Nota al margen
Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Vol. I Nº 2 | julio-diciembre 2023

Un análisis literario orientado a objetos de las obras tecnoliterarias de Tisselli y Läufer

Tobías Leiro[1]
Estudiante de Letras, Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires, Argentina
tobiasleiro00@gmail.com
Recibido 08 de septiembre de 2023, aprobado 27 de noviembre de 2023

Resumen: entendiendo las obras *Degenerativa* y *Regenerativa* de Eugenio Tisselli y *El Aleph a Dieta* de Milton Läufer como objetos tecnoliterarios, en el presente trabajo se argumenta que pertenecen a una genealogía artístico-técnica que desafía la narrativa capitalista y la relación entre autor y espectador. Asimismo, se utiliza la ontología orientada a objetos (OOO) para analizar cómo estas obras revelan la dualidad entre objetos reales (OR) y objetos sensuales (OS), y cómo el tiempo y el espacio se generan a partir de esta relación. Se destaca la capacidad de estas obras para crear experiencias estéticas disruptivas que cuestionan la temporalidad lineal capitalista y permiten la emergencia de perspectivas *otras* al humano. Por último, se discute la construcción colectiva de estas obras. En definitiva, abordamos la literatura digital como una forma de arte crítico que desafía la concepción tradicional de la tecnología, la literatura y la interacción entre humanos y objetos digitales.

Palabras claves: tecnopoéticas, ontología orientada a objetos, técnica, digital, Tisselli, Läufer.

An Object-Oriented Literary Analysis of the Technoliterary Works of Tisselli and Läufer

Abstract: To our understanding, Eugenio Tisselli's *Degenerativa* and *Regenerativa* and Milton Läufer's *El Aleph a Dieta* can be considered technoliterary objects; therefore, this paper argues that they belong to an artistic-technical genealogy that challenges the capitalist narrative and the author-spectator relationship. Furthermore, Object-Oriented Ontology (OOO) is used to analyze how these works reveal duality between real objects (RO) and sensual objects (SO), and how time and space are generated from this relationship. The ability that these pieces of writing have to create disruptive aesthetic experiences which question capitalist linear temporality and, meanwhile, allow the emergence of perspectives *other* to the human, is highlighted. Finally, the collective construction of these works is discussed. Ultimately, we approach digital literature as a form of critical art that challenges the traditional conception of technology, literature and the interaction between humans and digital objects.

Keywords: technopoetics, Object-Oriented Ontology, technique, digital, Tisselli, Läufer.

1 Con aval de la Dra. Claudia Kozak, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Introducción

En 1990 se anunciaba públicamente la World Wide Web, sistema de distribución de documentos de hipertextos e hipermedia, y marcaba el comienzo de la digitalización de la comunicación y la extensión de una red de información global. Este evento no puede ser entendido por fuera del sistema capitalista, ya que el proceso de *globalización* —fundamental para la extensión del capitalismo como régimen político, económico y semiótico— necesitó, para ser posible, de la difusión de tecnologías digitales de la comunicación y virtualización (Berardi, 2007; 2020). Este panorama abre nuevos interrogantes sobre la relación del arte, la literatura y la técnica, así como también de los objetos producidos por la conjunción de estos elementos.

En este trabajo, a partir de las obras *Degenerativa*[2] (2005) y *Regenerativa*[3] (2005), del artista y ensayista mexicano Eugenio Tisselli, y *El Aleph a Dieta*[4] (2015), del argentino Milton Läufer, nos proponemos indagar en el entrecruzamiento entre arte y técnica, habilitado por la hipermediatización global. Ubicamos estas piezas como pertenecientes a una genealogía que ha visto en esta relación el potencial para desarrollar discursos *otros* a los hegemónicos. Por otro lado, y en estrecha relación con el anterior objetivo, es de nuestro interés verificar y analizar cómo las obras poéticas digitales pueden actuar de manera crítica sobre la división entre *autor* y *espectador*.

Por otra parte, ya en el comienzo del nuevo milenio, el ganador del Premio Nobel de Química, Paul Crutzen, utilizaba por primera vez el término "antropoceno" (2002*a*, 2002*b*, 2005) —también llamado "Capitaloceno"— y definía, así, una nueva era geológica que ponía el foco de atención en la incidencia del humano en el planeta Tierra. Por supuesto, este evento tampoco puede ser pensado por fuera de la lógica capitalista, ya que está signado por la explotación de recursos naturales en concordancia con el consumo y la producción capitalistas (Morton, 2010; 2016). Asimismo, en el siguiente texto entenderemos las obras tratadas como *objetos* a partir de la corriente filosófica denominada *ontología orientada a objetos*. Al posicionarnos desde esta perspectiva, pretendemos ahondar en las posibilidades de la literatura

2 https://motorhueso.net/degenerativa/
3 https://www.motorhueso.net/regenerativa/regenerativa.php
4 https://www.miltonlaufer.com.ar/aleph/

digital, en general —y de *Degenerativa*, *Regenerativa* y *El Aleph a Dieta*, en particular—, de habilitar un abordaje *no-antropocentrista* o, dicho de otro modo, *poshumanista* a la creación literaria y artística.

