, tanto la producción como la recepción son individuales. El modo de apropiarse de la obra es sumergirse aisladamente en ella, por su alejamiento de la praxis vital. Su finalidad es la representación de la autocomprensión de la burguesía. La novela es el género que corresponde al nuevo tipo de recepción que produce el arte burgués, que es recibido individualmente, por personas aisladas. “En sus manifestaciones extremas, la vanguardia no propone una creación colectiva, sino que incluso niega radicalmente la categoría de la producción individual” (Bürger, 1987, p. 106).

Además de negar la producción individual, la vanguardia también niega la recepción individual. “Las reacciones del público irritado frente a la provocación de un acto dadá, que van desde el gruñido a la violencia física, son decididamente de naturaleza colectiva. Son reacciones, respuestas a una provocación precedente” (Bürger, 1987, p. 108). Su intención es superar la distinción entre productores y receptores para trascender la categoría del arte como un espacio separado de la praxis vital. No es casual que las instrucciones de Breton para la escritura automática y las directivas de Tzara para componer poemas dadaístas tengan la forma de una receta.

De este modo, las vanguardias históricas niegan los imperativos del arte autónomo: la separación entre arte y praxis vital, y la producción y recepción individual. Lo colectivo es una forma de oponerse al individualismo burgués. En efecto, para Badiou, “vanguardia” es sinónimo de grupo. “El arte, para las vanguardias, es mucho más que la producción solitaria de obras geniales. En él se juegan la existencia colectiva, la vida” (2005, p. 170). El ejemplo clásico de escritura colectiva es el cadáver exquisito surrealista practicado desde 1925 por André Breton y Paul Éluard. Para Breton lo más interesante de este juego era la certeza de que surgían aspectos que no hubiesen surgido de un individuo solitario y aislado. El método conducía a imágenes poderosas que inquietaban por su carácter inesperado. *Ralentir travaux* (1930), de André Breton, René Char y Paul Éluard; *Les Champs magnétiques* (1920) de Breton y Philippe Soupault; y *l’Immaculée Conception* (1930), de Breton y Éluard, fueron creados y firmados colectivamente.

Hoy los medios digitales permiten interactuar sobre los textos, lo que dio origen a una nueva serie de escrituras colectivas. Los blogs y los wikis admiten que sus usuarios añadan, quiten o modifiquen contenidos, configurándose como espacios de creación colectiva. Precisamente iniciando el siglo XXI, surge la *Web 2.0*, que a diferencia de la *Web 1.0* –más determinada por los dos polos de un emisor y un receptor– permite a los usuarios interactuar y colaborar a través de las redes sociales. La *Web 2.0* ya no se limita a sitios en que los usuarios solo leen y miran: la nueva web agrega comentarios, wikis, blogs, aplicaciones Web y *mashups*. Para los escritores los nuevos medios que la 2.0 ofrecía eran más horizontales y democráticos por las facilidades de edición y distribución: podían publicar sus escritos sin las intermediaciones de instituciones o editoriales.

Cuando Gainza Cortés (2018) hace una genealogía de la interactividad en la literatura electrónica, observa que en algunas obras digitales hay espacios de interacción con el autor e incluso entre los lectores que propician el intercambio de opiniones, críticas y hasta sugerencias en relación al desenvolvimiento de la trama narrativa. Por ejemplo, en *Gabriella Infinita* (2002), del escritor colombiano Jaime Alejandro Rodríguez, existían zonas para comentar la historia o continuar la novela. En *Golpe de gracia* (2007), su segundo hipermedia, exige al usuario/a exploraciones personalizadas por todos sus recursos como si se tratara de un videojuego donde el relato se pone a andar en el momento en que el jugador interactúa con él, al avanzar a través de sus mundos. “En *Golpe de gracia*, el autor también abre en un espacio para que los

lectores continúen los relatos, haciendo referencia explícita al experimento *cadáver exquisito* de las vanguardias literarias” (Gainza Cortés, 2018, p. 48).

