

LO QUE GOOGLE LES HACE A LOS POETAS: MODOS DE LA PUNTUACIÓN Y PROCESOS DE (DES)SUBJETIVACIÓN EN TIEMPOS DE GUBERNAMENTALIDAD ALGORÍTMICA

*WHAT GOOGLE DOES TO POETS:
WAYS OF PUNCTUATION AND PROCESSES OF (DE)SUBJECTIVATION
IN TIMES OF ALGORITHMIC GOVERNMENTALITY*

Fernanda Mugica
Conicet
Universidad Nacional de Mar del Plata
fernanda.mugica@gmail.com

∞ RESUMEN

∞ PALABRAS CLAVE

Poesía digital
Google
Puntuación
Subjetivación
Gubernamentalidad
algorítmica

A partir del análisis de ciertos modos de funcionamiento y presupuestos filosóficos de Google (Groys 2014) indagamos en las reconfiguraciones de la puntuación subjetiva (Szendy 2016) en tiempos de gubernamentalidad algorítmica (Rouvroy y Berns 2013). El estudio articulado del poemario (spam) (2011) de Carlos Gradin junto con una serie de producciones de literatura digital argentina –“Trenza” (2020) de Eva Costello, “Voy a tener suerte” (2020) de autor anónimo y “Peronismo (spam)” (2011) del propio Gradin– nos permite interrogarnos acerca de la potencia política de estas prácticas. Nos preguntamos si habilitan una sustracción posible respecto de los sentidos hegemónicos de la cultura digital (Kozak 2019); es decir, si logran sustraerse de las lógicas binarias de los sistemas de estandarización tecnolingüísticos y de la segmentación de perfiles, que tienden a reducir lo subjetivo a algo calculable.



∞ ABSTRACT

∞ KEYWORDS

Digital poetry
 Google
 Punctuation
 Subjectivation
 Algorithmic
 governmentality

From the analysis of certain ways of operating and philosophical presuppositions of Google (Groys 2014) we investigate the reconfigurations of the subjective punctuation (Szendy 2016) in times of algorithmic governmentality (Rouvroy & Berns 2013). The articulated study of the poems (spam) (2011) by Carlos Gradín together with a series of Argentine digital literature productions – “Trenza” (2020) by Eva Costello, “Voy a tener suerte” (2020) by an anonymous author and “Peronismo (spam)” (2011) by Gradín– allows us to question the political power of these practices. We wonder if they enable a possible subtraction from the hegemonic ways of being of digital culture (Kozak 2019); that is, if they manage to escape from the binary logic of technolinguistic standardization systems and profile segmentation, which tend to reduce the subjective to something calculable.

Recibido: 29/07/2022

Aceptado: 15/09/2022

Todos sabemos que allí está Google

Aquello que desea permanecer silencioso
 debe hacerse ruido
 Friedrich Nietzsche

En nuestros días, muy diversas tecnologías de la información y comunicación dejan a nuestro alcance toda clase de datos y materiales. El surgimiento de la web 2.0. –desde 2004 hasta el presente– ha traído aparejado un incremento de las capacidades de los usuarios de Internet para producir, copiar, manipular y compartir –de forma individual o colaborativa– una inmensa cantidad de contenidos. La literatura no se queda al margen de este fenómeno y también se apropia, de distintos modos, de los materiales textuales que la web ha vuelto disponibles. Cuando Kenneth Goldsmith reflexiona respecto de este estado de cosas, en *Escritura no-creativa* (2015) e indaga sobre las diferentes formas de “gestionar el lenguaje” en la era digital, está pensando en el desafío que constituye esa suma sin precedentes de textos circulantes y en las diferentes técnicas que los escritores han adoptado para intervenirlos y manipularlos. Allí, llega a proponer, en base al término *moving information* de Marjorie Perloff, que una noción contemporánea de “genio” –en alusión al “genio romántico”– debería encontrar su eje en la capacidad de mover, manejar y disseminar las inmensas cantidades de información que circulan en la web.

Muchas producciones contemporáneas se abren al debate respecto de las formas de vinculación e hibridación entre literatura y tecnologías, entre textos e influjos constantes de información. Con el antecedente inmediato de –por ejemplo– los *cut-ups* de William Burroughs, el

arte de “cortar y pegar” ha dado lugar a numerosas formas de apropiación en literatura. Conscientes de que ni el apropiacionismo, ni el collage, ni el pastiche son prácticas nuevas en la historia del arte, en este trabajo nos interesa pensar en los sentidos que adquieren específicamente en relación con el medio digital. En tiempos de mecanografía e imprenta, esos sistemas imponían a la reproducción de los textos sus propios ritmos. Hoy, la reproducción textual es posible en cualquier momento del día y con solo presionar dos o tres teclas. Desde la literatura digital hasta el *livecoding*, desde la narrativa hipertextual hasta el *fanfiction*, escritores y programadores se sirven de las técnicas y de los materiales que el universo de la computación les brinda.

Pero no es sólo la función “cortar y pegar” lo que atraviesa desde las prácticas más experimentales hasta las narrativas formalmente más tradicionales. Cuando, en 2008, Pola Oloixarac publicó su primera novela, *Las teorías salvajes*, Beatriz Sarlo no dudó en señalar que allí estaba Google (2009). Por su variedad de remisiones culturales y por la agilidad de la autora para traer citas “con solo unos golpes de teclado” (2009: s/n), Sarlo ponía la mirada no tanto en el “cortar y pegar” como en la función “buscar” de Google. Una función que, en sus palabras, permitía acumular referencias y burlar la colección de libros y artículos en papel, “como una amenaza a la custodia privada del saber” (2009: s/n). Así, desde la novela hasta la poesía Flarf – poemas collages a partir de materiales digitales encontrados–, como una carta robada de infinitas valencias –porque, como dice Sarlo, todos sabemos que allí está Google– este buscador comenzaba a poner sobre la mesa de la literatura una inmensa cantidad de textos circulantes. Pero, ¿qué fue lo que escritores y programadores comenzaron a encontrar con “solo unos golpes de teclado” (Sarlo 2009: s/n)?

En “Google: el lenguaje más allá de la gramática” (2014), Boris Groys analiza los modos de funcionar y los presupuestos filosóficos de este buscador. Lo que recibimos cuando buscamos una palabra, afirma Groys, es una muestra de todos los “contextos accesibles” en que esa palabra aparece (2014: 194). Esto supone que las palabras se despegan de sus cadenas gramaticales, del lenguaje en tanto jerarquía verbal definida gramaticalmente, y lo que vemos son sus contextos de aparición, sus trayectorias posibles, como si se tratara de “nubes de palabras” que no dicen nada, sino que contienen –o no– tal palabra en particular (Groys 2014: 195). La hipótesis de Groys se torna interesante cuando analiza este motor de búsqueda como una respuesta posible a la deconstrucción derrideana: también Google “piensa” al lenguaje como espacio topológico en que las palabras siguen sus trayectorias, en una migración eventualmente infinita, sin posibilidad de ser territorializadas en contextos fijos, en significados normativos. Pero, para Google, esas trayectorias son finitas, dado que cada posible contexto está ligado indefectiblemente a un soporte material. Por eso, su trabajo consiste en calcular esas trayectorias y visualizarlas. Así, este motor no busca “las infinitas posibilidades del sentido, sino el conjunto de contextos realmente disponibles, a través de los cuales se define el sentido” (Groys 2014: 198). La suma de todos esos contextos –para cada palabra, para cada búsqueda– se constituiría, en palabras de Groys, como la única verdad accesible al sujeto contemporáneo (2014: 195).