Al ingresar —utilizamos este verbo ya que las obras, definidas por el propio artista, son páginas *web*— a los sitios en los que residen (y son) *Degenerativa* y *Regenerativa*, se nos recibe con una breve descripción del funcionamiento de estas páginas *web corruptas*. Nos es útil aclarar que ambas conforman un par de experimentación poética por parte de Tisselli (como puede verse explicitado al ingresar en *Regenerativa*) a través de principios opuestos: extracción y adición.

En la primera de estas obras, se nos advertirá: "una página *web* que se corrompe lentamente. cada vez que la página es visitada, uno de los caracteres que la componen se destruye o es reemplazado" (Tisselli, 2005). Mientras que en la segunda leeremos:

> En esta página regenerativa el texto se degenera con cada visita, pero también puede regenerarse, ya que existe un programa que intenta extraer texto de la página desde la cual "regenerativa" fue visitada. si la extracción tiene éxito, el nuevo texto se implanta en medio del texto degenerativo, formando así parte de él. los nuevos textos se muestran en rojo. (Tisselli, 2005)

Por su parte, *El Aleph a Dieta* consta del reconocido relato "El Aleph" (1949), de Jorge Luis Borges[5], del cual desaparecen fragmentos —en apariencia, aleatoriamente, y a partir de un código creado por el artista Milton Läufer— hasta volverlo ininteligible. Que se explicite el procedimiento mediante el cual las obras se (in)constituyen —en el caso de Tisselli— o el texto que será deconstruido para dar paso a su propio texto —en el caso de Läufer— no es menor. Nos detendremos en el por qué de esta afirmación más avanzado el texto, pero, por el momento, podemos mencionar lo siguiente: la elección del cuento más reconocido de Borges por parte de Läufer asegura una eficaz puesta en acción de su obra, ya que es fundamental el reconocimiento previo de un autor y texto individual; de igual modo, para Tisselli, develar el *cómo* de sus obras es constitutivo de la poética alternativa que propone, así como de la crítica realizada a las *poéticas hegemónicas*.

5 Esta obra funciona como contraparte y apoyo hacia el libro *El Aleph engordado* del escritor Pablo Katchadjian, texto que le valió a este último un juicio por plagio por parte de María Kodama que, en 2021, Katchadjian ganó.

Sobre la técnica y los objetos

En su obra *El ser y tiempo* (1953), Martin Heidegger realiza un análisis de lo que él llama *útil*, término que se refiere a todo ente cuya condición ontológica es ser *algo para*. El detenimiento del filósofo alemán en los *útiles* emerge de la idea de que los modos en los que nos relacionamos con las cosas consisten no en ser conscientes de ellas, sino en darlas por garantizadas en nuestro día a día. Es decir, confiamos en una vasta cantidad de cosas que, a fuerza de costumbre, son invisibilizadas y emplazadas en el trasfondo de nuestra vida cotidiana. Podemos leer en su análisis: "la ocupación se subordina al para-algo que es constitutivo del respectivo útil; cuanto menos sólo se contemple la cosa-martillo ... tanto más originaria será la relación con él, tanto más desveladamente comparecerá como lo que es, como útil" (Heidegger, 1953, pp. 77-78). Entonces, los objetos que nos rodean adquieren su cualidad de ser, bajo el sintagma "estar a la mano" (p. 78). Por otro lado, cabe señalar que, para Heidegger, "estas 'cosas' no se muestran jamás primero por separado, para llenar luego un cuarto como suma de cosas reales" (1953, p. 78). Esta afirmación implica que los *útiles* son parte de un sistema de relaciones y es este sistema lo que el filósofo llamará *mundo*.