Existe otro tipo de literatura que requiere de varios colaboradores, pero donde generalmente hay un facilitador, es decir, un generador de los espacios de colaboración que pueden hacerse por mail o en un blog o red social.

Si bien este tipo de escritura o creación colaborativa ha sido ensayado en tiempos pasados, sobre todo por las vanguardias literarias del siglo XX, hoy este proceso creativo se hace más fácil dadas las características de las tecnologías digitales, que permiten una comunicación instantánea (Gainza Cortés, 2018, p. 49).

La huella de Cosmos (2005), obra colectiva coordinada por Doménico Chiappe, se creó de forma colaborativa: la función del autor era escribir los capítulos de la novela hipertextual a partir de las opiniones y discusiones que se establecían en un foro abierto en la web de la obra. Esta posibilidad permitía al lector/usuario continuar la historia pudiendo incorporar diálogos, nuevos párrafos e incluso giros argumentales. Según Kozak (2018) incluso la noción misma de comunidad experimental ha dado un giro renovado por la incorporación de las tecnologías digitales.

Impulsado por el principal editor de *Hiperpoesía*, Roberto Valdivia, un grupo de poetas escribió el manifiesto de la revista. El objetivo declarado es “escribir un texto conjunto sobre hiperpoesía, reemplazando al crítico único por la colectividad formada y mediada por internet” (AA.VV, 2023). El texto fue escrito colectivamente, a diferencia de los otros manifiestos del colectivo Aceleraditxs, firmados por una o dos personas (Roberto Valdivia en el caso de *La forma de la poesía que vendrá* y Valdivia junto a Valeria Mussio en *Vroom Vroom poesía y aceleracionismo*, ambos de 2020). La plataforma usada en 2023 es RiseUp Pad, un software libre para edición de texto que permite la colaboración en tiempo real de varios usuarios. RiseUp ofrece correos electrónicos seguros y redes privadas virtuales VPN entre otros servicios. La organización se lanzó en Seattle durante 1999 por iniciativa de un grupo de hacktivistas que se decidieron a combatir el control social y las tecnologías de vigilancia masiva mediante la distribución de herramientas seguras basadas en el anonimato de sus usuarios y la mínima retención de datos. Así, en el manifiesto, lo que escribió cada usuario aparece en un color que se diferencia del resto, pero no podemos saber quién escribió cada cosa, por ser una herramienta anónima. El uso de este software se convierte en el mensaje mismo, como si el medio fuera el mensaje, tal como señaló Marshall McLuhan (1964). No es casual que usen este medio para definir a la hiperpoesía como: “experimentar colectivamente un mundo postcapitalista. La hiperpoesía es la abolición del trabajo, de autorías individuales, de la propiedad literaria. (...) La hiperpoesía se diluye en la masividad memística hasta su colapso” (AA.VV, 2023).

En Aceleraditxs, el colectivo del que surge la revista *Hiperpoesía*, el ímpetu en la creación colectiva es claro partiendo desde el origen mismo del grupo. Aceleraditxs es un colectivo de colectivos que surge en 2018, conformado por *MOLOK*, una revista virtual de artes peruana; Cyber Elfa –un canal de YouTube boliviano que produce videoclips de poesía *sampleando* imágenes de animé–; los KFGC, un grupo mexicano de poesía multimedia; *Sub25*, una revista peruana de poesía joven; y el Comité de Asuntos Intangibles, un colectivo de músicos mexicanos. Su grupo de Facebook se llama “3021 Poemas aceleraditos” y tiene actualmente alrededor de tres mil miembros, entre poetas y personas interesadas en la intersección entre arte y tecnología en general.