La pregunta que surge de inmediato es si, al realizar esas búsquedas, realmente se nos presentan todos los contextos existentes. La respuesta es, sin dudas, no. En primer lugar, dirá Groys, porque algunos de esos contextos no están disponibles, a no ser que se cuente con posibilidades especiales de acceso. Pero, además, porque Google da prioridad a algunos contextos sobre otros, en función de búsquedas anteriores y criterios que tampoco terminan de ser accesibles para el usuario común de internet. Es aquí donde la cuestión se complejiza y donde queremos

detenernos. De acuerdo con Groys, los usuarios de Google se encuentran en una posición metalingüística: no interfieren como sujetos, con sus propios contextos, en las búsquedas que se realizarán. Para afirmar esto, piensa en la metáfora heideggeriana del lenguaje como casa del ser, lugar en que el hombre habita. Al quedar las palabras desligadas de los contextos gramaticales, para reducirse a contextos de aparición, el hombre se convierte en un “curador de lenguaje”, alguien que “utiliza antiguos contextos lingüísticos, lugares o territorios” (Groys 2014: 199) y no en un pastor de palabras, como proponía Heidegger. Se trata de un movimiento extra-lingüístico en el que el hombre “deja de hablar en el sentido tradicional del término y en cambio, deja que las palabras aparezcan o desaparezcan en diferentes contextos, en una práctica completamente silenciosa, puramente operacional, extra o metalingüística” (Groys 2014: 199). El lenguaje como “casa del ser” se convierte, según Groys, en una nube de palabras, y el hombre se queda sin hogar lingüístico: al usar la lengua se embarca en una trayectoria necesariamente extralingüística (2014: 200).

Si Google arroja unos determinados contextos y no otros, si las respuestas se materializan incluso con anterioridad a la formulación de nuestras preguntas –porque los motores de búsqueda inician su trabajo sin esperar a que hayamos terminado de escribir la palabra o la frase que será buscada–, ¿qué sucede allí con el sujeto? Cuando Peter Szendy (2016), leyendo a Nietzsche, se plantea la pregunta sobre quién puntúa en la música, insiste en la necesidad de tener cuidado a la hora de nombrar, y de evitar apelar a las figuras tranquilizadoras del autor o del compositor. Prefiere conservar la “esencial indeterminación” de aquel que “silabea los acontecimientos al hilo del flujo musical, que los marca y los designa” (Szendy 2016: 76). A continuación, refiere una “instancia puntuante”: puntuación de obra, que luego oyentes y lectores sobrepuntuarán a su vez (*ibídem*). Aquí, en un contexto pensado para que el sujeto-usuario-de-Google intervenga o se posicione sólo metalingüísticamente al hilo del flujo de la información, ¿cómo pensar esa instancia puntuante? ¿Quién puntúa cuando se trabaja con Google y sus recortes, sus palabras arrancadas de contexto? ¿Cómo pensar esa puntuación de obra (Szendy 2016) si se trata de una información mediada por andamiajes técnicos y políticos, si esa información se mueve en base a algoritmos que predicen y autocompletan, quizás incluso antes de cualquier formulación subjetiva? ¿Y de qué modo algunas obras de poesía digital que dialogan directamente con Google proponen –según nuestra hipótesis– otros modos de puntuación posibles?

El propio Groys plantea que el sujeto de la búsqueda en Internet solo puede ver lo que Google le muestra, y eso convierte a Google en “una subjetividad oculta (y potencialmente peligrosa)” (2014: 201). Entonces, ¿qué tiene para decir –o para hacer escuchar– la poesía digital? ¿Cómo suena, en las obras que elegimos, esa práctica que Groys caracteriza como “operacional y silenciosa”? A partir del análisis de algunas producciones poéticas contemporáneas que –como anticipamos– dialogan de distintas maneras con este buscador, nos proponemos enfocarnos en la cuestión del sujeto y sus puntuaciones posibles. ¿Quién o qué puntúa a quién, cuando cantidades inmensas de materiales textuales vienen a completar nuestras frases y nuestras búsquedas, en función de criterios que apenas conocemos? ¿Qué implica pensar a un sujeto como usuario –de un buscador, de internet? ¿Qué o quién usa a quién, cuando Google rastrea hábitos de búsqueda para anticipar comportamientos y segmentar perfiles y así –por ejemplo– mostrar anuncios de forma más eficaz? Y si volvemos sobre el concepto de *moving information*, ¿qué puntúa a la información que viene a responder –y a clausurar y autocompletar– nuestras búsquedas? ¿Es posible pensar en una

puntuación implícita en esos textos que se replican de forma masiva gracias al *copy & paste*? ¿no será la información la que nos mueve?

Poesía y Google: modos de la puntuación

Viviendo a la intemperie de
una frase brutal que
se corta sola
Tamara Kamenszain

Me gusta estar en mitad de la frase.
Es un decir, al medio, ya sabemos
Milita Molina

En el apartado final de su libro (*spam*) (2011), titulado “Oldie games”, el escritor argentino Carlos Gradin recopila una serie de textos breves, de procedencias muy diversas, que van desde una cita de Deleuze, hasta los comentarios del foro “MIRAMAR EN LOS 90’S”, pasando también por letras de canciones vinculadas a juegos de palmas infantiles, como “Doctor Jano, cirujano” o “cucharita, chucharón / no me junto más con vos”. A diferencia del resto de los textos de ese libro, aclara Gradin en el “Disclaimer”, “Oldie games” no fue generado a partir de búsquedas en Google: “no se utilizó ninguna frase en particular, y a veces tampoco el buscador” (2011b: 73). Sin embargo, algo de la dinámica que atraviesa a (*spam*) permanece: una serie de fragmentos yuxtapuestos, extraídos de sus contextos originales —en algunos casos citas y, en otros, anotaciones del autor— son puestos a funcionar en un nuevo contexto.

De hecho, si pudiéramos descifrar cuál fue “la frase” que llevó a Gradin a colocar juntos todos esos fragmentos, quizás podríamos acercarnos un poco más a su poética, o incluso a cierta lógica que —pensamos— subyace en muchas de las producciones que proponen como estrategia creativa la generatividad automática a partir de búsquedas en la web. Porque los fragmentos de “Oldie games” nos hablan sobre enunciados dejados a la mitad para que los complete el otro, que tan bien nos conoce;¹ o sobre frases interrumpidas —según el consejo de Hemingway— para que el deseo de escribir perdure al día siguiente. Son fragmentos sobre el deseo de un dios que nos ordene y lea por nosotros, el deseo de que alguien continúe nuestras palabras. En ellos el mundo, según la cita de María Moreno, es ese “inmenso bar de infinitas puertas por donde siempre entrará alguien con quien tenemos una conversación pendiente” (ctd. en Gradin: 74). Al mismo tiempo, estos fragmentos nos hablan sobre otras citas que se abalanzan sobre nosotros como asaltantes al costado del camino, según refiere Benjamin. Y, lo más singular, nos traen al libro la figura de San Agustín sentado a la sombra de un árbol, repasando sus códices, mientras llega a la conclusión de que no resolverá su historia de malentendidos con la fe sino “cuando las frases de la Biblia se le hayan vuelto indispensables para pasar en limpio el relato de su vida” (Gradin 2011b: 67). Después

¹ “*Completing each other sentences*: en su blog una chica pone una foto suya con su novio y relata el día a día de la relación: charlas, accidentes íntimos, frases que se completan entre sí o se dejan sin terminar” (Gradin, 2011b: 65) Más adelante: “*Completing each other sentences*: así describen en un diario la empatía de los gemelos Pouncey [...] Se entendían sin mirarse siquiera, como si hablaran por telepatía...” (66).

de sentir que esos pasajes lo comprenden mejor de lo que él hubiera podido, Agustín “ya no podrá evocar ni un instante de su pasado sin citarlos mezclándolos con sus propias palabras, como si hubieran sido escritos para que él los descubriera, tarde o temprano” (Gradin 2011b: 67).

