

DOSSIER

***Poesía latinoamericana en el siglo XXI:
tendencias, tensiones***

**TOCAR EL POEMA. APUNTES SOBRE LA DISTANCIA
EN LA LECTURA DE POESÍA ANALÓGICA Y DIGITAL**
TOUCHING THE POEM. NOTES ON DISTANCE
IN READING ANALOG AND DIGITAL POETRY

Deborah Hadges
UNTREF - CONICET

*Becaria de la Universidad Nacional de Hurlingham (UNAHUR), doctoranda en la
Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), Becaria del Consejo Nacional de
Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).*

Contacto: deb.hadges@gmail.com

ORCID: 0009-0002-9508-515X

DOI: [10.5281/zenodo.18022038](https://doi.org/10.5281/zenodo.18022038)

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

*Poesía Latinoamericana**Literatura digital**Técnica**Posfilología*

La pregunta por los modos de lectura que trajo la imbricación entre la literatura y las nuevas tecnologías se halla inseparablemente entrelazada con el capitalismo contemporáneo: de plataformas, de vigilancia, de gobernabilidad algorítmica y creación en base a la repetición de patrones y conductas. En este marco, realizaremos un acercamiento a algunos debates metodológicos —navegando entre la close reading y la distant reading, y proponiendo marcos alternativos como la lectura cercana—distante—colaborativa—localizada de Kozak o la posfilología propuesta por Link— a partir del análisis de poemas “analógicos” y piezas de la llamada “literatura digital” de autores latinoamericanos contemporáneos. El recorrido pone en relieve la particularidad performática de la lectura en medios digitales a partir de la coordinación óculo-manual, ya que el acto de tocar (clics, desplazamientos) es el modo de dirigir la mirada. Intentaremos demostrar que, incluso en las producciones literarias que precisan de un software como condición de existencia y de nuevas metodologías de aproximación, el potencial literario opera devolviendo al sujeto a su condición humana, material e histórica. La literatura, más allá de sus soportes, problematiza su propia materialidad, singulariza la percepción y genera una “resistencia” o un desvío que ocurre en el cuerpo del lector.

ABSTRACT

KEYWORDS

*Latin American poetry**Digital literature**Technique**Post-philology*

The question of reading modes brought about by the intertwining of literature and new technologies is inseparably linked with contemporary capitalism: platform capitalism, surveillance capitalism, algorithmic governance, and creation based on the repetition of patterns and behaviors. Within this framework, we will approach several methodological debates—navigating between close reading and distant reading, and proposing alternative frameworks such as Kozak’s close—distant—collaborative—localized reading or the post-philology proposed by Link—through the analysis of both “analog” poems and pieces of so-called “digital literature” by contemporary Latin American authors. This exploration highlights the performative particularity of reading in digital media, stemming from eye—hand coordination, since the act of touching (clicks, scrolling) is the way of directing the gaze. We will attempt to show that, even in literary productions that require software as a condition of existence and new methodological approaches, literary potential works by returning the subject to their human, material, and historical condition. Literature, beyond its mediums, problematizes its own materiality, singularizes perception, and generates a “resistance” or a deviation that occurs in the reader’s body.

Fecha de envío: 14/06/25

Fecha de aceptación: 29/10/25

Cuestión de distancia

Para hablar de la filología y su sucesora, la posfilología, Daniel Link en *Suturas. Imágenes, escrituras, vida* (2015) realiza un recorrido vital sobre el concepto de repetición: su escritorio en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" de la Universidad de Buenos Aires fue utilizado para sostener una fotocopidora, haciendo equivaler su trabajo como investigador en esa mesa con el de un mero copista, incluso uno falto del avance técnico: el crítico literario es aquel que reproduce manualmente lo ya dicho. De la mano de esa pequeña escena personal nos acercamos a la idea de repetición o reproducción que acompaña su ensayo y revitaliza la pregunta de cómo leer literatura cuando los soportes, los medios y, posiblemente, la esencia misma de esa producción está en vías de cambio ante las plataformas reinante.