Existe, sin embargo, otro tipo de escritura colectiva que no es creada en simultáneo por varias personas como el experimento de escritura del manifiesto de *Hiperpoesía*, y es la que se ha llamado no-creativa, generativa y otras variantes, que se relacionan con el apropiacionismo, usando palabras ajenas que son remixadas por un autor. Algunos ejemplos conocidos de la poesía digital argentina son obras como *Spam* (2010), de Charly Gradín, el proyecto *IP-Poetry* desarrollado por Gustavo Romano en 2004 y *La cadena del desánimo* (2013), de Pablo Katchadjian. *Spam* de Gradín está formado por un libro de poemas y prosas cuyo título es (*spam*) y por la página web que ya mencionamos *Peronismo (spam)*. Los textos están

compuestos mediante búsquedas en Google, donde el autor introdujo fragmentos o inicios de frases –“El peronismo es como...”, “cae la tarde y”, “eran los tiempos de”, etc.– y luego escogió y organizó los resultados arrojados por Google para formar nuevos textos poéticos. El carácter colectivo es acentuado por el desconocimiento que tiene el lector acerca de la proveniencia de los materiales y de la identidad de sus múltiples autores.

El proyecto de Romano, *IP Poetry*, se basa en la búsqueda en tiempo real de textos en la web. Los robots conectados a Internet transforman los textos encontrados en sonidos. Las instrucciones de búsqueda según el caso (por ejemplo, enunciados que empiecen con “luchemos contra...”) constituirán el sentido de cada manifiesto. La colectividad de la creación es acentuada porque los Bots de *IP Poetry* suelen realizar sus presentaciones en grupo generalmente de cuatro (pantallas), recitando sus poemas en una especie de coro.

En *La cadena del desánimo*, el poeta y narrador Pablo Katchadjian también realiza un procedimiento de selección y reorganización de material textual preexistente: el libro se compone exclusivamente de fragmentos de discursos citados en diarios que Katchadjian todos los días recolectó desde marzo hasta diciembre de 2012 desde los diarios argentinos *La Nación*, *Clarín*, *Página/12* y *Perfil*.

Casos similares de escritura no creativa, tal como los ha llamado Kenneth Goldsmith (2015), ya habían sido impulsados por las vanguardias. En 1920 Tristán Tzara publicó un manifiesto donde aconseja cómo “hacer un poema dadaísta”: “tomar un periódico, recortad cada palabra de un artículo, luego ponedlas todas en un saquito. Agitad dulcemente. Sacad las palabras unas detrás de otra, colocándolas en el orden en que las habéis sacado. Copiadlas concienzudamente. El poema está hecho” (2000, p. 259). Con un procedimiento análogo al propuesto por el dadaísta, Katchadjian creó noventa años después *La cadena del desánimo*, esta vez sin tijeras, pero sí copiando y pegando.

Asimismo, ya venían realizándose experimentos con el azar que involucraban de algún modo reescrituras de textos previos aunque no siempre involucraran reapropiación del material de otros autores. En 1960, el norteamericano William Burroughs publicaba en revistas de San Francisco y París sus experimentos con el procedimiento del *cut-up*, un modelo automático en el que el escritor yuxtapone extractos de sus propias obras y también de otros escritores y posteriormente los vuelve a enlazar de forma azarosa. Del mismo modo, escritores pertenecientes al Oulipo exploraban diferentes modos de creación literaria que incluían métodos combinatorios. Raymond Queneau, por ejemplo, tomó el soneto como punto de anclaje para crear su libro-máquina de producir poemas, *Cien mil millones de poemas. Manual de uso* (1961), formado por diez sonetos cuyas páginas están partidas horizontalmente delimitando cada uno de los versos (catorce) que forman cada uno de los diez poemas. La combinación aleatoria de los versos de cada poema puede generar cien billones de poemas diferentes.

