

IV Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2000.

# EnRedArte: La Red y el Arte.

Berenguer, Cynthia.

Cita:

Berenguer, Cynthia (2000). *EnRedArte: La Red y el Arte. IV Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-033/168>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

## EnRedArte: la Red y el Arte

Cynthia Berenguer  
Universidad de Buenos Aires - Sociología  
cynthiaber@yahoo.com

### Breve introducción

Un modo de acercarnos al estudio de la sociedad es a través de sus construcciones simbólicas, que constituyen el imaginario central de cada cultura; sin embargo, no debemos dejar de lado lo que se puede conceptualizar como lo *imaginario periférico*, es decir, la elaboración más o menos consciente y reflexiva de los símbolos culturales (*Castoriadis*). Dicho esto, podemos hacer foco en la Red y observar que también en ella se producen apropiaciones simbólicas en estos diferentes niveles: existen usos inmediatos y usos reflexivos de (y en) ese universo iconográfico.

De los textos, imágenes y sonidos que pueblan Internet, no todos tienen pretensiones de arte: la gran mayoría de ellos constituyen una apelación directa a nuestra atención inmediata, y, en innumerables oportunidades, a nuestra tarjeta de crédito. Por otra parte, de los textos, imágenes y sonidos del mundo analógico –para llamarlo de alguna manera– tampoco todos constituyen hechos artísticos. Para dar un ejemplo, la palabra escrita asume diversas formas que van desde el ensayo académico hasta el eslogan publicitario, desde el poema estricto hasta la novela best-seller. Sucede lo mismo en Internet.

Ahora bien, todas las formas de arte se hallan supeditadas en algún nivel a las pautas hegemónicas de un mercado cultural y simbólico: para saber qué es arte y qué no lo es, hace falta una definición social. De igual modo, para saber para qué sirve el arte, es necesaria una imposición de su sentido. El arte no tiene un sentido social en sí mismo: éste le es atribuido, y una forma de percibir cuál es el sentido que se le atribuye, es observar qué se hace con él. El sentido social del arte parece ser doble: por un lado, *conservarlo* como expresión de la creatividad humana; por otro lado, *difundirlo* para existir en un mundo que se expande sobre sí mismo. Estas dos funciones conviene sean añadidas a las que Ramonet le atribuye a Internet, esto es, a las funciones de “*vigilar, anunciar y vender*”<sup>1</sup>, puesto que la Red asume también un rol en el nivel cultural –conservando, difundiendo y permitiendo la creación de signos y objetos culturales–, aunque su naturaleza parece vincularse esencialmente al mercado global y a la ideología técnica.

Lo artístico tampoco tiene una definición en sí: es arte todo aquello que se defina como tal en las esferas hegemónicas del intercambio cultural y simbólico <sup>2</sup>.

Existen al menos dos esferas de interés para abordar el tema: por un lado, la de la industria cultural, donde “la riqueza ya no reside en el capital físico sino en la imaginación y la creatividad”, donde “todo tipo de diversión mediada electrónicamente se convierte rápidamente en el centro de un nuevo hipercapitalismo que comercia con el acceso a las experiencias culturales” (*Rifkin*).

Por otro lado, nos hallamos con la esfera de la creación artística y su inclusión en el universo tecnológico-digital: la creatividad y las nuevas formas de arte, pero también la difusión, la legitimación, el manifiesto de existencia de los hechos artísticos. No dejamos de notar la coexistencia de lo artístico *clásico* (reproducciones de obras plásticas, literarias, musicales, etc.) con lo artístico, digamos, *novedoso* (poesía visual, música experimental, etc).

Internet -entonces- posibilita, conserva y difunde: allí la expresión artística encuentra un nicho que le permite recorrer circuitos que aparentan ser no tradicionales. Si bien es cierto que el “subir” un texto, o una producción de cualquier tipo a la Red, permite de alguna manera “escapar de la supervisión y aprobación del saber experto” (*Muñoz*), también es cierto que existen categorías implícitas para lo que aparece en Internet: desde lo comercial hasta lo “cultural”, pasando por aquellos espacios de difusión e intercambio que pertenecen a la esfera privada de los individuos (páginas personales, chats, E-mail), por discursos filantrópicos, proyectos utópicos, actividades académicas, etc. Todas estas *variantes* se constituyen en una jerarquía que se modificará según las necesidades del usuario, pero que estará asegurándonos que existe un nivel de contenido “serio” (e indiscutible) y otro nivel de contenido “chatarra”.

Al abordar la cuestión del Arte en la Red, lo haremos focalizando en algunos de sus aspectos y en algunas de sus formas: con relación a los primeros, hablaremos de *condiciones de producción, capital simbólico, mecenazgo, valor estético*, etc; con respecto a sus formas, nos centraremos en la *creación poética* y textual en general, pero no soslayaremos las formas pictóricas, escultóricas, musicales y otras.