A partir de esta breve síntesis, podemos realizar una afirmación (que será considerada por Heidegger en su desarrollo): el mundo a veces no funciona, el equipamiento se rompe. El martillo (ejemplo predilecto de Heidegger) se quiebra, lo *escrito* por Tisselli y Läufer —de lo que nos ocuparemos más adelante— desaparece y se regenera. Aquellas cosas que se repliegan en su *estar-a-mano* para formar el fondo de nuestras actividades cotidianas se *vuelven presentes* al momento de su mal funcionamiento. Bootz (2011), al hablar de obras de literatura digital, sostiene que el *dispositivo* se funda en la relación entre los dos diversos roles posibles en una situación comunicativa: rol actor y rol lector. Pero ¿qué sucede cuando el producto atenta contra la *comunicatividad*? Consideramos que tanto *El Aleph a Dieta* como *Degenerativa* y *Regenerativa* ahondan en este interrogante y visibilizan aquellos *objetos* (aquí como sinónimo de los *útiles*) que estaban relegados a no ser considerados por sí mismos.

Heidegger, en su ensayo *La pregunta por la técnica* (1993), expone que la técnica es el medio de *emplazamiento* de la realidad, es decir, de hacer todo tan cercano que se vuelve lejano e imperceptible. Este *objetivo* de la técnica sería cuasi ineludible y, por lo tanto, asignaría un lugar pasivo a los humanos frente al desarrollo tecnológico. Si bien el teórico alemán no se

refirió al entorno digital en el que nos vemos inmersos en la actualidad, sí prestó particular atención a los avances técnicos posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Asimismo, es evidente que tales consideraciones han sido abordadas por otros pensadores; entre ellos podemos señalar a Adorno y Benjamin, cuyos trabajos han sido el punto de partida de la gran mayoría de estudios sobre la relación entre el arte y la técnica. El primero de estos autores, en sintonía con Heidegger, al referirse a los motivos de la imbricación de la tecnología en todos los procesos de producción, sostiene que estos se dan "posiblemente desde el impulso inconsciente de dominar la heteronomía amenazante integrándola al comienzo subjetivo" (Adorno, 1983, p. 56). Podemos verificar, como Adorno argumenta, que la homogeneización de las formas de percibir el mundo ha sido el principal objetivo y producto de la instauración de la técnica, en pos de la sociedad de consumo a partir del siglo XX. Por otro lado, Benjamin (2015), en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, define el *aura* como la "manifestación irrepetible de una lejanía, por cercana que pueda estar" (p. 8). Esta lejanía, al contrario de lo expuesto por Heidegger, implica un sentido más verdadero de la cosa o realidad, ya que está en vinculación con una experiencia "redimida" (2015). Entonces, es claro que la diferencia entre lo elaborado por ambos pensadores alemanes radica en que este concepto se funda en la autenticidad de la obra, es decir, en la existencia de un objeto original, un objeto único. La pérdida del aura en manos de la reproductibilidad técnica fue central para pensar la experiencia estética a partir del siglo XX pero, siguiendo a Benjamin, en esta pérdida puede hallarse el potencial del arte para volverse un agente político (2015). Las obras de Eugenio Tisselli y Milton Läufer se emplazan en esta tradición de debate sobre la posibilidad (o imposibilidad) de movilizar políticamente el campo del arte a través de la técnica. Nos dispondremos, entonces, a dilucidar cómo.

La "espectaduría" y construcción colectiva

Retomando las obras de Tisselli, ambas páginas nos brindan la posibilidad de acceder al texto que el artista elaboró y dejó visible en el primer ingreso. En el texto *original* de *Degenerativa* podemos leer: "¿es la cultura visual un ritual de canibalismo y renacimiento?" (Tisselli, 2005). Estas breves líneas se manifiestan como interrogantes, tanto sobre la construcción del objeto artístico como sobre la distinción entre artista y espectador. A partir de estos conceptos, puede pensarse una de las características que Keine Brillenburg (2006) reconoce como determinante en la literatura digital: la interactividad.

Es claro que ambas obras se (de)construyen no solo mediante el código elaborado por Tisselli, sino, fundamentalmente, por la participación de los lectores. Esta detención por parte del artista en la cualidad *constructivista* del objeto artístico nos permite reflexionar, en primera instancia, sobre la noción de *público*. Rosalyn Deutsche (2007) ha indagado en cómo el arte posibilita el *estar en público* por fuera de la categoría *arte público*, la cual está vinculada a manifestaciones artísticas expuestas en lugares comunes. La teórica sostiene que la condición pública de una obra o práctica reside en que ejecuta una operación: "la operación de *hacer* espacio público al transformar *cualquier* espacio que esa obra ocupe en lo que se denomina una esfera pública" (Deutsche, 2007, p. 2). Entonces, las obras de Tisselli pueden ser vistas como literaturas públicas, ya que operan diluyendo la división artista-espectador y, por lo tanto, incluyendo —en palabras de Deutsche— un elemento democrático.