Como se ve la literatura ya había experimentado con operaciones aleatorias, sin embargo la aparición de las computadoras y de Internet favoreció el desarrollo de operaciones combinatorias cada vez más complejas. En las producciones contemporáneas, la enorme disponibilidad de material en la Web hace que puedan instaurarse criterios de búsqueda más específicos que, por ejemplo, cortar una noticia e ir sacando las palabras una detrás de otra como especifica Tzara en las instrucciones para crear un poema dadaísta. Como en el caso de *Spam*, podemos buscar a partir de palabras clave una enorme cantidad de enunciados de diferentes autores y ponerlos en relación. Así, aunque estas prácticas tienen una genealogía que viene desde vanguardias como el movimiento Dadá o el surrealismo –que enfatizaron la creación colectiva y, en algunos casos, anónima– la cultura digital, por su facilidad para copiar y pegar, ha extendido el procedimiento.

La poesía creada a partir de combinaciones aleatorias tiene como fin minar la idea de autor. El surrealismo habló de “azar objetivo” para referir momentos en nuestra vida cotidiana donde ciertos elementos se vinculan de forma sorpresiva e inesperada, generando una especie de iluminación. La escritura automática admitió dos formas: la reveladora, donde el escritor era guiado por fuerzas “superiores” sin elección consciente ni edición alguna de sus textos, y la aleatoria, donde se utilizaban métodos que implicaban el azar, mediante procedimientos como la mezcla de cartas, tiradas de dados, etcétera. Para Gache, los poemas que son resultado de búsquedas en Google son siempre un poema encontrado: “La línea

de poesía que experimenta con poemas encontrados comparte con la estética del *ready-made* una cierta visión zen para la cual todo es poesía” (2008, p. 49).

Asimismo, las programaciones de bots para Twitter también ofrecen poemas encontrados. Dentro de la página web de Broken English hallamos una pestaña llamada “El jardín de los Bots”. Se trata de 16 bots que quedaron en su mayoría inactivos en abril de 2023. Es decir, dejaron de publicar pero se puede acceder a su historial de publicaciones desde X.

Por ejemplo, tenemos a @feyjonabot, un bot que mezcla en un mismo tuit frases de canciones de Ricardo Arjona y de Fey; @malumasyntek, que mezcla canciones de Maluma y de Aleks Syntek. El remix también aparece en algunos bots surgidos desde el colectivo Aceleraditxs (como @bunnyborges, un remix de canciones de Bad Bunny y de la literatura de Jorge Luis Borges realizado por Lisa Carrasco). En este último caso la operación que se realiza es unir dos elementos en un diálogo absurdo generando conexiones entre materiales antes asociados a la baja y alta cultura.

Pero lo que tienen estos bots de surrealistas no es solo el diálogo absurdo entre dos realidades más o menos alejadas. En *Los campos electromagnéticos*, Jorge Carrión (2023) propone paralelismos entre el surrealismo y la escritura artificial, es decir, entre la escritura automática y la automatizada, de ahí que retome en el título de su libro la obra de André Breton y Philippe Soupault *Los campos magnéticos* (1920). Con *Los campos magnéticos* empiezan entre otras cosas “la crítica de la idea romántica de genio, la vía de la desapropiación, la lenta conciencia de que todas las creaciones son en el fondo colectivas” (Carrión, 2023, p. 16), ideas que la escritura artificial acentuaría. Para Carrión nos encontramos en una transición parecida a la que vivieron los artistas de principios del siglo XX, porque la escritura artificial completaría un camino de “autonomía” iniciado con el surrealismo, un camino de desapropiación y de desapego de la idea de genio romántico que se completaría con la generación automática de textos.

Como vimos, muchas de las experimentaciones que realizan las poéticas digitales tienen una tradición que se remonta a las vanguardias históricas: por su relación inseparable con las tecnologías de la época, por el movimiento y la velocidad que le imprimieron a sus obras; por el límite difuso que establecen con el resto de las disciplinas artísticas, por su interés más en los procesos que en las obras y por su desarrollo de escrituras colectivas, entre otros puntos en común.

Si, por un lado, la cultura digital, por sus propias características, amplía y facilita procedimientos de las vanguardias, por el otro, muchas características intrínsecas de lo que llamamos literatura digital como la búsqueda de movimiento sin la herencia de las experimentaciones en papel de las vanguardias hubiesen sido impensables. Nunca sabremos qué hubiera sido de la poesía digital sin las proyecciones de las vanguardias.