Los fragmentos de “Oldie games”, en definitiva, nos hablan sobre frases que se autocompletan, o que son completadas por palabras de otros, de citas que se mezclan con nuestros enunciados, en una serie de movimientos que –consideramos– capta algo sobre nuestra época, sobre nuestra cultura algorítmica, sobre las toneladas de lenguaje que constantemente vienen a completarnos las frases, con sólo hacer un clic –y a veces incluso sin que lo hagamos. Nos referimos a todo lo que habla, dice por nosotros, lo que viene a evitar que nuestras palabras se encarnen –incluso si son ajenas– y en su lugar pone un resultado de búsqueda dependiente de un algoritmo, de una combinación de probabilidades. Un modo de estar en la frase que podría emparentarse con eso que Groys denomina “posición metalingüística” (él o ella “no hablan, sino que practican la selección y evaluación de las palabras y los contextos” (2014: 201), siempre con la curaduría verbal – anterior– de Google). O, también, con los modos de puntuación que surgen en diálogo con ese “movimiento de la información” que nombraba Goldsmith. En definitiva, podría emparentarse con las particularidades que las instancias de subjetivación asumen –quizás desde la destitución–, desde algunas producciones poéticas contemporáneas.

Sacando el “Disclaimer”, todos los poemas de Gradin en (*spam*) han sido generados a partir de búsquedas en Google. El poeta introduce una palabra o frase, que podríamos denominar “atractor”, en tanto recupera y trae hacia sí los contextos accesibles que el buscador elija. Es decir, es el disparador de los procesos de predicción y rellenado automático que vendrán a completarla. En “Cae la tarde y”, el poema que abre el libro, confluyen, por ejemplo, una enorme cantidad de voces que refieren la caída de la tarde en diferentes lugares del planeta:

Cae la tarde y vos no estás,
cae la tarde y dan ganas
de llamarte
[...]
Cae la tarde y el mundo sigue,
algunos árboles se tuercen,
aún no sabemos dónde
vamos a dormir
[...]
Cae la tarde y Boca pierde 2 a 1
Cae la tarde y en el cielo de Madrid
Cae la tarde y cae la noche,
me llama el Carlos
pa un güen derroche
Peppermint abre el armario
de espejo de su cuarto.
Me hacen señas
de que el séquito
comienza a impacientarse,
Cae la tarde y no estás
y el mundo sigue (Gradin 2011b: 9).

El poema recupera la experiencia común de la caída de la tarde y el efecto de lectura es abrumador, en tanto lleva a una percepción de la amplitud de tiempos y lugares superpuestos que efectivamente coexisten –en este poema, pero también en el mundo. La mayoría de los enunciados están en primera persona y eso genera una ilusión de yo poético que va desplazándose de lugar, vive todas las vidas, de un modo que –podría incluso pensarse– dialoga con alguna forma anómala de lo comunitario. Pero –también desde el poema– esa ilusión se quiebra y lo que prevalece es el ritmo de una repetición, el de los muchos “aquí” y “ahora” en los que la tarde cae.

Si, de acuerdo con Groys, el objeto de búsqueda en Google se involucra en una lucha por la verdad al mismo tiempo metafísica y político-tecnológica –dado que en su modo de funcionar subyace una idea de verdad entendida como “la suma total de todos los contextos materialmente existentes” (2014: 202)–, la poesía de Gradín se hace cargo del modo de vinculación con la verdad que esta tecnología en particular tiene como presupuesto. Y en el uso de la repetición en un poema notablemente extenso –242 versos– produce un efecto de lectura que también dialoga con una imposibilidad del lector. Cuando buscamos “Cae la tarde y” en Google, obtenemos aproximadamente 144.000 resultados. Una vez más, ante una cantidad de información imposible de leer al modo tradicional, el lector se encuentra frente a Google en una posición metalingüística. Gradín escribe para un lector cansado, agotado frente a la exhaustividad de unas tecnologías que, incluso con sus limitantes políticas y materiales –no todo está allí–, superan ampliamente nuestras capacidades de leer, de recorrer el espacio de los textos. Y en la mixtura y recombinación de aquello que los atractores recuperan, encuentra un ritmo, una puntuación, algo que todavía suena.

A su vez, el poema de Gradín da forma a algo de esa “mostración misma que se muestra” (Hegel ctd. en Szendy 2016: 150). Como si abrazara la multiplicidad de puntos que devuelve la búsqueda de Google, en donde la información se agencia para imponer su ritmo. En la propuesta de Peter Szendy, la puntuación es pensada como un movimiento retroactivo. Sólo en ese *a posteriori*, se inscribe “el ritmo de una relectura o de una reapropiación” (Szendy 2016: 24). Así, “*la fuerza del punto se produce luego del golpe*, o mejor: en el intervalo de su repercusión, por muy instantánea o muy diferida que ésta sea” (Szendy 2016: 25) [en cursivas en el original]. Cuando analiza el punto tal como lo describe Hegel en su *Fenomenología del Espíritu* –el aquí y el ahora de la certeza sensible– Szendy refiere el modo en que el aquí –el punto– pasa de muchos aquí hacia “el aquí en general”. Así, se puntúa a sí mismo como aquello que “no designa sino la generalidad hueca de un aquí cualquiera” (2016: 104). También el “cae la tarde y” de Gradín puede leerse como este “cae la tarde y” o como cualquier otro. No tendría sentido preguntarse cuánto de las decisiones del autor o cuánto del trabajo automatizado de Google ha dado lugar en esta hibridación a una “instancia puntuante” o a un ritmo. Son los múltiples aquíes en donde cae la tarde los que se agencian, y en un movimiento que puntea y se deja puntuar, los poemas de Gradín dejan leer esa “pulsación puntuante” de golpes de puntos, o golpes de teclas. No solamente porque el aquí se vuelva iterable, como afirma Szendy, sino porque el índice que lo puntea vuelve sobre sí mismo y, en ese movimiento, encuentra el boceto de un ritmo (2016: 105), quizás un ritmo posible para la caída de una tarde genérica, en mucho más de un tiempo, en mucho más de un lugar, más acá o más allá de un sujeto.

Poesía digital y gubernamentalidad algorítmica

A poeta polonesa wislawa szymborska
 começa um discurso sobre poesia
 dizendo que o mais dificil de um discurso
 é a primeira frase
 mais que mesmo depois de ter começado
 continuar o discurso será tão dificil quanto começar
 pois ela vai falar de poesia
 e por que é assim tão dificil falar
 de poesia?
 Marília Garcia

Posteriormente a (*spam*), Carlos Gradin creó en 2011 el “Peronismo (*spam*)”. Se trata de un poema visual digital que conjuga música y texto. Además de en la obra de este escritor, en este apartado, nos interesa detenernos en una serie de producciones de literatura digital. Con esto nos referimos, de acuerdo con la definición de Claudia Kozak, a producciones generadas “en/por/desde/hacia dispositivos electrónicos, actualmente digitales: literatura programada en código binario, a partir de la creación o el uso de diversos *softwares* y cuya experimentación también queda ligada a interfaces digitales” (2017: 223). Nos detenemos en este tipo de producciones para observar los modos específicos que la puntuación asume en obras que, además de dialogar directamente con Google, tienen existencia material fuera del libro. En estas piezas, además de partirse de materiales ajenos para la generación de poesía, la experimentación ligada a interfaces digitales y el propio soporte digital habilitan un desplazamiento y una expansión hacia otros lenguajes –visuales, sonoros, etc.