## Palabras, palabras

Si la práctica de la escritura es, al menos en cierta medida, constitutiva de la subjetividad electrónica (*Nobile*), al considerar las experiencias literarias en la Red debemos tener en cuenta que no todo lo que es palabra ingeniosa en un intercambio electrónico es un hecho artístico. *Creación* y *creación artística* son cosas distintas, aunque muchas veces la línea que las separa sea borrosa. La creatividad que las tecnologías informáticas permiten y fomentan, albergan y transmiten, es novedosa pero a la vez es continuación de pautas estéticas anteriores.

La palabra poética hallará, sin duda, su espacio en la Red. Desde la creación original hasta la difusión de clásicos y no tan clásicos, es posible hallar en Internet poemas y prosas poéticas que circulan por listas de poesía, páginas dedicadas a ella, revistas digitales, etc.

La poesía no es sólo *palabra* en la Red: existe la imagen poética, la elaboración estética desde lo icónico, el sonido y el movimiento. Aquí nos interesa asistir a las nuevas formas de la poesía y observar cómo la misma es entendida en este *medioambiente cultural*. Si los libros son aún un objeto de culto, si subsiste el fetichismo por la palabra impresa, no significa que la poesía no tenga ya su “punto com” (.com).

La poesía (como género, dejando de lado por el momento las cuestiones de la industria editorial y de los derechos de autor) siempre ha parecido escapar de toda definición: sólo la poesía se define a sí misma, no tiene método, no tiene normas (consideramos que las cuestiones de métrica, rima y verso pertenecen al nivel de la Academia, de los estudios acerca de la poesía y no a ella misma; la poesía, como la música, es también un ámbito que trasciende la explicación de sí).

Con Internet asistimos a un *universo icónico* (*Gubern*) que cobija las expresiones artísticas a su manera. El *mecenazgo* (*Sarlo-Altamirano*) que ejercen los portales de poesía, por ejemplo, garantiza cierta difusión de la obra poética, con la particularidad de que, a diferencia del mecenas de la antigüedad, aquí sí existe un mercado de obras de arte y literatura, y un amplio público anónimo que, de todas formas, se anuda en etéreas comunidades virtuales con intereses artísticos y poéticos particulares.

Los portales de poesía advierten –en letras pequeñas– que allí se publican textos cuya responsabilidad recae sobre sus autores, los cuales han prestado consentimiento para su publicación, habiendo registrado los derechos correspondientes de propiedad intelectual. Ello

nos sugiere que están supliendo el papel de las *revistas-en-soporte-papel* que son inaccesibles para los escritores, poetas y artistas en general, estableciendo un mercado donde las normas de selección son similares a las del mercado editorial externo a la Red, con la importante diferencia de los costos mínimos y la difusión potencialmente global.

Sugerimos con esto que la era de Internet no sólo ha introducido mecanismos de difusión revolucionarios *per se*, sino que ha venido a llenar espacios que el mercado tradicional ha dejado vacíos. Del mismo modo, Internet no ha revolucionado la percepción humana con su aparición (de hecho, la introducción de la Red en la vida cotidiana de las personas, aunque ocurrida en forma exponencial, ha tenido que ir acorde a la *asimilación* de la inteligencia humana –como capacidad de inteligir-): la *dromología* es anterior a la era Internet. Virilio explicará la dromología como “la ciencia o la lógica de la velocidad”, extendiendo a cuatro la lista de las velocidades que han afectado la percepción humana: la metabólica (física, corporal), la tecnológica, la de desplazamiento (objetivada en el automóvil) y la velocidad audiovisual, que es la que “viene a reemplazar la percepción humana y los reflejos humanos”<sup>3</sup>. Esta velocidad que se le imprime a lo estético se traduce en una estética de la desaparición, ya no en una estética de la persistencia retiniana, sino en la de la persistencia mental de la imagen, de la *sustitución* de la cosa por su imagen.

La ampliada posibilidad de acceso a la obra literaria en la Red no significa una difusión artística necesariamente “real”: no toda persona que accede a ella tiene en sí una educación estética (*capital simbólico*), por lo cual es dable pensar que más que difusión de lo artístico tradicional, asistimos a su *sustitución*. Ello es más evidente en cuanto a las artes plásticas: no es tal cuadro, por ejemplo, el que podemos observar en Internet, sino la imagen digitalizada de ese cuadro, en el formato y con la definición que la tecnología informática permite.