En este trabajo hemos intentado reunir las lecturas de las vanguardias que en la crítica de la literatura digital se encuentran dispersas a modo de comentario marginal en artículos, entradas de diccionarios y libros. Al mismo tiempo, dejar en evidencia que las publicaciones de los últimos años que leen la pervivencia de las vanguardias se centran en literatura analógica, sobre todo, paradójicamente, en el género más instituido y asociado al mercado: la novela. Quedará para otros trabajos el tratamiento de aspectos más específicos, como por ejemplo de qué manera vanguardia y poesía digital trabajan con la barbarie en tanto –exceptuando en este caso al futurismo– ponen en cuestión la relación entre tecnología –o civilización– y progreso. También queda pendiente revisar los modos en que estos colectivos de poesía digital citan en específico a las vanguardias latinoamericanas, sobre todo a la antropofagia de Oswald de Andrade y a su bárbaro tecnificado. La antropofagia como un método de edificación de una cultura independiente y renovada, a través de la capacidad de incorporar elementos culturales extranjeros para digerirlos y así crear algo nuevo, está presente en el nombre que adopta el colectivo Broken English, en referencia a los barbarismos o variantes producidas por hablantes no nativos de esa lengua. Asimismo, podrían revisarse en las piezas de Canek Zapata las referencias directas a la obra José Juan Tablada, el poeta mexicano que, junto con Vicente Huidobro, abre paso a la poesía visual en América Latina en la década del 20. Otro aspecto pendiente de desarrollo es el vínculo entre la ruptura del tiempo lineal en las vanguardias y en el Aceleracionismo, en cuyo espíritu se inspira el colectivo Aceleraditxs.

Referencias

- AA. VV. (2023). *Manifiesto de hyperpoesía*. <https://pad.riseup.net/p/KcSn5SDbrbLLu2rSqVWq-keep>
- Aburto, J. (2007). *Concepción del dragón*. <https://archivocartografia.cl/fichas/Concepcion-del-dragon/>
- Adler, J. (2019). Imaginarios de modernización latinoamericanos: glorificación tecnológica, utopía e invención en las artes visuales y la literatura de vanguardia. *Káñina, Revista de Artes y Letras*, 43(1), 85-111. <https://doi.org/10.15517/rk.v43i1.37648>
- Anderson, P. (1984). Modernidad y revolución. *Leviatán: revista de pensamiento socialista*. (16), 99-114. https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=2000647371
- Anónimo (2020). *Voy a tener suerte*. <https://pergamina.github.io/vats/>
- Badiou, A. (2005). Vanguardias. En *El siglo* (pp. 167-185). Manantial.
- Brea, J. L. (2002). *La era postmedia*. CASA.
- Broken English. @fejonabot, *Twitter*. <https://twitter.com/fejonabot>
- Broken English. @malumasyntek, *Twitter*. <https://twitter.com/malumasyntek>
- Broken English. El jardín de los Bots. <https://brokenenglish.lol/bots/>.
- Buck-Morss, S. (2004). *Mundo sonado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Machado Libros.
- Bürger, P. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Ediciones Península.
- Campos, A. (1997). *Poema bomba*. <https://www.youtube.com/watch?v=h3gzuQ-3R94>
- Carrasco, L. (2020). @bunnyborges, *Twitter*. <https://twitter.com/bunnyborges>
- Carrión, J. y Taller Estampa (2023). *Los campos electromagnéticos. Teorías y prácticas de la escritura artificial*. Caja Negra.
- Chiappe, D. (2005). *La huella del cosmos*. <https://archivocartografia.cl/fichas/la-huella-de-cosmos/>.
- Costello, E. (2019). *Soy el flujo de internet que nunca se detiene*. <https://costellonoriegaeva.wixsite.com/soyelflujodeinternet>
- Eco, U. (1970). *La definición del arte*. Martínez Roca.
- Gache, B. (2006). *Wordtoys*. <https://belengache.net/wordtoys/>
- Gache, B. (2008). De poemas no humanos y cabezas parlantes. En *IP Poetry*, catálogo de Gustavo Romano. Badajoz: MEIAC (Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo). <https://findelmundo.net.ar/ip-poetry/selma/IPPoetry.pdf>
- Gache, B. (2016). Breve historia de la literatura electrónica. *El Ornitorrinco Tachado. Revista de artes visuales* 4, 43-58. <https://ornitorrincotachado.uaemex.mx/article/view/4467>
- Gainza Cortés, C. (2018). *Narrativas y poéticas digitales en América Latina. Producción literaria en el capitalismo informacional*. Editorial Cuarto Propio. Disponible bajo licencia Creative Commons. CC BY-NC-SA 4.0.
- Giovine, M. A. (2015). Estética contra lo estático: el movimiento como fuente de legibilidad. En *Centro de Cultura Digital*. 24/09/2015. <https://editorial.centroculturaldigital.mx/articulo/estetica-contra-lo-estatico-el-movimiento-como-fuente-de-legibilidad>
- Goldsmith, K. (2015). *Escritura no-creativa: gestionando el lenguaje en la era digital*. Caja Negra.
- Gradin, C. (2010). *Peronismo (spam)*. <http://peronismo.atSPACE.cc/>