Para realizar el “Peronismo (*spam*)” Gradin utilizó un programa de *software* libre (*Time Based Text*) que registra el tiempo de ejecución del texto escrito y lo transmite como información adicional, además de guardar y reproducir cada movimiento durante la composición. Esto le permitió conservar no sólo el texto “definitivo” sino también los errores de tipeo, las reescrituras instantáneas y aquello que decidió borrar, de modo que el poema recrea la escena de escritura, y el efecto que genera es el de algo que está escribiéndose en tiempo real. En cuanto al texto, es resultado de la reutilización de las respuestas obtenidas en Google tras la búsqueda “El peronismo es como”. Sobre un fondo de color verde, y con música *techno*, el cursor titila. Las letras de color blanco disparan una cita de Neal Stephenson: “What is it? A drug, virus or religion?”. Luego, van sucediéndose una serie de enunciados no muy extensos, que desaparecen a medida que dan lugar a los siguientes. El ritmo de lectura es rápido, vertiginoso, el de un lector acostumbrado al frenetismo de la web y, además, dialoga con la música de fondo. “El peronismo es un caballo brioso, es como ese microorganismo que acaban de descubrir...”, “El peronismo es como Polifemo”, “...un chicle, el sarampión, una camisa” son solo algunos de los versos que constituyen esta pieza. A no ser que el lector/espectador cierre la ventana, la obra continúa, dado que está programada para reproducirse en *loop* una vez terminados los casi seis minutos que dura el poema.²

² Esta obra es considerada representativa de una serie de producciones que han tenido lugar en los últimos años en el campo de la poesía digital argentina y que parten de materiales encontrados en la web, se los apropian, los remixan, los hacen “completar sus frases”. Dentro de esa serie podemos leer también los *Manifiestos robots* (2009) de Belén Gache: una serie de poemas compuestos a partir de un sistema de búsqueda de estructuras fijas asociadas al discurso político,

Más cercanos en el tiempo, y surgidos del taller de Hyperpoesía dictado de forma virtual por Roberto Valdivia en 2020, merecen una mención especial el poema “Voy a tener suerte” (2020) – alojado de forma anónima en el repositorio Github– y “Trenza” (2020), de Eva Costello, reescritura del poema del mismo nombre de Cecilia Pavón. “Voy a tener suerte” imita la estética visual y el funcionamiento de Google. El título refiere al botón del buscador, que permite ahorrar el paso de elegir sobre qué enlace pulsaremos dentro de los resultados y lleva de forma directa al primero en la lista. Al ingresar al poema, es posible hacer clic en una serie de nombres que disparan diferentes búsquedas, a un ritmo muy lento. De un modo similar al poema de Gradin, las búsquedas se suceden en una imitación del proceso de escritura, esta vez a partir de una serie de algoritmos programados en Javascript. En estrofas de cuatro versos cada una, de temáticas muy heterogéneas, los poemas se materializan a modo de historiales. Si se presiona en los versos, un hipervínculo lleva a la página de Google con los resultados de esa búsqueda. Cada grupo de versos constituye un núcleo de sentido, que podría pensarse asociado al supuesto sujeto de la búsqueda o usuario del buscador. De hecho, el efecto de lectura que genera el poema es el de conocer al menos un poco a cada uno de esos “personajes”, a partir de las búsquedas que realizan –desde la adolescente preocupada por un posible embarazo, hasta el hombre que busca pornografía y a continuación quiere borrar su historial. Pero lo interesante de esta pieza es el trabajo que realiza con las sugerencias de Google. Además de mostrar la palabra o frase que efectivamente se introducirá en el buscador, con cada letra que se ingresa aparece en pantalla, como una sombra de lo que efectivamente se escribe, en cámara lenta, aquello que Google predice. De este modo, se desnaturaliza y se vuelve visible el modo de funcionar del buscador.

tales como “Nos comprometemos a...”, “Luchamos contra...”, “Nuestro principal enemigo es...” y muchas otras. El resultado de estas búsquedas es un conjunto de versos heterogéneos, que asumen posturas móviles, contradictorias si no se conociera el procedimiento, y que se apropian de la retórica de la propaganda política para interrogar los discursos hegemónicos y dejar en evidencia su falta de contenidos, su estructura puramente formulaica (Vera Barros 2008: 14). Los *Manifiestos...* de Gache fueron originalmente concebidos para ser leídos por el procesador *IP Poetry* (2004-2006/presente) de Gustavo Romano, que funciona a partir de un sistema de fonemas previamente grabados. Este proyecto de Romano es considerado, por su parte, uno de los primeros antecedentes en el campo de la generación de poesía a partir de la búsqueda de material textual en la web. En él, el sondeo se realiza en tiempo real y la forma de exhibición es performática, en diferentes espacios públicos. *Sabotaje en la máquina abstracta...* (2004-2008), que resulta de frases como “sueño que soy...”, “sólo recuerdo...”, “es peligroso...”, entre otras; *Verde, blanco y negro* (2008), que nace de las búsquedas “el verde de...”, “el blanco de...”, “el negro de...”, etc.; *Un robot poeta en Nueva York* (2008), que parte de comienzos de versos de García Lorca; o el proyecto en que los robots de Boedo se enfrentan a los robots de Florida son solo algunos de los *poèmes-trouvés* que han generado los dispositivos de Romano a partir de Google.

... Voy a tener suerte ...

Martín	Alejandra	Héctor	Jorge
Carla	Z.	Daiana	Ezequiel
Juli	Nicolás	L.	Yohana
T.	María	Ignacio	B.

por qué la

por qué la **cebolla hace llorar**

luna roja es de mal augurio

por qué la covid

luna roja fotos

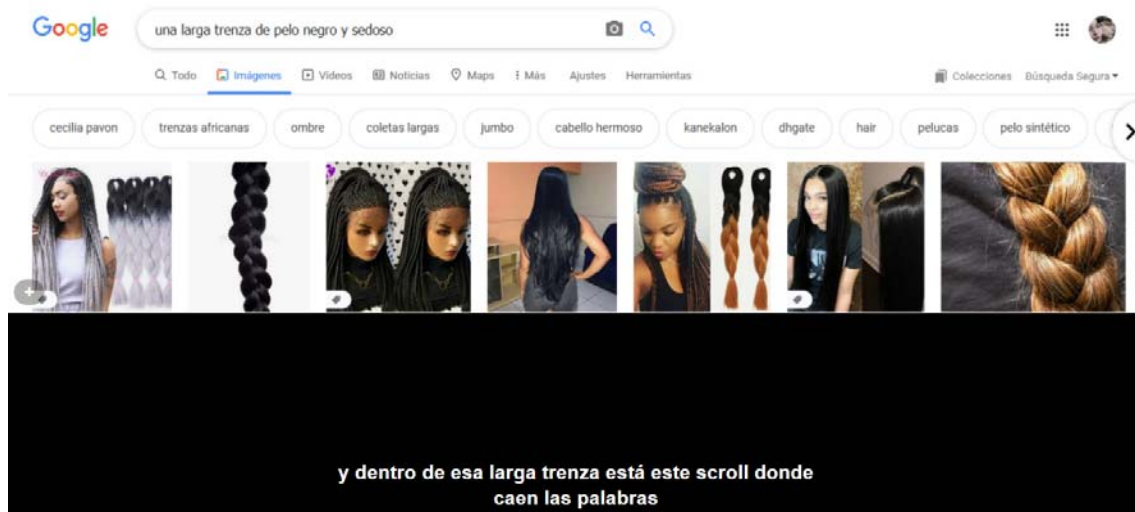
por qué la **educación es importante**

por qué la **gallina cruzó la calle**

eliminar historial de búsquedas completo

1. “Voy a tener suerte”. Autor/a anónimo/a. Captura de pantalla.