Por su parte, la obra de Läufer trabaja sobre un texto de referencia previamente escrito por Borges para, mediante procedimientos de borrado, llevarlo hacia la ilegibilidad. A partir de esto, podemos considerar cómo *El Aleph a Dieta* también se posiciona en el debate sobre lo *público* pero, a diferencia del par de obras de Tisselli, visibiliza el rol del espectador que realiza su práctica sobre un *original*. Esta diferencia no es menor, ya que de la configuración opositiva *original-copia* —la cual, por supuesto, es un eje fundamental de la obra del artista argentino— se despliegan preguntas sobre el rol de la "espectaduría", así como interrogantes que dialogan directamente con procedimientos que, desde comienzos del siglo XX, se vieron como constitutivos del hacer artístico. Por otro lado, el artículo "Comunidades experimentales y literatura digital en Latinoamérica" (2018), de Claudia Kozak, indaga en cómo obras surgidas de colectivos experimentales han construido sentidos que discutieron con las tecnologías sociales hegemónicas locales. Al afirmar esto, Kozak encuentra en las comunidades experimentales un potencial disruptivo con respecto al discurso homogeneizador tecnológico. Este *hacer* crítico por parte de movimientos colectivos artísticos puede rastrearse, al menos en los casos en los que los miembros de los grupos fueron conscientes, hasta los inicios del siglo XX, con las llamadas vanguardias históricas.

Estas últimas, en busca de suturar la grieta existente entre el ámbito del arte y la vida, apuntaron contra la *institución arte*, es decir, contra el entramado en el que el arte es producido, distribuido y recibido dentro de la burguesía. Entonces, estos movimientos de comienzo de siglo buscaron crear un arte que pudiese movilizar el ámbito social por fuera de los parámetros

burgueses (Bürger, 2009). Por otro lado, lo fundamental para las vanguardias fue la experimentación con las nuevas tecnologías (Huyssen, 2002). Podemos considerar lo dicho sobre las obras de Tisselli y Läufer a partir de los términos de Huyssen no trasponiendo los sentidos asignados a los movimientos artísticos del siglo XX, sino entendiendo a *Degenerativa*, *Regenerativa* y *El Aleph a Dieta* como pertenecientes a una genealogía artístico-técnica. El teórico alemán sostiene que, al hablar de la utilización de la tecnología: "liberaba a la tecnología de sus aspectos instrumentales y socavaba las nociones burguesas tanto de la tecnología como progreso como del arte entendido como algo 'natural', 'autónomo' y 'orgánico'" (Huyssen, 2002, p. 7).

En sintonía con este punto, son de interés las consideraciones realizadas por Benedict Anderson en torno de las "comunidades imaginarias" (1983). El pensador sostiene que las naciones son, en esencia, ficciones constituidas a partir de poder imaginar "de manera general la existencia de miles y miles de personas como ellos mediante la lengua impresa" (Anderson, 1983, p. 82). En los objetos aquí tratados podemos ver la búsqueda de una reversión de esta premisa: mientras que *Degenerativa* y *Regenerativa* habilitan la posibilidad de pensar una comunidad que se constituye a partir de elementos dispares, que construyen un texto contrahegemónico digital. *El Aleph...* retoma un texto canónico de la literatura argentina para llevarlo hacia el máximo de ininteligibilidad y propone, en última instancia, el surgimiento de una nueva comunidad que dialoga y transforma los elementos heredados de la cultura hegemónica. Entonces, contamos con la posibilidad de considerar las obras como pertenecientes a una genealogía tecnológica crítica que, a través de la utilización de la técnica de manera experimental, cuestiona la naturalización e instrumentalización de esta por la cultura de consumo neoliberal.

Ontología orientada a objetos y literatura

Ya hemos mencionado el término "estar a mano", elaborado por Heidegger, pero ahora podemos abordarlo a partir de la corriente filosófica de la ontología orientada a objetos (OOO), que nos permitirá ahondar en el *perspectivismo* —a falta de un mejor nombre— que manifiestan las obras de Tisselli y Läufer. Hemos dicho que, para el filósofo alemán, la ruptura o quiebre del *útil* es la condición fundamental para que el humano tome conciencia de este. Esta afirmación permite que reflexionemos sobre dos aspectos de esta relación útil-humano. En primera instancia, el objeto *está ahí*, es decir, seamos o no conscientes, se quiebre o no, el objeto tiene una realidad diferenciada a nuestra percepción; en segundo lugar, el objeto, en el momento de revelarse como *disfuncional*,

deja de *estar a mano* para volverse presente. Esta transformación nos permite sostener que la relación entre ambos está atravesada por la perspectiva de cada uno. A partir de estos dos puntos se constituye la OOO, Graham Harman —quien podría decirse que es su creador— afirma que los objetos son y no son ellos mismos. Con esta ruptura del principio de no contradicción, reflexiona sobre la cualidad extraña de los objetos. Entonces, todas las cosas —desde la OOO se considera objetos a todas las entidades, orgánicas o no, reales o imaginarias (Harman, 2017)— cuentan con una existencia real, pero esta es en todo momento inaccesible, por lo que los encuentros con cada una de estas son siempre parciales.