El entorno digital al que nos referimos es un espacio no exento de la lógica capitalista analógica donde una clase es propietaria de las plataformas, maneja sus datos, deslocaliza a los sujetos y precariza a la fuerza de trabajo implicada (Srnicek, 2018). No es solo un nuevo espacio de dominio, sino también de vigilancia, porque en tanto usuarios estamos continuamente expuestos al vaivén de interacciones preestablecidas, así como también estamos continuamente medidos, seguidos, gobernados por algoritmos. Antoinette Rouvroy y Thomas Berns (2018) definen la gobernabilidad algorítmica como "cierto tipo de racionalidad (a)normativa o (a)política, que descansa en la cosecha, agregación y análisis automatizado de datos en cantidades masivas a fin de modelizar, anticipar y afectar por adelantado los comportamientos posibles" (130). Estos datos son recolectados en nuestras interacciones en las plataformas, ya que como explica en la misma línea Shoshana Zuboff (2021), el capitalismo de la vigilancia convierte la experiencia humana en datos de comportamiento, insumos predictivos sobre el futuro de las personas, los cuales se compran y venden en "mercados de futuros conductuales". Lo que hacemos condiciona lo que haremos o podremos hacer, por el mero procesamiento

algorítmico. Esta lógica ha llevado a que los medios de producción se subordinen a "medios de modificación conductual" cada vez más complejos y exhaustivos. Desde otros enfoques, es lo que acarrea la definición de performance en tanto comportamiento que se repite. Maris Bustamante, citada por Diana Taylor en su libro *Performance* (2012) dice que "los seres humanos nacemos pegados a nosotros mismos y programados para reproducir lo que se nos enseña. Sometidos a esta programación somos, en este sentido, víctimas de lo que otros han hecho de nosotros mismos. Por decirlo de otra manera, nosotros no somos nosotros, nosotros somos...ellos" (16).

La novedosa máquina que reemplaza a la fotocopidora que reemplazó al investigador no necesita ubicación material precisa en ningún Instituto. Las inteligencias artificiales o generativas funcionan usando lo conocido para la creación de la novedad, diferente de lo *nuevo*. En concordancia con diferentes pensadores que se mencionarán más adelante (Brea, 2007; Kozak, 2012), la *novedad* puede pensarse como una actualización constante de lo mismo, mientras que lo nuevo traería la exploración de otras áreas, e incluso la emancipación de las trampas de la novedad a partir de la postulación de usos alternativos o de alternativas a la hegemonía.

Entre copiar y alternar, resulta llamativo el hecho de que las tecnologías generativas tengan muchos problemas para crear representaciones visuales de manos humanas. Al generar imágenes procesando lo repetido, cuantas más manos *ven*, mejor deberían conocerlas y recrearlas, pero es en las manos monstruosas o defectuosas donde cualquier usuario poco avezado puede encontrar la marca de la ausencia humana, el sello de *hecho con IA*. Esta incapacidad suele explicarse con que la base de datos con la que se entrena a estas inteligencias artificiales no identifica correctamente con texto las diferentes representaciones que puede haber de una mano, sea porque se etiquetan mal o porque las manos pueden adoptar posturas tan extrañas que los píxeles pueden confundirse con otra cosa.

La mano que recorre el terreno digital, que escribe la pieza literaria, es la que la máquina no logra crear. Ante este panorama que inunda las interacciones y frente a piezas de literatura digital, se vuelve pertinente preguntarse si trae, el nuevo medio, necesidades metodológicas diversas respecto al acto de leer literatura o de pensar sus posibles sentidos de lectura. ¿Reubica, diferencialmente respecto a la lectura analógica, a quien lee, a quien porta esos ojos y manos?