Por otra parte, la alta velocidad con que el ojo humano percibe las imágenes y textos icónicos en la Red constituye un impedimento *inmediato* para la percepción estética, digamos, “clásica”, la que requiere de una actitud contemplativa y de cierta pasividad receptiva.

La estética Internet es otra diferente de la necesaria para sorber las emanaciones de un arte anterior a esta “era”. Decimos que se trata de un impedimento in-mediatO, puesto que existe un medio, algo así como una conciencia estética, para sustraernos de esa velocidad

que le imprimimos a nuestro entendimiento a la hora de captar la información que brota de la Red.

Si existe un analfabetismo informático (que incluye tanto a viejas generaciones de personas que, aunque se hallen estructuralmente en posición de acceso a la Red nunca accederán por carecer del capital simbólico que los haría competentes, como a los sectores marginales llamados “estructurales”) que podemos pensar como un analfabetismo icónico, también existiría una ¿deficiencia? perceptiva de quienes miran sin ver: una estética de la velocidad donde el efectismo es central para conmover la percepción estética que se situará entre el arte pop y el diseño gráfico, entre el destello y la publicidad.

Cierto es que no es lo mismo leer un texto en la pantalla de la computadora clickeando en los links, yendo y viniendo por las palabras y las ideas, que leer un poema de un libro de celulosa. Tampoco es lo mismo abrir una página de poesía y surfear por los diferentes poemas y notas y referencias, percibiendo las variaciones de sus símbolos (letras en itálica, en negrita, en colores, de diversos tamaños, palabras que titilan, que se mueven, en suma, que convocan de otra manera), que asistir a una rapsodia encarnada en un sujeto que recita e imprime la fuerza de su voz y sus gestos a las palabras que pronuncia y eleva al espacio en que se encuentra recitando. No es lo mismo porque se trata de *experiencias estéticas diferentes*, de sensibilidades diferentes que, aunque distinguibles, no se excluyen.

La incomprendibilidad o no de un hecho artístico viene estructurada con anterioridad a la herramienta de su difusión: no por hallarse en la Red la poesía será más o menos leída y comprendida, en una palabra, *percibida*. No por estar compuesta de elementos universales, por signos absolutos, la obra poética conmocionará al espectador. Quizás, porque no todo *usuario* es un *espectador*.

Para que la experiencia cultural estética se produzca, no basta con un acto de compra-venta de la misma ni de su mera posibilidad técnica, sino que hace falta un apercebimiento de la mirada, un dirigir “en otro sentido el proceso de la percepción” (*Husserl*), como si se caminara de costado o hacia atrás. Esto nos revela que “sólo si tenemos una actitud propia para cada encuentro [estético], cada encuentro nos podrá revelar lo propio de sí”<sup>4</sup>.

## Poesía y efectos especiales

La palabra transformada, no referencial, es núcleo esencial de la poesía: la dinámica de la palabra poética no está necesariamente dada por su movilidad icónica (letras de colores que destellan, palabras que circulan por la pantalla). Notamos que, de hecho, la creación poética no estuvo siempre limitada a la palabra escrita, aunque ésta sea su abono más común. Y, sin embargo, no fue el uso de la tecnología informática el que transmutó su ser-palabra en su ser-icónico.

La **poesía** llamada **visual** no nace de la posibilidad técnica de dar al texto una forma plástica, sino de la necesidad artística de generar otros efectos estéticos por medio de un texto: “la ambigüedad de los signos no puede separarse de su organización estética” (*Eco*), y la Poesía es esa conjunción de significados connotativos y denotativos que provoca ecos de un Todo que nunca llega a nombrar, pero que sugiere e incluso contiene.

Para citar algunos ejemplos de antecedentes plásticos de la actual poesía visual digital, mencionamos la **poesía concreta** del Brasil de la década del '50, donde lo visual y lo espacial constituyen un elemento dinámico que altera o refuerza la significancia de la palabra. Exponemos dos ejemplos:

De Ronaldo Azeredo:

VVVVVVVVVV  
VVVVVVVVVE  
VVVVVVVVEL  
VVVVVVVELO  
VVVVVVELOC  
VVVVVELOCI  
VVVVELOCID  
VVVELOCIDA  
VVELOCIDAD  
VELOCIDADE

De Décio Pignatari:

hombre	hombre	hombre
hambre		hembra
	hambre	
hembra	hembra	hambre

Mencionamos también las *Jitanjáforas* de Alfonso Reyes (años '40 y '50), cuya efectividad es sonora, y se apreciará con la lectura en voz alta del ejemplo que damos a continuación:

**Filiflama alabe cunde**

**Olivia oleo olorife**

**ala alalúnea alífera**

**alalai cánfora sandra**

**alveolea jitanjáfora**

**milingítara girófara**

**liris salumba salífera.**

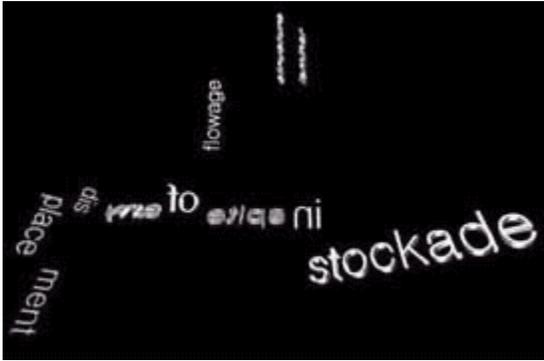
**zumbra ulalindre calandra.**

El elemento alógico aparece reforzado por la sonoridad, por el *valor puramente acústico*, como lo llamará el propio Reyes. Así, la multiformidad del signo estético aparecerá en numerosos artistas de la palabra, pero también de la plástica, fundiéndose en un Arte imposible de catalogar unívocamente: citamos sólo a algunos de ellos, como Guillaume Apollinaire, Rafael Alberti, Joan Miró, Paul Klee, Xul Solar, etc.

Para completar, diremos que este uso estético / experimental de la palabra no se acota a la poesía, sino que, a partir de la ruptura de la linealidad textual se extiende también hacia la música (desde los futuristas italianos de principio del siglo XX, hasta John Cage y Philip Glass, y el autóctono Ensamble Experimenta), en cuanto a su ejecución, sus instrumentos, su forma de escritura, etc. En este ámbito, ya desde comienzos de los años '50, la música concreta hallaba su pasaje a la música electroacústica y a la experimentación **sonora** (música serial, música aleatoria) y **escritural** (los casos de Stockhausen y Xenakis, e incluso el propio Cage).

La Poesía halla en la Red, dijimos, un nicho del mercado cultural pero también un espacio de expresión y de adaptación, una fuente de reflexión y una tecnología capaz de provocar una mirada diferente sobre el objeto de arte, un “dificultar la lectura” para “que el espectador sienta que primero se acerca a una forma gráfica, como el grabado, y luego empezar a descubrir y a ver el significado final” (*Romero*)<sup>5</sup>.

La variedad de formas que asume la poesía visual en Internet abarca expresiones casi enteramente compuestas de imágenes como expresiones elaboradas con palabras trastocadas (con “efectos especiales”).



Exponemos unos pocos ejemplos, para darnos a entender.

Pablo Gyori: Fragmento de *Poema Virtual*



Fernando García Delgado: *3 Pound /s*

**progression:**

**144** ---  
**85** ----

**190** ---  
**118** ----

**260** →- ---  
**147** →- ----

**0 = BANG!**

Jurgen Hesse

La poesía visual se halla íntimamente vinculada a lo que se denomina arte-correo o **mail-art**, donde busca predominar “la función de uso o comunicacional por sobre la función de cambio, propia del arte comercial generalmente asociado a lo oficial y vigente, y seriamente comprometido con el consumo” (*Padín*). Ha sido una expresión del mail-art, por ejemplo, la iniciativa del artista que envió cartas a direcciones inexistentes para que se las regresaran “transformadas” por los empleados del servicio de correo con sus anotaciones y sellos correspondientes. Éste es un antecedente importante de las *formas interactivas* del arte: desarrollado inicialmente en la década del ´60, por Ray Johnson (artista conceptual, del Neodadaísmo neoyorquino), puede ser visto como un nodo en el que confluyen los usos artísticos de los elementos comerciales y las captaciones mercantiles de los desarrollos artísticos.

Este arte hace uso de códigos verbales, plásticos, fotográficos, reprográficos, cibernéticos, publicitarios, fónicos, representacionales, cinemáticos, tridimensionales, etc., introduciendo la necesidad de una red (o *Network*) de autores y receptores (con roles intercambiables), con las características destacables de su baratura y accesibilidad, su internacionalidad y la universalidad de su iconografía (*Campal Fernández*). Todos estos elementos nos sugieren una línea de continuidad con las características que asume Internet, que recibiera en su seno este tipo de expresiones y esta ansia de búsqueda de nuevas encriptaciones de significado.

### **El hipertexto / el laberinto**

También tiene sus antecedentes la hipertextualidad: no nos referimos solamente a las notas a pie de página, numerosas veces tomadas como antecedente del hipertexto y recurso de textualidades generalmente académicas, sino a las formas textuales que derivan la lectura hacia otras zonas de sí mismas (acaso se pueda objetar que el link de Internet también deriva hacia “otras zonas”, fuera de los límites de una página o texto; sin embargo, la posibilidad de acceder a enlaces está limitada por los enlaces que el mismo texto ofrece, acotando necesariamente –aunque en un número superior a las posibilidades del texto escrito- los alcances de los mismos: la “zona” no deja de estar definida, y se trata, en todo caso, de lo que la Red encierra).