“Trenza” es una reescritura que Eva Costello realizó en la plataforma Tumblr del poema de Cecilia Pavón. Si en el original las palabras caían en un libro como en una larga trenza (“Y pensé que mi día es como una larga trenza de pelo negro y sedoso / y dentro de esa larga trenza está este libro en el que caen las palabras” (Pavón 2009: 137), en la reescritura de Costello no sólo se actualiza el soporte –en este caso web– sino también la referencia a ese soporte en el poema (“...y dentro de esa larga trenza está este *scroll* donde caen las palabras” [*ibidem*]). Lo singular de la reescritura de Costello es que las palabras no caen, si no es efectivamente a partir de la interacción del lector, a partir de ese *scrolleo* hacia abajo que va dando lugar a los distintos versos, en posiciones excéntricas. Como si trenzara él mismo el poema, el lector puede detenerse y mirar, trenzar a su propio ritmo –distinto del ritmo frenético del “Peronismo (spam)” o de la obligada lentitud de “Voy a tener suerte”–. Ese “control” por parte del lector/interactor del ritmo del poema, es un control que también está presente en el tratamiento que la escritora hace de Google. Este buscador, igual que en los demás poemas analizados, tiene un lugar central en su escritura, pero de un modo diferente. Varios de los versos de Pavón se inscriben en la reescritura de Costello a partir de capturas de pantalla de las búsquedas de esos versos en las imágenes de Google. Así, el primer verso es descompuesto en varias imágenes de pantallas que se suceden hacia abajo. La primera, “y pensé que”, imita la escritura en tiempo real. A partir de allí, las frases “mi día”, “es como”, “una larga trenza de pelo negro y sedoso” constituyen diferentes búsquedas, que –como anticipamos– se muestran a partir de capturas de pantalla. La primera se desvía del poema a partir de todo lo que devuelve Google en relación con esa frase (“mi día de suerte”, “gracias por alegrar”, etc); la segunda muestra las predicciones que se dejarán de lado en base a la búsqueda “es como” (“es como si no llevara nada puesto”, “es como comer una naranja”). Y la última es una búsqueda de imágenes de largas trenzas negras y sedosas. Pero, en definitiva, Google es dejado de fondo, abandonado a medida que la trenza crece y el poema avanza. Es el lector/interactor quien decide avanzar o detenerse y es el poema mismo lo que prevalece por encima de cualquier búsqueda, de cualquier frase que se interrumpa para ser completada o de cualquier predicción. Los versos de Pavón sobresalen y toman formas y colores brillantes, de estética *gif*, que se destacan frente a la opacidad del buscador.



2. "Trenza". Eva Costello. Captura de pantalla.

El elemento común que comparten estas producciones es la experimentación digital en base a la utilización de materiales encontrados en Google y el diálogo directo con este buscador. Además, se trata de obras que utilizan los recursos de repetición y *copy & paste* para habilitar otros sentidos posibles a partir de la inmensa cantidad de textos circulantes. Nos circunscribimos a este tipo de obras porque consideramos que de ese diálogo entre experimentación digital y trabajo con materiales encontrados surgen nuevos ecos y significaciones, diversos respecto de la existencia material en formato libro, pero también respecto de formas previas de apropiación en literatura, con las que estas piezas también dialogan. Se trata de obras de carácter tecno experimental, que podrían leerse en sintonía con ciertas zonas de la poesía experimental analógica –sobre todo en relación con el trabajo de la materialidad gráfica y sonora–, pero que asumen también un trabajo específico de las materialidades digitales. Con sus búsquedas orientadas y sus procesos de rastreo, con sus recorridos por páginas indexadas y su criterio propio de relevancia, Google traza constantemente nuestros recorridos, determina lo que encontramos, y constituye uno de los modos en que toma cuerpo la gubernamentalidad algorítmica. Pero ¿qué implica ese tipo de gubernamentalidad?

En su artículo “Gouvernementalité algorithmique et perspectives d’émancipation. Le disparate comme condition d’individuation par la relation?” (2013), Antoinette Rouvroy y Thomas Berns analizan los modos en que la recolección y tratamiento de datos, y su uso posterior con el fin de anticipar comportamientos individuales, dificultan y obturan cualquier proceso de subjetivación. De acuerdo con los autores, estos datos funcionan a modo de “huellas” digitales que dejamos, muchas veces involuntariamente, en tanto todos nuestros movimientos están siendo registrados –datos expurgados de su significación, sacados de contexto, que en ocasiones tampoco nos preocupa compartir, dado que son perfectamente anodinos y, a fin de cuentas, permanecen en el anonimato. Del tratamiento automatizado de estos datos, emergen correlaciones sutiles y un saber estadístico –sin hipótesis previas, sin intervención humana, ni de ninguna “subjetividad” como la que leía Groyes en Google– que se construye en base a esas correlaciones. A partir de allí, ya no se excluye lo que esté por fuera de la media –como ocurría con el gobierno estadístico–, sino que se

evita lo impredecible: lo que queda asegurado es “que todos sean realmente ellos mismos” (Rouvroy y Berns 2013: 173).³

Según Rouvroy y Berns, la aparente individualización de la estadística, que en verdad no es más que una segmentación de perfiles en función de las segmentaciones del mercado, lleva a una desaparición progresiva de las instancias de subjetivación. Cualesquiera sean las capacidades de entendimiento, voluntad o expresión de los individuos, ya no es a través de esas capacidades que son aprehendidos por el poder, sino a través de sus perfiles. La gubernamentalidad algorítmica no produce ninguna subjetivación, es indiferente a cualquier reflexividad humana, dado que se alimenta de datos infraindividuales para dar forma a modelos de comportamiento o perfiles también supraindividuales, sin jamás apelar a un sujeto, sin jamás pedirle que rinda cuentas sobre qué es ni qué podría devenir: “el momento de reflexividad, de crítica, de resistencia necesarios para que haya subjetivación parece complicarse o posponerse” (Rouvroy y Berns 2013: 174).⁴

Es decir que, más que respetar los deseos individuales, este tipo de gobierno se basaría en la detección automática de ciertas propensiones y buscaría suscitar acciones a modo de respuestas reflejas a un estímulo. Esta detección automática produciría una especie de cortocircuito en la reflexividad individual e interferiría en la formulación de deseos singulares. Rouvroy y Berns refieren un pasaje al acto sin formación ni formulación de deseo. En palabras de los autores, la gubernamentalidad algorítmica parecería disipar “las condiciones espaciales, temporales y lingüísticas de subjetivación e individuación, a partir de una regulación objetiva y operativa de los posibles comportamientos” desde el principio (2013: 177).⁵ Todo a partir de “datos en bruto”, en sí mismos a-significantes, cuyo tratamiento estadístico apuntaría a acelerar los flujos, y a complicar los procesos de subjetivación entre estímulos y respuestas reflejas. Vale aclarar que Rouvroy y Berns no están pensando en términos de puesta en peligro del individuo, sino más bien en términos de dificultad y enrarecimiento de esos procesos y oportunidades de subjetivación. Expresamente afirman que tanto la idea del individuo en el centro como la hipótesis de la desubjetivación son, para ellos, falsas (175-6). Y precisamente este matiz les permite, luego, abrir la reflexión sobre posibles perspectivas de emancipación.