Este primer punto puede apreciarse tanto en las páginas-obras-objetos de Tisselli como en Läufer. Cada vez que uno ingrese al sitio verá la obra que es y no es ella misma, ya que en el siguiente ingreso se transformará[6]. A partir de estas dos características, la OOO diferencia dos tipos de objetos; en primer lugar, el *objeto real* (OR) se referirá al objeto en su totalidad que se halla siempre inaccesible. Estos tipos de objetos se relacionan unos con otros a través de sus propiedades, a través de los *objetos sensuales* (OS) que se actualizarán en cada encuentro y que corresponden al campo de lo sensible. Creemos, al igual que Timothy Morton (2010) y Graham Harman (2017), que los encuentros entre estos se dan en el plano de la estética, es decir, en la *superficie* de las cosas. En *Degenerativa* podemos leer: "la única esperanza de supervivencia para esta página es que nadie la visite. sin embargo, si nadie lo hace, la página ni siquiera existirá" (2005). Esta oración nos permite verificar cómo Tisselli es consciente de la *causalidad* inherente en todo encuentro entre dos objetos. Estos acontecimientos se dan mediante una traducción recíproca: no se trata simplemente de que los humanos antropomorficemos al resto de los objetos, sino que estos últimos realizan el mismo procedimiento. Con esta afirmación, la corriente OOO no sostiene que los objetos inanimados cuentan con raciocinio y conciencia que les permita interpretar otros objetos, sino que, al igual que en el encuentro entre un humano y un objeto, la realidad misma de las cosas es imposible de agotar. Imposibilidad constituyente en todas y cada una de las relaciones.

Entonces, consideramos que las obras del autor mexicano y del autor argentino ponen en evidencia —de manera similar, a través de procedimientos distintos— ambos aspectos de los objetos, aquellos que son reales y aquellos que son sensuales, y cómo la afectación mutua entre la obra y el espectador se da en el campo sensual de la estética.

6 Con respecto a esta afirmación, no ignoramos que al ingresar a *El Aleph a Dieta* el texto de inicio es "El Aleph" en su totalidad pero, en cada ingreso, los fragmentos que desaparecen no respetan el orden exacto, lo que implica que son dos experiencias distintas de una misma obra.

Por otro lado, la ontología orientada a objetos nos advierte del peligro de reducir un objeto a la mínima de sus partes, así como, en el caso inverso, considerarlo a partir del sistema del que forma parte. Morton, retomando a Harman, expone: "la *esencia* de un objeto se repliega, incluso de sus partes"[7] (2010, p. 208), lo que implica que no puede pensarse a los objetos como una entidad definible por su lugar en una estructura, así como tampoco por los demás objetos que lo compongan. Es posible pensar nuestro corpus en estos términos. Si deseásemos reducir las obras al mínimo de sus componentes, ¿cuál sería su elemento menor? El código que permite que los cambios se lleven a cabo en los tres casos no podría ser pensado como el objeto *Degenerativa*, *Regenerativa* o *El Aleph a Dieta*, ya que estos podrían ser reducidos a caracteres y los caracteres a bits y así indefinidamente, aunque en todos los casos se trataría (y no se trataría) de la obra. Realizar la operación inversa arrojaría los mismos resultados: si se incluyera el objeto en una superestructura llamada "literatura digital latinoamericana", esta también podría ser incluida en una estructura mayor llamada "literatura latinoamericana". continuar con el procedimiento *ad infinitum* y perder de vista el objeto que se relaciona, causalmente, con otros objetos. Las obras aquí analizadas, al degenerarse y regenerarse, dan cuenta de la *huella* que se produce con los encuentros y traducciones que realizan, y de las que son víctimas. Esta huella se imprime en todos los objetos que entran en relación, y se da una transformación constante y sorpresiva cada vez, al mismo tiempo que se producen nuevos objetos sensuales. Que los objetos sean previos a sus relaciones es una afirmación propia de la OOO, válida para todos los objetos, entonces, debemos detenernos en el aporte específico de esta teoría para el análisis literario aquí propuesto. Con respecto a esto, afirmamos que no se trata de realizar de los textos-objetos un análisis *formalista*, es decir, tomando la literatura únicamente como un OR y, por lo tanto, aisládola de su contexto. Por el contrario, creemos que, al proponer un análisis literario desde la ontología orientada a objetos, reparamos en el aspecto *teatral* de la estética. Dicho de otro modo, somos nosotros, los lectores-críticos, quienes realizamos y sostenemos la interpretación de los objetos literarios que se retiran a través de sus cualidades sensuales y se crea un OS. Lo que es igual de válido, como hemos planteado previamente, para los encuentros entre dos objetos no humanos.