Un **hipertexto** es, según *Keep y McLaughlin*, “un texto electrónico compuesto de nodos (bloques de texto) que pueden ser enlazados unos con otros de modo no secuencial”.

Los autores mencionados sostienen que “cuando los nodos contienen elementos de trabajos literarios, el hipertexto se convierte en un espacio de creación artística”, expandido por la inclusión de sonidos, gráficos, video, etc. Aunque no podemos compartir con ellos la consideración acerca de la necesidad de contener en sí *bloques de textos literarios* para ser considerados hechos artísticos, rescatamos que los autores vinculan esta noción con la de un *laberinto electrónico*, sugiriéndonos que la combinación de sus posibles corredores puede resultar en un camino que nos lleve más allá de las nociones tradicionales de la linealidad y la univocidad. Nos sugieren experiencias distintas de la percepción.

Existe lo que podríamos distinguir como un desarrollo **ilustrado** del hipertexto, y un desarrollo **estético**<sup>6</sup>: el primero, que no nos interesa abordar aquí, remite a aquellas construcciones textuales de contenido generalmente académico que enlazan los conceptos con sus explicaciones e ilustraciones, las citas con sus referentes originales, las páginas con otras páginas accesorias o complementarias, etc., al estilo de una memoria omnipresente y fuente inagotable de datos e información.

El segundo, que contiene en sí un rasgo artístico central, el de estímulo del *goce estético*, puede ser pensado como una *obra abierta*: un objeto artístico que tiene en sí mismo “como una movilidad, una posibilidad de replantearse caleidoscópicamente a los ojos del usuario como permanentemente nuevos”, “creando continuamente el propio espacio y las propias dimensiones” (*Eco*). La *apertura* de la obra de arte es, en realidad, un rasgo típico de ésta, es decir que toda obra de arte es una obra abierta; sin embargo, lo destacable es lo que podemos llamar *apertura programática*, como recurso “consciente” del artista que busca quebrar la hegemonía de la textualidad lineal.

Si un texto literario lleva en sí las *huellas* de sus *condiciones de posibilidad* (*Sarlo-Altamirano*), la hipertextualidad también revela estas huellas. Pero sus actuales condiciones tecnológicas de posibilidad no son –históricamente– las únicas: aquí también hallamos ejemplos anteriores a la era de Internet, si bien éstos se diferencian en un punto central y es del de la accesibilidad e inmediatez de los enlaces: los ejemplos que daremos constituyen obras de la literatura argentina, escritas esencialmente en castellano, en formato de libro impreso, con un estilo y con palabras y nociones particulares, mientras que los hipertextos digitales suelen estar accesibles con sólo unos clicks, en más de un idioma, y, por lo general, a un costo cercano a cero. Existe la necesidad de contar con un capital cultural y con un capital simbólico específicos para interpretar en cada caso, pero en líneas generales, se

implica que una *situación cultural en acto* (Eco) requiere, además, de una relación de disfrute entre obra y receptor para provocar un efecto estético.

Ésta no es la primera referencia que se hace a **Rayuela**, de Julio Cortázar al respecto de su particularidad como texto literario no lineal. Sin embargo, al considerar este libro junto con otros del autor (**62. Modelo para armar, Libro de Manuel, Los Premios**) nos proponemos dar a entender que detrás de la obra de este autor se trasluce la búsqueda de una textualidad diferente, compuesta por *enlaces*, por referentes dispersos, por *bloques de texto* que requieren una forma de lectura diferente de la de los textos clásicos. Estos libros se inscribirán en un estilo literario genérico que busca desestructurar la composición literaria clásica, y con ello, la naturalización de un sentido común adquirido como habitus de pensamiento.

En **Rayuela** se advierte al inicio:

“A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros.

El primero se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra *Fin*. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue.

El segundo se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo. En caso de confusión u olvido, bastará consultar la lista siguiente. 73-1-2-116-3-84-4-71-5-...”, etc. Esta segunda serie de capítulos pertenece al propio Cortázar, a extractos de notas periodísticas, textos de otros autores, algunos de nombre conocido (Levi-Strauss, Artaud, Bataille, Octavio Paz), otros desconocido (quizás apócrifos), y de personajes de la novela, como Morelli, de los cuales destacar su *centralidad* es casi una falacia con respecto a la constitución misma del libro.