Quizás el desafío para el lector de poesía se juega aún en la unión de los extremos que la teoría literaria disoció: la "close reading" (lectura cercana), asociada a la figura del "tecnócrata" que aísla el poema y lo desmonta como una máquina, y la "distant reading" (lectura distante),

asociada a un determinismo que busca en el texto la manifestación de factores exteriores como el contexto o la vida del autor. Múltiples enfoques intentan superar esa dicotomía, por ejemplo, en referentes recientes y exclusivos de la lectura poética, Rodrigo Caresani (2024) armó la polarización tecnócratas-deterministas¹ en “¿Cómo leer (y enseñar) un poema (modernista)?” (2024) y Alicia Genovese (2016) en *Leer poesía. Lo grave, lo leve, lo opaco*². La búsqueda de la distancia justa no difiere de la búsqueda de un ojo frente a un objeto: acercar o alejar la mano para enfocar, achinar o reiniciar el ojo con un parpadeo para encontrar el punto. Así, si de distancias se trata, no podemos dejar de pensar en esa coordinación óculo-manual una habilidad esencial de nuestra especie que promueve la propiocepción y la noción de distancia. A lo largo de los siglos, leer ha precisado de esta coordinación de ojo-cuerpo y manos. Nos proponemos indagar de qué manera el entorno digital modifica esta relación mano-ojo, revisando casos en los que la acción se fisura y se traspone: se toca primero un botón para ver (clic para leer más) o se coordina el movimiento (se ve a la vez que se toca).

El acercamiento material al texto se traspone aquí con el movimiento focal metodológico, ya que el presente trabajo se propone explorar la continuidad de los modos de lectura tradicionales en aquellos mediados por dispositivos digitales, producciones para las cuales Claudia Kozak propuso realizar una “lectura cercana–distante–colaborativa–localizada”. Esta metodología no desatiende la lectura atenta del texto (cercana), pero atiende a procesos generales como las geopolíticas y la constitución del campo (distante); además, examina las distintas capas textuales, incluyendo el

¹ “El tecnócrata cree que el poema es una máquina, una suerte de reloj con tornillos y engranajes, y por ende concibe su trabajo de análisis como un desmontaje de ese artefacto” (Caresani, 2024: 113). Aísla el poema de todo lo exterior y se dedica a lo interno como contar sílabas, etiquetar rimas o establecer figuras. En cambio, sigue el autor, al determinista “el poema le interesa como la manifestación de un fenómeno ajeno a su materia lingüística, como la expresión de algún factor de ese magma insondable que se suele llamar ‘contexto’, (...) como un documento de la vida del autor, de la relación tormentosa con su amante, del cenáculo en el que participaba, de su clase social, de la sociedad de su tiempo o de su década o de su milenio, de su ciudad, de su región, de su país o de su continente (...)” (Caresani, 2024: 113).

² “La significación del poema no está dada sólo por el uso de determinados signos de puntuación, el desplazamiento de los versos de su margen, el uso del nonsense o la elisión; ninguno de estos recursos es tomado como un valor per se, sino que adquieren valor en la articulación consistente con lo dicho. Con esos procedimientos, los autores logran atrapar un plus de significado y empujarlo en la frase poética que hace del lenguaje un instrumento maleable; convierten al lenguaje poético, además, en una esponja sumergida entre los discursos circulantes que puede absorber y nutrirse de todos ellos”. (Genovese, 2011: 52)

código informático (la multiplicidad de actores la vuelve colaborativa); y se sitúa en una perspectiva local³. Daniel Link, como mencionábamos al inicio, propone superar la medición en términos de distancia, para enfocarse en el tiempo (un *ralenti* o "cámara lenta" a lo Barthes) donde lo que importa es la afectación a los tiempos que permite percibir lo *infraleve*, o lo todavía latente, que aún vive en la poesía. Usaremos poemas latinoamericanos recientes, tanto de piezas digitales ("El ojo y la mano" de Milton Läufer; "Partidas" de José AZ) como analógicas ("AFFE" de Sergio Raimondi, "Amén" de Luciana Reif y "Canción mágica para la cacería" de José Watanabe) para revisar los métodos posibles de análisis, a la vez que haremos foco en una particularidad performativa del medio digital, que es la coordinación ojo-mano que nos permite llevar el ratón o el dedo como puntero de lectura. Todavía leer es, en alguna medida, usar los ojos y las manos. De hecho, quizás podamos acordar, en literatura más que en ninguna otra producción, se configura cada vez un mundo, las formas-de-vida (Link, 2015), haciendo uso de -aquella ya calificada como tecnología⁴- la escritura. La técnica, sostiene Brea "es el nombre de aquello que nos permite -y nos destina- efectuar la forma que queremos brindarle" (2007:2).