- Henar, J. y Lázaro F. J. (2020). Manifiestos para un arte comprometido en la época digital. *Artnodes*, (25), 1-10. <https://repositorio.usj.es/handle/123456789/358>
- Huyssen, A. (2006). La dialéctica oculta: vanguardia-tecnología-cultura de masas. En *Después de la gran división* (pp. 19-40). Adriana Hidalgo.
- Jait, A. y Kozak C. (2015). Experimental. En *Tecnopoéticas argentinas: archivo blando de arte y tecnología* (pp. 115-119). Caja Negra.
- Katchadjian, P. (2013). *La cadena del desánimo*. Blatt & Ríos.
- Kohan, M. (2021). *La vanguardia permanente*. Paidós.
- Kozak, C. (2015a). Introducción. En *Tecnopoéticas argentinas: archivo blando de arte y tecnología* (pp. 9-12). Caja Negra.
- Kozak, C. (2015b). Poéticas tecnológicas. En *Tecnopoéticas argentinas: archivo blando de arte y tecnología* (p. 197). Caja Negra.
- Kozak, C. (2017). Esos raros poemas nuevos. Teoría y crítica de la poesía digital latinoamericana. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana* (4), 1-20. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/view/3494/3436>
- Kozak, C. (2018). Comunidades experimentales y literatura digital en Latinoamérica. *Virtualis*, 9(17), 9-35. DOI: <https://doi.org/10.2123/virtualis.v9i17.272>
- Kozak, C. (2019). Derivas literarias digitales: (des)encuentros entre experimentalismo y flujos culturales masivos. *Revista Heterotopías del Área de Estudios Críticos del Discurso de FFyH*, 2,(3). <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/24768/24078>
- Laüfer, M. (2003). *El ojo y la mano*. <https://www.miltonlaufer.com.ar/milton/el ojo.php>
- Laüfer, M. (2015). *El Aleph a Dieta*. <https://www.miltonlaufer.com.ar/aleph/>
- Laüfer, M. (2017). *Emociones artificiales*. <https://www.miltonlaufer.com.ar/size/emociones/>
- Ledesma, E. (2010). Literatura digital, concretismo y vanguardia histórica en Brasil: ¿qué tiene de viejo lo nuevo? *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 14, 261-280. <https://doi.org/10.1353/hcs.2011.0414>
- Marinetti, F. T. (1978a). Primer manifiesto futurista. En *Manifiestos y textos futuristas* (pp. 125-135). Ediciones del Cotal.
- Marinetti, F. T. (1978b). Manifiesto técnico de la literatura futurista. En *Manifiestos y textos futuristas* (pp. 156-166). Ediciones del Cotal.
- Marinetti, F. T. (1986). La imaginación sin hilos y las palabras en libertad. En J. A. Sarmiento (Ed.), *Las palabras en libertad* (pp. 202-209). Hiperión.
- Martínez, D. En *IPAD*. <https://brokenenglish.lol/ipad/>
- McLuhan, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. Gingko Press.
- Mugica, F. (2022). Un lugar para la poesía en tiempos de algoritmos. En N. Battistoni y B. Orge (Eds.), 2022. *Veinte apuntes para una literatura argentina del siglo XXII*. Editorial Municipal de Rosario; Centro de Estudios de Literatura Argentina, Libro digital. <https://www.emr-rosario.gob.ar/page/libros/id/40905/title/>
- Noguerol, F. (2020). Pervivencia de las vanguardias en el siglo XXI. En S. Millares (Coord.), *La vanguardia y su huella* (pp. 149-166). Editorial Iberoamericana Vervuert.