De esta forma, se nos sugiere que leamos el libro de cualquiera de las dos maneras, atendiendo a las pautas indicadas. Pero *Rayuela* es, al decir del autor, “muchos libros”, tanto en sí mismo como en los otros libros del universo cortazariano:

- en sí mismo, puesto que la serie de capítulos (*bloques de texto*) que constituyen la “segunda” parte del volumen son unidades de sentido que se prestan a la lectura prescindiendo del resto, o enlazándolas de maneras no propuestas explícitamente, como por ejemplo, buscando todas aquellas que llevan el subtítulo de *Morelliana* (léase: texto relativo a Morelli, ese escritor que escribe desde la ¿ficción? en los intersticios de *Rayuela*); o en

cuanto a la división entre lo que ocurre “del lado de acá” (en París) y “del lado de allá” (en Buenos Aires), una separación en capítulos que constituyen también universos de acción y sentido.

-en los otros libros, porque en ellos se observa cierta continuidad en la búsqueda del quiebre de la linealidad, además de ser uno de ellos (62. Modelo para armar) una continuación explícita de Rayuela.

**62. Modelo para armar** se esboza en los párrafos finales del capítulo 62 del anterior libro. El pequeño prólogo que Cortázar nos propone es de por sí elocuente para nuestro trabajo: “El subtítulo *Modelo para armar* –nos dice- podría llevar a creer que las diferentes partes del relato, separadas por blancos, se proponen como piezas permutables. Si algunas lo son, el armado a que se alude es de otra naturaleza, sensible ya en el nivel de la escritura donde recurrencias y desplazamientos buscan liberar de toda fijeza causal, pero sobre todo en el nivel del sentido donde la apertura a una combinatoria es más insistente e imperiosa. La opción del lector, su montaje personal de los elementos del relato, serán en cada caso el libro que ha elegido leer”.

Aquí la acción, los personajes, los lugares, las estaciones del año, el presente y el pasado, el relato *todo* se desencuentra en el sentido del texto: su lectura no puede ser lineal, porque requiere cierto ejercicio de la memoria, de la propia creatividad, una gimnasia del entendimiento y sobre todo, bastante paciencia para no ceder a la confusión que inicialmente nos sobrepasa.

En **Los premios**, descontando cierta extrañeza que la trama misma propone (los pasajeros de un buque se han ganado los pasajes en una misteriosa Lotería Turística), intercala capítulos identificados con números romanos y capítulos cuya correlación se distingue por las letras del alfabeto: los primeros relatan la acción de manera convencional, los segundos constituyen un libro dentro del libro, pero no aislado del primero en cuanto a su sentido. En este caso, se trata de algo así como el discurrir reflexivo de Persio (una especie de meta-personaje, que nunca acaba de encajar en el relato), una serie de soliloquios que, al decir del propio Julio Cortázar, “han perturbado a algunos amigos a quienes les gusta divertirse en línea recta. A su escándalo sólo puedo contestar que me fueron impuestos a lo largo del libro y en el orden en que aparecen, como una suerte de supervisión de lo que se

iba urdiendo o desatando a bordo. Su lenguaje insinúa otra dimensión o, menos pedantescamente, apunta a otros blancos”.

Finalmente, el **Libro de Manuel** constituye una heterogeneidad que concluye en un cierto “*proceso de convergencia*” (Cortázar) de sentidos: el del entendimiento y el de lo estético. El relato de las idas y venidas de un grupo de latinoamericanos exiliados en París se intercala con los recortes de diarios y otras fuentes que los padres de Manuel van encuadernando para que algún día su hijo “*comprenda*” lo que nosotros, como lectores a los que no se nos deja en la pasividad, sólo comprendemos en el último instante, con las últimas seis palabras del libro.

Numerosos recursos entre literarios y gráficos contribuyen a generar en todos estos casos un efecto estético particular. Mencionamos sólo algunos de ellos, que se pueden transcribir con cierta brevedad:

- diálogos bizarros cuyas líneas están separadas por barras (“Usted es un gran tonto y un malo/ No lo soy en absoluto/ Sí que lo es/ No/ Sí/ No/ Sí/ Entonces yo a usted le estropeaba el jardín/ Mi jardín es lindo y usted no me lo estropea/ Sí, yo le mandaba muchísimos animalitos/No me importa/...”[62. *Modelo...*]);

- líneas con letras pequeñas intercaladas en los espacios entre los renglones convencionales (“... por qué la luna llena, a lo mejor no había luna llena esa noche, el recorte hablaba del carnaval, de la música, los bailes en los clubes vecinos que habían excitado a las mujercitas, pero todo eso volvía con la luna llena que hacía brillar los cascotes en botellas en lo alto del muro, el camino de tierra que se perdía hacia la ciudad, los camiones blancos, era otra vez la fuga...” [*Libro de Manuel*]);

No es difícil perderse en el laberinto que conforma la hipertextualidad, ya sea en su forma ilustrada, ya en su forma estética: salir de la linealidad del texto siempre deja la sospecha de haber perdido posibles cursos de acción.