Hacé clic para leer más

En los entornos digitales, tocar es el modo de dirigir la mirada. Los usuarios sincronizamos nuestra mano o alguno de sus dedos con nuestros ojos para poder llegar de un lugar a otro de la web, recorriendo en microsegundos páginas diversas, distancias abstractas. Impulsados por los ojos, movemos nuestras manos en una conexión consecuente, hasta percibir ambas acciones como una sola gracias a la llamada coordinación óculo-manual. Desarrollada desde la infancia, esta habilidad nos permite no solo realizar tareas que impliquen una retroalimentación entre lo que vemos y lo que tocamos, sino que también promueve una percepción del espacio que ocupamos como

³ "Se trata de una lectura que sin desatender lo que los textos nos llevan a leer en ellos —textualista o de cerca—, atiende también procesos más generales en relación con la constitución del campo, con sus géneros, su institucionalización y sus geopolíticas, y por ello es distante. Asimismo, se trata de una lectura que focaliza en las distintas capas textuales —textos de superficie, interfaces y código informático— por lo que puede plantearse como colaborativa (...). Por último, en vinculación con las ya mencionadas geopolíticas, es también una lectura desde acá, que permite leer la particular politización del campo que se produce muchas veces en Latinoamérica —pero no siempre—" (Kozak 2017: 228).

⁴ Es interesante recordar que Ong (1993) propone que la escritura es la más artificial de las tecnologías de la palabra, simplemente porque fue la primera. Después aparecen la máquina de escribir o incluso la computadora, pero la artificialidad para este autor resulta del origen más que de la evolución.

individuos, es decir, contribuye a la propiocepción, a la noción de distancia y de posibilidad. Leer, podemos decir, es una de estas acciones que precisa y siempre precisó de la coordinación de ambos órganos: el ojo-cuerpo que se posiciona frente a los jeroglíficos egipcios, las manos que despliegan el papiro o el rollo, que toman el libro y pasan sus páginas, hacen clic con el ratón, o desplazan uno de sus dedos sobre una pantalla. Siglos de trabajo coordinado nos permiten indagar hoy de qué manera el entorno digital y sus posibilidades creativas modifican la relación mano-ojo, o más bien, cómo leer esas nuevas configuraciones de imagen-sentido.

Es justamente esta operación la que problematiza la pieza poética digital "[El ojo y la mano](#)" (2003) de Milton Läuffer, haciendo uso de un recurso técnico programable para obstaculizar el acceso del ojo al poema, que aparece de buenas a primeras "borroneado" para el lector (figura 1). Läuffer nos propone una "búsqueda a tientas" en aguas oscuras en el sentido de ir tentando el punto de foco del texto a fuerza de clics. En cada movimiento del dedo se intenta enfocar el texto presentado para poder, efectivamente, leer. Se logra esporádicamente este foco, haciendo clic en ciertos lugares de la pantalla que *definen* por menos de un segundo las palabras negras sobre el fondo blanco. Con la paciencia de quien no ve el panorama completo vamos accediendo al poema, y es en esa opacidad material exacerbada, en ese ralenti o retardo del sentido e incluso en ese hacerse visible de la técnica donde el poema encuentra su plena potencia crítica: nada se ve tan claro ni es tan transparente, porque ningún desarrollo técnico lo es. El clic se vuelve la condición necesaria para el acceso al texto, más no su garantía de lectura.