Grieta estética

7 Traducción propia.

Hemos dicho que las relaciones de un objeto son posteriores a su existencia real, pero queda ahondar en esa *grieta*. Este desfasaje dentro del mismo objeto resulta de interés para abordar otro de los aspectos de las obras de Tisselli y Läufer. En el hacer artístico del primero de ellos, se nos presenta la posibilidad de ingresar tanto al sitio actual —el de su última transformación— como a los diversos estadios de la obra en el tiempo —en el caso de *Degenerativa*—, o al estadio sin ningún tipo de visita —en el caso de *Regenerativa*—. Mientras que, en la obra del segundo de los artistas mencionados, contamos con la capacidad de, en cada ingreso, ver el texto *ileso* y *original* para luego, observar cómo se producen cambios en él hasta la ininteligibilidad. Al estar llevando a cabo un análisis desde la OOO, realizamos una afirmación que podría resultar contraintuitiva: si nos hallamos buscando la *esencia* (OR) de un objeto, no la encontraríamos porque no *existe*, es decir, se repliega. Dicho de otro modo, "no hay sustancia, todo es 'aparecer para' o estética durante todo momento" (Morton, 2010, p. 213).

Detengámonos en las diversas versiones de las obras que nos habilitan Tisselli y Läufer. *Degenerativa*, *Regenerativa* y *El Aleph...* —lo que diremos a continuación vale para las tres obras— son y no son ellas mismas. Son los caracteres que podemos observar en la pantalla de nuestros dispositivos, pero no lo son, en tanto que en el próximo ingreso habrán cambiado[8]. Entonces, el tiempo es generado por la diferencia del objeto con sí mismo, el tiempo surge de la estética. Los objetos reales se repliegan hacia el futuro y dejan tras de sí objetos sensuales, creemos que esto es lo que el artista mexicano nos permite verificar al poner a nuestra disposición versiones anteriores de las obras y lo que el artista argentino pone en evidencia al hacer visible el proceso de (de)constitución de su obra. La teórica *queer* Elizabeth Freeman (2010) utilizó el término "chrononormatividad" para definir el uso del tiempo en la organización de los cuerpos individuales hacia el máximo de productividad. Este concepto crítico de la concepción lineal y hegemónica del tiempo resulta de interés para pensar las obras de nuestro corpus, en tanto objetos tecnoliterarios, y la utilización de la tecnología en general. La técnica ha sido apropiada por la lógica capitalista del consumo —siguiendo a Heidegger, Adorno y Benjamin—, a su vez, esto implica que se inscribe en una narrativa temporal siempre en avance. Los dispositivos vistos como bienes de uso son descartados y reemplazados por nuevos que prometen una mayor funcionalidad y velocidad[9]. Podemos pensar la obra de Tisselli como

8 En el caso de *El Aleph...*, como mencionamos en otra nota al pie, la visualización es diferente, pero en esencia similar a las obras de Tisselli.

9 Con respecto a este punto, desde la producción masiva de objetos digitales, el término *obsolescencia programada* ha sido utilizado para describir el período en el que un dispositivo dejará de funcionar y requerirá, en vistas de continuar la cadena productiva capitalista, ser reemplazado.

una ruptura con este modelo. A diferencia de *lo nuevo por lo nuevo*, ambos sitios se vuelven inentendibles en cada nuevo ingreso, el futuro —siempre replegándose— nos vaticina la completa desaparición de signos (*Degenerativa*, *El Aleph a Dieta*) o la acumulación indiscriminada de estos (*Regenerativa*). Por otro lado, la posibilidad de dar un vistazo al pasado de las obras propone una temporalidad *otra* que nos permite realizar un movimiento de vaivén entre pasado y el futuro que no necesariamente implica la vista de algo *mejor*, sino que evidencia lo estético de los objetos y el tiempo que, por fuera de la narrativa capitalista, son el espacio de acontecimientos siempre nuevos e inesperados.