Estas ideas respecto de la obturación de los procesos subjetivos resuenan en producciones que trabajan con búsquedas y respuestas automáticas, que las evidencian o las utilizan de modos desviados. Nos referimos al algoritmo de búsqueda de Google y a los modos de la puntuación que suponen sus detecciones y predicciones automáticas, sus estímulos y respuestas y formas de anticiparse, anteriores a cualquier formulación subjetiva. Si en la indagación de Szendy se hallaba de fondo la pregunta por el sujeto, no podemos dejar de interrogarnos sobre las frases que se dejan a la mitad en “Oldie games” para que algo o alguien las complete, o sobre la inmensa cantidad de detecciones automáticas y respuestas reflejas que confluyen en el resto de las obras analizadas en este trabajo.

³ “Que chacun soit véritablement lui-même”. Todas las traducciones pertenecen a la autora excepto los casos en que se señale lo contrario.

⁴ “Le moment de réflexivité, de critique, de récalcitrance, nécessaire pour qu’il y ait subjectivation semble sans cesse se compliquer ou être postposé”.

⁵ “Le gouvernement algorithmique paraît de ce fait signer l’aboutissement d’un processus de dissipation des conditions spatiales, temporelles et langagières de la subjectivation et de l’individuación au profit d’une régulation objective, opérationnelle des conduites possibles”.

En ellas, los escritores experimentan con las posibilidades y límites de las capacidades de agencia de entidades no humanas: ceden algo del control a un proceso que es, en parte, ajeno a su voluntad (Solaas 2018).⁶ Y en ese movimiento, encuentran otros modos de *ser con* la tecnología. Se trata de producciones que cortan y pegan, mezclan, combinan y recombinan lo existente, en el contexto de la configuración actual del lenguaje en el semiocapitalismo, es decir, en un contexto que todo lo traduce a una combinación y recombinación de información (Berardi 2018). Preguntarse por la subjetividad en este marco implica preguntarse, junto con Rivera Garza (2013), si además de apropiarse de palabras ajenas, estas prácticas proponen una desposesión respecto de cualquier dominio sobre lo propio. De acuerdo con la autora, la imposibilidad de producir si no es a partir de lo ya existente, puede leerse también como una imposibilidad de pensar lo propio si no se lo piensa como enfáticamente ajeno.

Las producciones que analizamos en este trabajo proponen un acercamiento otro al funcionamiento de Google y dejan en evidencia que no siempre la respuesta que buscamos está en las estadísticas de uso de las palabras: que hay lugar para lo múltiple –como en la obra de Gradín–, o que algunos poemas –como el de Cecilia Pavón en Costello– pueden volver para decir otras cosas, desde otras voces. Y lo hacen a través de la utilización de esos mismos procedimientos de búsqueda, para afirmar que también es posible jugar de otras maneras, “jugar en contra” (Kozak 2011) de todo eso que viene a autocompletar nuestras frases o a posicionarse como único resultado posible en un buscador. Al poner el cuerpo –y el texto– a la puntuación específica que el trabajo de Google supone, al poner en evidencia que de hecho está funcionando –incluso aunque sigamos sin comprender cabalmente su funcionamiento– algo de los modos naturalizados, de los sentidos hegemónicos de la cultura digital, queda cuestionado en estas obras. En palabras de Kozak, la visibilización de este tipo de materialidades –en tanto modos de *ser con* la materialidad– habilita limitar al menos en parte esa naturalización, que implica pensar lo digital como una cultura de “usuarios” (2019: 74). Es en el trabajo de estas obras con los modos de ser y de hacer de Google que planteamos la pregunta respecto de los procesos de subjetivación en tiempos de gubernamentalidad algorítmica.

Algunas preguntas y conclusiones parciales

¿Es posible que yo sea esa relación que no comprendo?
 [...] Nada en las palabras / nada entre ellas / nada
 entre los huecos impalpables que dejaban / podía
 predecir esta tragedia
 Rafael Spregelburd, *Spam*

En su análisis sobre la poesía argentina de los noventa, Tamara Kamenszain refiere un yo que parece “a punto de soltar su función de custodio de la experiencia” y que “deja entrar a los otros en su acontecer” (2007), para pensar ciertos poemas como recortes, ventanas, en las que el yo es

⁶ En *Variaciones Google* (2010) el propio Leonardo Solaas indaga sobre la potencialidad conceptual y poética de Google. Cfr. el análisis de Claudia Kozak sobre esta obra en “Conceptualismo literario-digital. En busca de una irresolución” (2021).

puntuado por esos “otros” que se confunden en un ir y venir. En esos poemas, como en el aviso publicitario del poema de Gambarotta (“PORQUE LO MÁS IMPORTANTE ES UNO MISMO”), Kamenszain lee el señalamiento de una desaparición, el yo bajo la forma de “lo que ya no hay”, porque no hay ya un yo lírico que reelabore en la página una imagen poética intimista –“el yo es una virtualidad que sobrevive como recordatorio en un aviso de yogur” (2007). ¿Qué formas particulares de esa ausencia, de lo que ya no hay, pueden leerse en las poéticas digitales de nuestro *corpus*? Si hubiera un yo, estaría quizás puntuado también por los otros, pero –además– por el trabajo de un algoritmo de búsqueda, por la posibilidad de que ocurran o no unas determinadas combinaciones de palabras, por una información que se mueve y viene a completar nuestras frases o a ponerse en lugar de ellas, en base a criterios probabilísticos.

En los poemas que analiza Kamenszain, todavía hay lugar para divisar una ausencia, “un aparecido que se levanta de en medio de aquellos cadáveres perlongherianos que señalaban desapariciones”, para decir –con Gambarotta– que “no hay, no va a haber, no hubo / no hubo no no hay no va a haber” (2007), en ese “desierto de la abstracción posmoderna” que refiere Negri (citado en Kamenszain 2007). Los poemas que constituyen nuestro *corpus* vienen a señalar –quizás–, por el contrario, que ese lugar está obturado. En el espacio que podría ocupar ese “yo poético”, lo que hay es una virtualidad autocompletada, que lo que deja a la vista es la abstracción lingüística, signos y signos recombinándose, no atribuibles a ningún sujeto, a ninguna experiencia subjetiva. El tratamiento estadístico evita cualquier suspensión reflexiva, da lugar a respuestas reflejas, calcificadas en la memoria artificial, con un ritmo similar –pero tan distinto– al que nos hace completar la frase cuando escuchamos, por ejemplo, las canciones de los juegos de palmas de nuestra infancia, como las recuperadas por Gradín en “Oldie games” (“cucharita, cucharón...”).

Carlos Gradín, valiéndose de sus búsquedas en Google, convoca esa alteridad, esa disparidad que, según Rouvroy y Berns, quedaría evitada con la gubernamentalidad algorítmica. El “Peronismo (spam)” es un texto que da lugar al exceso, a la multiplicidad de voces que una frase puede atraer hacia sí. De esta manera, deja en evidencia que no hay un modo único de completarla, que hay lugar para lo otro, para lo heterogéneo. Y lo hace a partir de un vaciamiento de enunciados, a partir de un collage de lugares comunes sobre el peronismo que constituye en sí mismo un acto político. No porque se trate de una poesía político-partidaria, sino porque da lugar a un lenguaje del peronismo, en toda su heterogeneidad y complejidad. En este sentido, resulta disruptivo respecto de los sentidos estandarizados y se libera de los automatismos tecnolingüísticos por medio del trabajo con el propio automatismo.