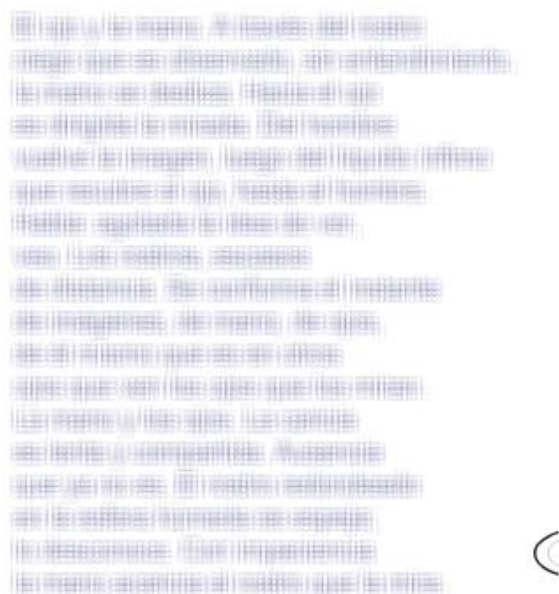


Figura 1 – pantalla de inicio de “El ojo y la mano” de Milton Läuffer.

No es menos cierto que este mismo proceso de enfocar, es decir, de encontrar la distancia justa para ver con claridad un fenómeno o proceso, puede realizarse sin más instrumentos que la propia mano alejando el libro, o el propio cuerpo alejándose y acercándose del objeto enfocado. Es el caso de la obra “[30.000](#)” de Nicolás Guagnini emplazada en el Parque de la Memoria, Buenos Aires, Argentina. Los postes blancos y negros conforman la foto del Documento Nacional de Identidad del padre del artista, desaparecido por la dictadura cívico-militar-ecclesiástico-empresarial en 1977. La imagen termina de componerse solo desde un punto de vista exacto y efímero. En la caminata, el rostro de Guagnini padre aparece unos segundos y el mismo movimiento que nos ayudó a vislumbrarlo, lo vuelve a desaparecer. Florencia Battiti, directora del área artística del Parque, señala allí la conjunción entre los aspectos formales, materiales, conceptuales y contextuales de la obra, en lo que podría ser una lectura como la propuesta por Claudia Kozak. “La estrategia que ideó Guagnini para que el espectador ejerza una experiencia estética activa conlleva (...) la carga simbólica de la condición de presencia-ausencia del desaparecido” (2019: 79). Es en ese sentido que el arte se vuelve performático y crítico en relación con lo representado: revivimos esa desaparición cada vez que caminamos. Su soporte y ubicación no son elecciones menores sino anclajes históricos ya que “toda práctica artística que enfatice su propia materialidad se ubica del lado de un arte no solamente anclado en el mundo sensible, sino en las condiciones materiales de existencia en cierta época y lugar, incluyendo las relaciones sociales atadas a ella” (Kozak, 2018: 136). No toda, pero parte

de la literatura digital (en la que entra la pieza analizada), logra desarmar con diversos procedimientos la naturalización respecto al dispositivo digital hegemónico (Kozak, 2017) que se caracteriza, entre otras cosas por el "ocultamiento de la materialidad digital, tanto de infraestructuras como de la propia materialidad algorítmica", ocultamiento correlativo al de las condiciones materiales de existencia de una vida digital promocionada como accesible y similar para todas las personas. A la vez, y no meramente por su interactividad o búsqueda de lector "activo" -calificativo que, siguiendo a Brea (2007:5), es un insulto al acto de lectura que siempre ha sido trabajado y trabajoso-, la pieza de Laüfer propone una batalla de múltiples embates contra la superficie borrosa para terminar leyendo:

El ojo y la mano

El ojo y la mano. A través del rostro
ciego que es observado, sin entendimiento
la mano se desliza. Hacia el ojo
es dirigida la mirada. Del hombre
vuelve la imagen, luego del líquido íntimo
que recubre el ojo, hasta el hombre.
Habla agotada la idea de ver
veo. Los rostros escasos
de distancia. Se conforma el instante
de imágenes, de mano, de ojos,
de él mismo que es en otros
ojos que ven los ojos que los miran.
La mano y los ojos. La caricia
es lenta y compartida. Ausencia
que ya no es. El rostro redondeado
en la esfera húmeda se espeja
lo desconoce. Con impaciencia
la mano acaricia el rostro que la mira.