Este antecedente de una literatura cuya técnica le permite ser sensiblemente no convencional representa, entre otros posibles, un sustento para nuestras afirmaciones: nos permite superar la conceptualización mecanicista acerca de las relaciones de determinación tecnología-arte o sociedad-literatura, puesto que logramos con ello distinguir entre técnicas y tecnologías, y separar las instancias de la creatividad y de las condiciones de posibilidad de un arte alternativo.

## La Ideoteca total

La mirada puede ser educada en la ruptura de lo lineal, y con ella el entendimiento, haciéndolos capaces de captar mejor la secuencialidad alternativa que la comprensión requiere en este contexto: una fuente de educación de la mirada no lineal podría hallarse, por ejemplo, en los clásicos manuales escolares con sus ilustraciones, llamadas, cuadros y referencias varias. Esto se debe a las exigencias perceptuales que este tipo de publicación incluye: pasar del texto a la ilustración, leer simultáneamente el texto y el cuadro explicativo, etc. Así, algunas nociones básicas de la percepción que la Red requiere se hallarían en este tipo de textos. De este modo, el núcleo de la problemática del desentendimiento se encontraría, en todo caso, en la estructura en que la educación de la mirada se realiza: un ambiente escolar que no satisface las necesidades intelectuales de igual manera para los diferentes estratos sociales, y las diversas condiciones de apropiación del conocimiento.

El *valor estético* (Sarlo-Altamirano) de la palabra lineal, “apagada”, inmóvil en la hoja de papel ya no es indiscutible: en el universo Internet, la palabra-flash le disputa su hegemonía. Es más atractivo a la mirada sobre la pantalla la resaltación del color, la movilidad, la dinámica, que la quietud de la palabra percibida como estática. Pero al hablar de poesía la estaticidad es sólo aparente: si un texto en blanco y negro, con caracteres clásicos no apela al sujeto más que otro texto con colores y fuentes exóticas, es porque la **mirada** se ha entrenado en una *iconósfera* o universo icónico, que “constituye un ecosistema cultural, basado en interacciones dinámicas entre diferentes medios de comunicación y entre éstos y sus audiencias” (Gubern).

No se trata solamente de señalar aquí las transformaciones del esquema perceptor del que asiste a un hecho estético, sino de indicar que ello está introduciendo nuevas definiciones de arte (“Creo sinceramente en la robótica cultural, los robots son tanto obras de arte como maravillas técnicas” <sup>7</sup>), de lo humano (la ultrahumanidad de Teilhard de Chardin, el transhumano de la revista *Mondo 2000*), del cuerpo y la sexualidad (el body-art cibernético, el sexo virtual). Existe una postura que insiste en que la estructura biológica de la humanidad está inadaptada a la infosfera (“La fuerza planetaria determinante ya no es la fuerza de la gravedad sino la presión del flujo informativo. La gravedad ha moldeado la forma y estructura del cuerpo en su evolución y lo ha contenido en este planeta. La información propele el cuerpo más allá de sí mismo y de su biosfera. La información determina la naturaleza y la

función del cuerpo postevolutivo”<sup>8</sup>), y ello nos revela que las ligaduras entre arte, tecnología y sociedad son constitutivas de la subjetividad humana y de su forma de definir el mundo.

La pregunta por la palabra poética en un tal *ecosistema cultural* que aparece como la “civilización de la imagen” es central para definir el grado de persistencia de las viejas formas de la expresión humana, y, por ende, de la construcción de la subjetividad, así como para dar cuenta de cómo las nuevas herramientas informáticas cumplen un papel pedagógico, de inculcación, de definición de la legitimidad o no de ciertas expresiones lingüísticas (no es lo mismo el texto “lineal” que el texto procesado por un programa de diseño gráfico, tanto en sus efectos psicológicos cuanto en su *apreciación estética* [Gubern]).

La experimentación con la estética secuencial alterada proviene de ámbitos de alguna manera externos y anteriores a la conformación de la iconósfera Internet. Ésta se ha podido apropiarse de tales expresiones, a la vez que ha suplido a los museos “reales” (por oposición a los llamados “virtuales”) en su necesidad de acumular *todas las obras humanas*, en particular las artísticas, para conservarlas y difundirlas.