Debemos pensar en la posibilidad de producir fenómenos disruptivos y sensibles por parte del campo estético. Con respecto a este punto, Rancière (2005) sostiene que lo fundamental del arte, y por lo tanto de la estética, es la manera de crear-ocupar un espacio-tiempo. Siguiendo lo desarrollado por el autor francés, la reconfiguración de estas coordenadas sensibles, que introduce sujetos y objetos, y visibiliza aquello que se hallaba marginado, es lo que vuelve a la estética *política* (Rancière, 2005). La autonomía estética, como señala Rancière retomando las categorías de Bürger mencionadas anteriormente, no será vista como la libertad de "'hacer' artístico que la modernidad ha oficiado. Se trata de la autonomía de una forma de experiencia sensible" (Rancière, 2005, p. 23). Esto implica la posibilidad de la estética de quebrar el *mundo común*, propuesto por el régimen capitalista en busca de nuevas alternativas. Estas consideraciones son retomadas por la ontología orientada a objetos. La afirmación que sostiene que las relaciones entre los diversos objetos, así como de un objeto consigo mismo, existen en el campo de la apariencia, implica que estos son productores de tiempo y espacio particulares, coordenadas estéticas que brotan de la grieta entre el OR y el OS. Esto resulta de interés para considerar cómo un abordaje desde esta perspectiva posee el potencial político de presentar modos *otros* de existencia. En primer lugar, la experimentación literaria de Tisselli emana su propio tiempo y espacio, radicalmente distintos a todos aquellos que ingresen a los sitios. De igual modo, la literatura de Läufer crea una temporalidad que pone en crisis la temporalidad hegemónica capitalista al habilitar una obra que conforma a medida que *destruye* otra o, dicho de otro modo, que invierte la lógica progresiva temporal. Esta brecha entre ambas percepciones genera desconcierto, ya que nos obliga a desplazarnos de la concepción tradicional de la tecnología y de la literatura y, aún más, de nuestra manera antropocéntrica de aproximarnos a los diversos fenómenos sensibles.

Conclusiones

Creemos que las obras *Degenerativa*, *Regenerativa* y *El Aleph a Dieta* abordan tres cuestiones largamente tratadas en el arte y la literatura: la relación entre la técnica y el arte, las posibilidades políticas que brotan de la ruptura de la dicotomía autor-espectador y la presencia de puntos de vista *otros* al humano.

Los tres objetos que hemos tratado a lo largo de este texto permiten verificar, en primera instancia, la constitución colectiva de una pieza literaria. Es necesario no olvidar que, si bien en cada ingreso se producirá un cambio tanto en *Degenerativa* como en *Regenerativa*, resultará imposible determinar qué alteración pertenece a qué ingreso. Por otro lado, no ignoramos que en el caso de *El Aleph*... los cambios son producidos únicamente por el código creado por el artista argentino, pero la utilización de una obra *tradicional* habilita reflexionar sobre la posibilidad —no antropoexclusiva— de afectar un objeto en el campo de la estética. Esta indeterminación puede ser leída desde la ontología orientada a objetos, ya que la apariencia (objeto sensual) de cada uno se relacionará con la traducción que realicen de sus cualidades los otros OS que entren en contacto con ellas. Entonces, en las piezas de Tisselli y Läufer se visibiliza la indistinción entre el accionar de los humanos y el resto de entidades cohabitantes, ya que en todo caso se producirán afectaciones. Respecto a este punto, el reciente trabajo de Justin Berner (2020) sostiene, retomando a Braidotti, que *Degenerativa* y *Regenerativa* son obras que habilitan al pensamiento *poshumanista* ya que, en ambos casos, los ensamblajes poshumanos que permiten constituir estas obras —humanos, no humanos, sistemas técnicos— nos llevan a dar cuenta de los modos en los que estos ensamblajes afectan al mundo material en virtud de invisibilizar la participación individual.

Por otro lado, que todas las obras tratadas tiendan a la incomunicabilidad —mediante la destrucción y la acumulación— ahonda en la posibilidad con la que cuenta la tecnología, así como el arte, de fallar. Si damos crédito a lo elaborado con relación a lo propuesto por Heidegger al comienzo de este trabajo, podemos sostener que ambos artistas son conscientes del peligro del *enmarcamiento* habilitado por la tecnología, por lo que su literatura *fallada* no *está a mano*, sino que *es para sí*. Es decir, tiene entidad por cuenta propia, y no por la utilización y disponibilidad *hacia la mano* de quien la utilice.