El rostro ciego que es observado puede referir a la pantalla misma, que carecería de ojos, pero que es observada, pero también puede referir, inversamente, al lector que no puede leer (imposibilitado por la propia pieza) pero es observado, justamente por el código detrás de la pantalla, escrito con unas manos. La mano de quien lee no entiende ("sin entendimiento/ la mano se desliza"), el rostro se acerca o se aleja porque lo que ve no se ve claramente sino espejado, mediado. El hombre se ve a sí mismo en tanto hombre limitado, en tanto hombre en el mundo. El texto y el autor que lo construyó nos miran ver, nos miran en el intento de mirar ("ojos que ven los ojos que los miran"). Y es así como se conoce lo que en el medio digital se desconoce: su detrás de escena. Lo que se opta por no

conocer en la aparente neutralidad de la técnica. Si al inicio del poema está "el ojo" en singular, a mitad de poema ya aparecen "la mano y los ojos", con su polisémica pluralidad. La impaciencia del usuario puede llevarlo a no terminar de leer nunca el poema, pero la mano acaricia, con su clic, con su mouse, el rostro del poema, el rostro que nos mira leer. Eso somos, humanos devueltos a nuestra categoría de des-conocedores del mundo por la propia acción de mirar: "él mismo que es en otros /ojos que ven los ojos que los miran".

El esfuerzo que requiere este texto podría condecirse con la idea de "literatura ergódica" planteada por Aarseth en 1997: aquella construcción textual -entendiendo al texto como una cadena de signos- que requiere de un esfuerzo no-trivial para ser recorrido. Proviene de los términos griegos *ergon* y *odos* (trabajo y camino), sintetizable como el trabajo o labor de caminar/recorrer. Esta propuesta permite detenerse en el carácter observable y no metafísico de los significantes. El texto puede concebirse como un "dispositivo mecánico para la producción y consumo de signos verbales" (2004: 123). La participación del quien lee frente al texto lo convierte en el "operador humano" que completa la maquinaria textual. Se atraviesa la experiencia propuesta por el texto e incluso, siguiendo a Ponce Díaz y González, se puede transgredir, atravesar y modificar la trama, ya sea su estructura dramática o al navegar su espacio digital (2023:9). Aarseth agrega que "si la literatura ergódica ha de tener sentido en tanto que concepto, también tiene que haber una literatura no ergódica, en la que el esfuerzo de transitar por el texto sea trivial, en la que el lector carezca de responsabilidades extranoemáticas excepto, por ejemplo, mover los ojos y pasar las páginas de forma periódica o arbitraria" (2004:118). El lector, para él, tiene "el placer del mirón, a salvo, pero impotente" (121), ya que no interviene más que con sus ojos acompañados de esas manos obedientes que pasan la página.

El cibertexto que analiza Aarseth trae la misma división rupturista que traen todos los avances técnicos (tecnofilia o tecnofobia). Aquí, si bien Brea (2007) admite que no hay revolución que no sea técnica y que su contrario también es válido (no hay hallazgo técnico que no sea revolucionario), advierte sobre el carácter liberador o despolitizador que puede tener este hallazgo. La técnica no es neutral y admitir su ambivalencia entre el peligro y la salvación es solo el punto de partida para pensar al sujeto frente al cambio.