En “Voy a tener suerte”, al trabajarse con historiales de búsqueda, es el lugar mismo de la poesía y sus materiales lo que se cuestiona, al tiempo que se pone el cuerpo –igual que en el trabajo de Gradín– a una puntuación que también nos atraviesa: la del *spam*.⁷ Se trata de un tipo de poesía que, en diálogo con el *trash art* o *junk art*, trabaja a partir de la descontextualización y resignificación de desperdicios. El término *spam* hacía referencia en un principio a los correos electrónicos no deseados o provenientes de remitentes desconocidos. Pero también hay *spam* en el modo compulsivo de Google de arrojar resultados. “Voy a tener suerte” poetiza, en este sentido, la

⁷ El propio Gradín refiere que el título de su poema se debe a que “el *spam* es el género más representativo de la Web. Un océano de basura que te invade antes de que puedas llegar a tomar alguna medida de defensa y que no te deja más alternativa que hacer algo, aunque sea borrarlo de tu casilla” (Vázquez y Poggiese 2015: 13-4).

saturación del espacio de pantalla o el “colapso” de la atención (Gatica 2019). La decisión de ralentizar la escritura desnaturaliza el modo de funcionar de las predicciones de Google y permite observar —a medida que la búsqueda se escribe— la enorme cantidad de “sugerencias”, de detecciones automáticas que devuelve el buscador. Al tratarse de una pieza anónima, que no permite asociar las búsquedas realizadas a ningún sujeto —ningún autor-creador, ni siquiera el programador— algo en los textos habla, por sí mismo, para decir que “hay lenguaje”, que hay lugar para “una experiencia del lenguaje como tal en su pura autorreferencialidad” (Agamben 2018: 213). Y simultáneamente, esta idea misma es cuestionada desde la obra, al dar la opción de hacer clics en diferentes nombres, como si se tratara de personajes o, más precisamente, de perfiles de usuarios. Lo paradójico es que, ante Google, las búsquedas adquieren un tono incluso confesional (“estoy cansado de vivir”, “perdonar infidelidad si yo también fui infiel”) y el efecto de lectura es el de ingresar a un espacio de intimidad entre el usuario y el buscador, que aparece como un “interlocutor” ideal para las cosas que queremos buscar, pero no nos gustaría que nadie supiera. Quizás guiados por la lógica de Google que analizaba Groys, en “Voy a tener suerte” las búsquedas se articulan de un modo que no da prioridad a la jerarquía gramatical. Hay estructuras que se repiten, pero no se corresponden con la gramática de ninguna lengua natural: los términos de las frases se ordenan según criterios de relevancia para el propio buscador (“longchamps la plata tren horarios”, “piazolla adiós nonino piano pdf”). En todos los casos, el espacio que constituye el poema es ocupado por múltiples discursos —los de las respuestas— que interrumpen las frases de búsqueda, para dar lugar a un discurso a medio camino entre el humano y la máquina.

Uno de los interrogantes que surge ante estas obras es cómo abordar prácticas que incorporan un eventualmente infinito irrepresentable de datos de discursos circulantes, sirviéndose de algoritmos que sí procesan lo que —en tanto humanos— no alcanzamos a procesar —las frases de búsqueda en “Voy a tener suerte”, por ejemplo, llevan efectivamente a Google y eso vuelve difícil responder a la pregunta de dónde termina el poema, la página web. Es decir, surge el interrogante sobre cómo abordar prácticas que, quizás, construyen realidad, pero prescinden del sistema de mediación dialéctica que toda representación requiere para abstraer y conceptualizar (Ludmer 2010).

Eva Costello hace de Google un uso muy distinto. En su poema, no hay lugar para sus modos precipitados de completar las frases. Por el contrario, Google queda del lado de las imágenes —las que devuelve, por ejemplo, al buscar “mi día” o “una larga trenza de pelo negro y sedoso”. El poema va más allá de Google, frasea esas imágenes, las sobrepuntúa (“ahora tengo fe / ahora pierdo la fe”). Quizás, en un ejercicio de *des-cripción* como el que Szendy rescata de Lacoue-Labarthe: una des-inscripción como modo del retardo, a fin de que no sean las imágenes quienes nos dominen (2016: 139). Con su montaje, Costello discute un modo de ser de Google más cercano a esa “fascinante autoridad” de unas “imágenes espectrales que flotan sin anclaje” (Szendy 2016: 143). Un modo de funcionar —con sus precipitaciones, sus “voy a tener suerte” tan definitivos— que nos deja del lado de las cosas, de “la tiranía de lo que es” (Rouvroy y Berns 2013: 174). Si pensamos el funcionamiento de Google más cercano al de la imagen que al de la palabra, Costello con su obra evita esa captura, está lejos de esa fijación: dialoga con Pavón, realiza una reescritura de su poema, lo hace propio —pasa del libro al *scroll* y hasta lo hace dialogar con un meme (“ay qué lindo pelo”). En este sentido, la escritora se apropia de las palabras de Pavón, pero no desde una lógica extractivista, sino para “llegar a lo propio por la vía de lo ajeno” (Antelo 2008: 31).

Las obras de Gradín, Costello y del/la artista/programador/a anónimo/a insisten en visibilizar el poder que desde algo mínimo –como un resultado de búsqueda o una frase que se autocompleta– puede ejercer un algoritmo probabilístico, a la hora de definir el tipo de relación que tenemos con el mundo. Son obras que dan visibilidad a esos algoritmos de búsqueda y probabilidad, a su materialidad y modos de puntuar, que trabajan con ellos desde dentro, en un contexto en que suelen estar velados por interfaces que ocultan sus modos de funcionamiento. Además, dan lugar a la letra, a lo poético, en lugares inesperados, marginales, excéntricos (Kozak 2011). Su potencia crítica es, como afirma Juliana de Assis Beraldo en su análisis de “Um útero é do tamanho de um punho” de Angélica Freitas –un poema en el que también, de algún modo, está Google–, difícil de localizar, en tanto no hay un sujeto lírico que dé voz a una reivindicación o denuncia, o se posicione como sujeto de una experiencia (2019: 50). Pero, quizás lo interesante de las producciones que analizamos en este trabajo sea justamente el modo en que asumen que a Google, a la gubernamentalidad algorítmica que en él se encarna, no les interesa ni el sujeto ni los individuos. Ya Benjamin (1989 [1939]) refería que la información quedaría asociada a una atrofia de la experiencia. Las producciones que intentamos analizar proponen –quizás– otros modos de la puntuación para la experiencia. Modos que implican encarnar también toda esa información que constantemente nos invade y atraviesa, con sus “sobras” o “restos”, con su *spam* que viene a decir otras cosas, a sonar de otra manera. En sus desvíos de los modos preestablecidos, en sus propuestas de otras maneras de ser con y frente a Google –mostrándolo, horadando de a poco su funcionamiento–, operan críticamente a su medida –también desde la deslocalización– y responden, con esa difícilmente localizable potencia crítica, a su minimalismo tentacular cibernético.

Las producciones analizadas hacen, en definitiva, que el detenerse a mitad de la frase sea un volver de la palabra sobre sí misma y no un autocompletarse reflejo e inmediato, que se repliega sobre sí. Lo hacen desde la experiencia del lenguaje poético, pero también desde el trabajo con la materialidad de los algoritmos, en un desvío de sus usos hegemónicos. En su movimiento, estas producciones se sustraen –al menos por un instante y desde lugares raramente habitados por lo literario– de los modos naturalizados de esclavitud maquina (Guattari 1980), para afirmar que hay lugar, que hay espacios para *devenir con*, también en estos entornos, desde la palabra poética. Ese *devenir con* humano-máquina supone un lugar simultáneamente interno y externo, que podríamos pensar siguiendo a Antelo como un guion de extimidad: un *sitio-guion*, “metido en la cueva de lo propio pero abierto asimismo a la indefensión de la vida” en donde se esboza “un más allá del sujeto” (2008: 30). Es esa virtualidad humano-máquina que se produce cuando algunos escritores/programadores leen y ponen el cuerpo a los modos de ser del texto, de las tecnologías y de los algoritmos en nuestro presente, cuando hacen sonar “el silencio de ese guion” (2008: 31), la que nos interesa señalar.