Pero no se trata, insistimos, de que la posibilidad técnica de crear *la Ideoteca total* genere por sí misma una real difusión cultural: “La imposición, difusión y legitimación de las conductas estéticas y los juicios críticos corren a cargo de un conjunto de instituciones mediadoras: la crítica, la educación artística, los premios, las bibliotecas, las colecciones de grandes obras, las antologías, el periodismo cultural, las academias y la universidad, entre otras instancias” (Sarlo-Altamirano). No se trata, entonces, sólo de una cuestión de posibilidades técnicas versus contenidos, sino de las condiciones de apropiación creativa, de generación de conocimiento, de autopercepciones.

Así, Internet puede ser pensada también como *institución mediadora* de acceso diferencial: por un lado, no todos tenemos acceso a la Red y a los códigos de desciframiento de sus contenidos; por otro lado, aun cuando *todo* se halle en la Red, siempre la totalidad nos es irrepresentable y se constituye en un espacio donde palabras, imágenes, sonidos e ideas se enredan. En ella estará todo, pero “por una línea razonable o una justa noticia habrá millones de insensatas cacofonías, de fárragos verbales y de incoherencias. Todo, pero las generaciones de los hombres pueden pasar sin que los anaqueles vertiginosos -los anaqueles que obliteran el día y en los que habita el caos- les hayan otorgado una página tolerable” (J.L.Borges / *La Biblioteca Total*).

## Bibliografía

BORGES, JL: *La Biblioteca Total*; Emecé, Buenos Aires, s.d.

CAMPAL FERNÁNDEZ, JL: *El mail art*, en [www.poesia.com](http://www.poesia.com).

CASTORIADIS, C: *La institución imaginaria de la sociedad*, s.d.

CORTÁZAR, J: *Los Premios*; Ed Sudamericana; Buenos Aires, 1960.

-----: *Rayuela*; Ed Sudamericana; Buenos Aires, 1963.

-----: *62. Modelo para armar*; Ed Sudamericana; Buenos Aires, 1968.

-----: *Libro de Manuel*; Ed Sudamericana; Buenos Aires, 1973.

DERY, M.: *Velocidad de escape: la cibercultura en el final del siglo*; Ediciones Siruela, Madrid, 1998.

ECO, U: *Obra abierta*; Planeta-Agostini, Buenos Aires, 1992.

GUBERN, R.: *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*; Editorial Anagrama, Barcelona, 1996.

KEEP y McLAUGHLIN: *The electronic Labyrinth*, en [www.acm.org](http://www.acm.org).

MUJICA, H: "Para entender un poema"; Revista Viva, s.d.

MUÑOZ, GF: *Internet: ¿Nueva Alejandría o Torre de Babel? Los que escriben, los que leen, los que buscan*, en [www.hipersociologia.org.ar](http://www.hipersociologia.org.ar).

NOBILE, N: *Escritura electrónica y nuevas formas de subjetividad*, en [www.hipersociologia.org.ar](http://www.hipersociologia.org.ar).

PADÍN, C: *Multimedia y poesía experimental en América Latina*, en [www.poesia.com](http://www.poesia.com).

RAMONET, I: en *La Nación*, supl. Cultura, 8-10-2000, p.6.

RIFKIN, J: *La era del acceso*, en *Clarín*, supl. Zona, 8-10-2000, p.10.

ROMERO, JC; en *Entrevista para Revista Infracino* (Internet)

SARLO y ALTAMIRANO: *Conceptos de Sociología Literaria*; Centro Editor de América Latina, BsAs, 1990.

VIRILIO, P: *Velocidad y Fragmentación de las Imágenes. Entrevista sobre la Dromología*, en *Revista Fahrenheit 450*, Núm. 4, Buenos Aires, 1988.

<sup>1</sup> . Ramonet, Ignacio; en *La Nación*, 8-10-2000; Sup. Cultura, p.6.

<sup>2</sup> . Cabe explicar aquí que no estamos hablando de la definición o del sentido autorreflexivo de las expresiones artísticas, ni de la percepción estética de la obra de arte, puesto que en tal nivel no corresponderían las reflexiones de tipo intelectual (sociológico), sino un goce estético indecible.

<sup>3</sup> . Virilio, Paul: "Velocidad y Fragmentación de las Imágenes. Entrevista sobre la Dromología".

<sup>4</sup> . Mujica, Hugo: "Para entender un poema".

<sup>5</sup> . Juan Carlos Romero es grabadista y poeta visual.

<sup>6</sup> . Es necesario aclarar que no sustentamos la idea de que existen textos que pertenezcan exclusivamente a uno u otro tipo; no se trata de categorías excluyentes, pues un mismo (hiper)texto puede ser captado con diferentes miradas.

<sup>7</sup> . David Santos, escultor. En Dery, M: *Velocidad de escape*.

<sup>8</sup> . Sterlac, body-artista cibernético, en Dery, M: op. cit.