En *El origen de la obra de arte* (1996), Heidegger reconoce como una de las características determinantes de las obras de arte su capacidad de "levantar un mundo" (p. 12). Con esta afirmación, el filósofo alemán postula que el arte hace surgir la verdad del *ente* en la obra. Esto implica que el arte revela

a la obra, al igual que a sí mismo, como una entidad sumamente histórica, ya que da cuenta de la lucha por la objetivación de las cosas en determinado espacio-tiempo. A partir de estas palabras podemos comprender cómo los objeto-obras de Tisselli construyen un mundo, pero uno que se encuentra constantemente degenerando y regenerando a partir de la participación de diversos agentes.

En este momento, *Degenerativa* no es mucho más que unos pocos caracteres sobre un fondo negro, mientras que *Regenerativa* se nos presenta como la acumulación inteligible de muchos de ellos, y *El Aleph a Dieta* espera un nuevo ingreso para emprender una nueva (de)construcción. Frente a la constitución individual de los primeros textos que podían leerse —"El Aleph" de Borges y aquellos escritos por el propio Eugenio Tisselli— primó la (des) construcción colectiva y azarosa. Esto, antes que una señal de alarma, nos lleva a preguntarnos por la posibilidad de comunidades digitales imaginarias que discutan con el imperativo funcional contemporáneo.

Referencias

Adorno, T. W. (1983). *Teoría estética*. Orbis.

Anderson, B. (1983). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Editorial digital: Primo.

Benjamin, W. (2015). La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica. *Discursos interrumpidos I*. Taurus.

Berardi, F. (2007). *Generación post-alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Tinta Limón.

Berardi, F. (2020). *Fenomenología del Fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. Caja Negra.

Berner, J. (2020). Unhelpful Tools: Reexaming the Digital humanities through Eugenio Tisselli's *degenerative* and *regenerative*. En *Electronic Book Review*. https://doi.org/10.7273/kbfc-4145

Bootz, P. (2011). La poesía digital programada: una poesía del dispositivo. *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad*. Exploratorio Ludión.

Brillenburg, K. (2006). Multimediality, Intermediality, and Medially Complex Digital Poetry, *RiLUnE*, 5, 1-18. http://www.rilune.org/mono5/3_brillenburg.pdf

Bürger, P. (2009). *Teoría de la Vanguardia*. Las cuarenta.

Crutzen, P. (2002a). The "anthropocene". *J. Phys. IV France* 12(10), 1-5. https://

jp4.journaldephysique.org/articles/jp4/abs/2002/10/jp4Pr10p1/jp4Pr10p1.html DOI: 10.1051/jp4:20020447

Crutzen, P. (2002b). The effects of industrial and agricultural practices on atmospheric chemistry and climate during the anthropocene. *Journal of Environmental Science and Health, Part A Toxic/Hazardous Substances and Environmental Engineering* (37)4, 423-424. https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1081/ESE-120003224

Crutzen, P. (2005). Human Impact On Climate Has Made This the "Anthropocene Age". *New Perspectives Quarterly*, 22, 14-16. https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1540-5842.2005.00739.x

Deutsche, R. (2007.) Lo público. [Conferencia]. Curso *Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea*. En el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

Freeman, E. (2010). *Time Bind. Queer Temporalities, Queer Historities*. Duke University Press.

Harman, G. (2011). *The quadruple object*. Zero Books.

Harman, G. (2017). *Object Oriented Ontology: A New Theory of Everything*. Penguin Books.

Heidegger, M. (1953). *Ser y Tiempo*. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

Heidegger, M. (1993). *La pregunta por la técnica*. Editorial Universitaria.

Heidegger, M. (1996). El origen de la obra de arte. *Caminos de bosque*. Alianza.

Huyssen, A. (2002). *Después de la gran división*. Adriana Hidalgo.

Kozak, C. (2018). Comunidades experimentales y literatura digital en Latinoamérica. *Virtualis*, 9(17), 9-35. https://doi.org/10.2123/virtualis.v9i17.272

Läufer, M. (2015). *El Aleph a Dieta*. https://miltonlaufer.com.ar/aleph/

Morton, T. (2010). *The Ecological Thought*. Harvard University Press.

Morton, T. (2016). *Dark ecology. For a logic of future coexistence*. Columbia University Press.

Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Museo de Arte Contemporáneo.

Tisselli, E. (2005). *Degenerativa*. https://motorhueso.net/degenerativa/

Tisselli, E. (2015). *Regenerativa*. https://www.motorhueso.net/regenerativa/regenerativa.php