¿Cómo encontrar espacios de subjetivación, otros modos de ser con las máquinas, lo programado, el algoritmo? Los escritores/programadores de nuestro *corpus* vislumbran –quizás– ciertos modos en sus experimentaciones, o vienen al menos a señalar que eso es necesario. Sus producciones se destacan por enfocarse en zonas de la realidad que no siempre resultan evidentes, o que tienden a ser reducidas en su complejidad, en los usos corrientes del ciberespacio. Son producciones que nos hablan del modo en que la gubernamentalidad algorítmica tiene lugar en cada búsqueda, en cada palabra que se autocompleta, en cada sobrentendido, en cada reducción de lo posible a lo existente (Rouvroy y Berns 2013). Producciones que discuten lo estandarizado desde

un trabajo con la palabra, con el ritmo, el error, la disonancia, el exceso; que proponen desvíos, interrupciones, modos diversos de completar nuestras frases que no se limitan a lo lingüístico, que dan algo de inatrapabilidad a la letra al volverla imagen, sonido, movimiento. Pero que también desde lo lingüístico insisten con sus complejidades, ritmos, puntuaciones y mundos referenciales. Lo hacen en tanto prácticas que problematizan la especificidad del sujeto, a partir de la puesta en evidencia de la inscripción de materiales de los otros. Prácticas que en la experimentación afirman que hay modos diversos de la apropiación, que no todos se reducen a una estimación probabilística, que la poesía, el arte son –todavía– espacios de subjetivación que no anclan sólo en lo humano, que desde la literatura algorítmica también se inventa mundo, que hay modos diversos de decir, de leer, de escuchar, de puntear, de estar en medio de una frase. De este modo, encuentran formas disruptivas de ser con las máquinas, y discuten la automatización: producen diferencia frente a la obturación que genera todo lo que por medio de algoritmos probabilísticos viene a completarnos las frases –porque si la frase se autocompleta, quizás el deseo de decir no perdure al día siguiente.

FERNANDA MUGICA es profesora en Letras (Universidad Nacional de Mar del Plata) y becaria doctoral de investigación (Conicet). Se desempeña como ayudante graduada simple en la Cátedra de Literatura y Cultura Argentinas I. Publicó artículos sobre literatura digital y procesos de subjetivación en tiempos de gubernamentalidad algorítmica en diversas revistas especializadas tales como *Perífrasis*, *Electronic Book Review*, *Recial*, *Saga*, entre otras.

Bibliografía

- ANÓNIMO. 2020. “Voy a tener suerte”. <<https://pergamina.github.io>> [Consulta: 20 de julio de 2022].
- AGAMBEN, Giorgio. 2018. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- ANTELO, Raúl. 2008. *Crítica acéfala*. Buenos Aires: Editorial Grumo.
- BENJAMIN, Walter. 1989 [1939]. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, pp. 15-60. Trad.: Jesús Aguirre.
- BERARDI, Franco Bifo (2018). *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. Buenos Aires: Caja Negra. Trad.: Alejandra López Gabrielidis.
- COSTELLO, Eva 2020. “Trenza”. <<https://t-r-e-n-z-a.tumblr.com/>> [Consulta: 20 de julio de 2022].
- DE ASSIS BERALDO, Joanna 2017. “Corpo e discurso, profanação e dissecação: uma leitura do poema ‘Um útero é do tamanho de um punho’, de Angélica Freitas”. *El jardín de los poetas*. N° 5, 49-61. <<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/view/3515>> [Consulta: 20 de julio de 2022].
- GACHE, Belén. 2009. *Manifiestos robots*. <<http://findelmundo.com.ar/belengache/manifiestosrobot.htm>> [Consulta: 20 de julio de 2022].
- GATICA, Paulo 2019. “Entre lo invisible y lo ilegible: el ‘Peronismo (spam)’ de Carlos Gradín”. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*. Vol. 10, N° 20, 131-146.
- GOLDSMITH, Kenneth. 2015. *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra. Trad.: Alan Page.
- GRADIN, Carlos. 2011a. “Peronismo (spam)”. <<http://peronismo.atspace.cc/>> [Consulta: 20 de julio de 2022].
- _____. 2011b (*spam*). Buenos Aires: Ediciones Stanton.
- GROYS, Boris. 2014. *Volverse público*. Buenos Aires: Caja Negra. Trad.: Paola Cortes Rocca.
- GUATTARI, Félix. 1980. “Présentation du séminaire”. <https://web.archive.org/web/20081116053749/https://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/files/801209.pdf> [Consulta: 20 de julio de 2022].
- KAMENSZAIN, Tamara. 2007. “Testimoniar sin metáfora”. *Plebella*. <https://www.plebella.com.ar/numero1/testimoniar%20sin%20metafora%20T%20Kamenzsain.htm#_ftn1> [Consulta: 20 de julio de 2022].
- KOZAK, Claudia. 2011. “Tecno-poesía experimental y políticas del acontecimiento”. *Actas del Seminario Internacional Ludión/Paragraphe*, pp. 53-63.
- _____. 2017. “Literatura expandida en el dominio digital”. *El taco en la brea*. N° 6, 220-245.
- _____. 2019. “Poéticas/Políticas de la materialidad en la poesía digital latinoamericana”. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, Vol. 10, N° 20, 71-93.
- _____. 2021. “Conceptualismo Literario-Digital. En Busca De Una irresolución”. *Tenso Diagonal*. N° 12, 175-90.
- LUDMER, Josefina. 2010. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- OLOIXARAC, Pola. 2008. *Las teorías salvajes*. Buenos Aires: Entropía.
- PAVÓN, Cecilia. 2012. *Un hotel con mi nombre*. Buenos Aires: Mansalva.

-
- PERLOFF, Marjorie. 2010. *Unoriginal genius*. Chicago: The University of Chicago Press.
- RIVERA GARZA, Cristina. 2013. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México: Tusquets.
- ROMANO, Gustavo (2004-2006/presente). *IP Poetry*. <<http://ip-poetry.findelmundo.com.ar/localviewer.cgi>> [Consulta: 20 de julio de 2022].
- ROUVROY, Antoinette y Thomas BERNIS. 2013. "Gouvernementalité algorithmique et perspectives d'émancipation. Le disparate comme condition d'individuation par la relation ?" *Réseaux*. N° 177, 163-96.
- SARLO, Beatriz. 15 de febrero de 2009. "Las teorías en tiempos de Google". *Perfil*. <<http://melpomenemag.blogspot.com.ar/2009/02/las-teorias-en-tiempos-de-google.html>> [Consulta: 21 de diciembre de 2021].
- SOLAAS, Leonardo. 2010. *Google Variations*. <turbulence.org/project/google-variations/>
- _____. 2018. "Autómatas creadores: los sistemas generativos en el cruce del arte y la tecnología". *Medium*. <<https://medium.com/@solaas/aut%C3%B3matas-creadores-los-sistemas-generativos-en-el-cruce-del-arte-y-la-tecnolog%C3%ADa-f6d36dc1edd5>> [Consulta: 20 de julio de 2022].
- SZENDY, Peter. 2016. *A fuerza de puntos. La experiencia como puntuación*. Santiago de Chile: Metales pesados. Trad.: Gustavo Celedón.
- VÁZQUEZ, María Celia y Diego Arnaldo POGGIESE. 2015. "El retorno del peronismo en la literatura del presente". En Domínguez, Marta y María Celia Vázquez (eds.), *Volúmenes de las V Jornadas de Investigación en Humanidades: Problemática de la investigación literaria*. Bahía Blanca: Hemisferio Derecho.
- VERA BARROS, Tomás. 2014. *Escrituras objeto. Antología de literatura experimental*. Buenos Aires: Interzona.