- Pagola, L. (2011). Tensiones en la noción de autoría en los procesos de producción artística con tecnología. En C. Kozak (comp.). *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad: Actas del Seminario Internacional Ludióon-Paragraphe* (pp. 9-19). Exploratorio Ludióon. https://www.ludion.org/archivos/articulo/2012_Ludion_Actas-1.pdf
- Piglia, R. (2017). *Las tres vanguardias*. Saer, Puig, Walsh. Eterna Cadencia.
- Premat, J. (2021). *¿Qué será la vanguardia? Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea*. Beatriz Viterbo Editora.
- Queneau, R. (1961). *Cien mil millones de poemas. Manual de uso*. Gallimard.
- Reynolds, S. (2012). *Retromanía: la adicción de la cultura pop a su propio pasado*. Caja Negra.
- Rivera Garza, C. (2019). *Los muertos indóciles: necroescrituras y desapropiación*. De Bolsillo.
- Rodríguez, J. A. (2002). *Gabriella Infinita*. <https://jaimealejandro.com/obra-digital/gabriella-infinita/>
- Rodríguez, J. A. (2007). *Golpe de gracia*. <https://jaimealejandro.com/obra-digital/golpe-de-gracia/>
- Romano, G. (2004). *IP poetry*. <https://ip-poetry.findelmundo.com.ar/localviewer.cgi>.
- Tabarovsky, D. (2018). *Fantasma de la vanguardia*. Mardulce.
- Tisselli, E. (2018). *Himno algorítmico transnacional hiperacelerado de américa del norte*. <https://motorhueso.net/himno/>
- Tzara, T. (2000 [1920]). Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo. En M. de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (pp. 314-323). Alianza Editorial.
- Valdivia, R. & Mussio, V. (2020). *Vroom vroom: poesía y aceleracionismo*. <https://www.aceleraditos.com/>
- Valdivia, R. (2020). *La forma de la poesía que vendrá*. <https://laformadelapoesiaquevendra.tumblr.com/>
- Yeregui, M. (1999). *Epithelia*. <https://marielayeregui.com/epithelia/>
- Zapata, C. (2017). *Canción de UNICODE*. <https://unicode.canekzapata.net/>
- Zapata, C. (2018a). *Li Po 4444 d.c*. <https://brokenenglish.lol/4444/>
- Zapata, C. (2018b). *Li Po 8888*. <https://canekzapata.net/8888/>
- Zapata, C. (2020). *Textos con efectos*. <https://nekaneko.wixsite.com/textos-con-efectos>.
- Zapata, C. (2021a). "Info" sobre *Palimpsesto*. <https://canekzapata.net/palimpsesto/info/index.html>
- Zapata, C. (2021b). *Palimpsesto*. <https://canekzapata.net/palimpsesto/2caracteres/index.html>
- Zapata, C. (2022).  *we lost contact with the last robot* . <https://canekzapata.net/psfx/index.html>