En "[Partidas](#)" de José AZ (2002) el problema de hacer coincidir las mitades de texto se vuelve fundamental para armar el sentido. De buenas a primeras, la pieza presenta líneas, justamente, *partidas*, de versos que conforman un poema (figura 2). Cada línea atraviesa en forma recta la pantalla, pero todas están giradas de manera que a cada moverse del cursor

se acercan, se alejan o reordenan. El lector debe buscar el punto justo de la coincidencia para que las palabras puedan armarse mientras de fondo suenan notas de piano. "Se rompe, se separa, se aparta", dice uno de los versos, "estirada la distancia se hizo horizonte", "en dos partes". Componemos el poema con el recorrido de nuestra mano, con la memoria de los versos leídos que luego de armarse se desarman y aleatoriamente vuelven a aparecer. A pesar de su dispersión, es un poema porque dialoga reconociblemente con la literatura analógica en el uso de sus géneros y enfatiza la función poética del lenguaje (Kozak, 2018: 17)⁵.

El universo semántico coincide con el formal: hay un horizonte como una línea de división lejana, se habla de dos partes, de separación, de rupturas, de desgarros de simetrías y de equilibrios precarios. El ojo y la mano buscan asociarse frente a una pantalla que se escurre. El efecto de lectura podría parecerse a la pieza de Laüfer analizada: nos devuelve a nuestro lugar frente a la pantalla, frente al trabajo y el movimiento de leer, pero con la sumatoria de que esta *partida* de palabras en dos mitades no es un efecto posible de nuestros propios ojos vulnerables al deterioro y la enfermedad, por lo cual se enfatiza aún más la presencia de la técnica como diferencial digital.

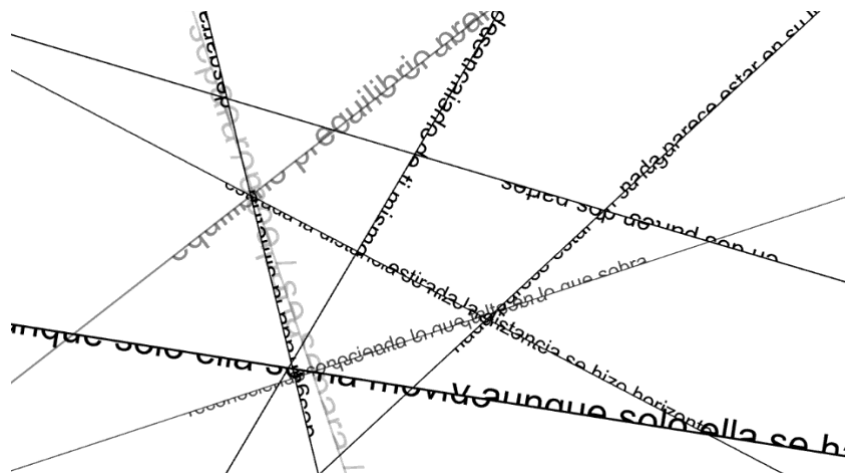


Figura 2 – Pantalla de inicio de "Partidas" de José AZ.

⁵ La literatura digital utiliza dispositivos digitales y programación de códigos informáticos en su proceso de producción o recepción, pero no deja de ser literatura en el amplio campo de las artes digitales. Por eso "el énfasis en la función poética se debe (...) al intento de encontrar cierta especificidad, aunque débil, (...) en un contexto creciente de deslimitación de los lenguajes artísticos" (Kozak, 2018:17).

El lugar de los ojos está en las manos

Dijimos que leer siempre implicó realizar movimientos, como alejar el libro cuando la presbicia acecha o se padece el astigmatismo, es decir, cuando el órgano de la vista descubre su falla, es la mano antes que el antejo (el instrumento técnico) el que viene en su ayuda. Leer es un acto y en tanto tal opera performáticamente: secuencias de acciones logran la vista, la decodificación y la construcción de sentido, no solo como "acciones repetidas" o comportamientos repetidos dos veces, que es otra de las definiciones que Diana Taylor (2012:16) trae para pensar las performances, sino también como condicionamientos corporales de un aquí y ahora. "Performance es comportamiento reiterado, re-actuado o revivido" (2012: 22), porque es, entre otras cosas, un acto vital de transferencia de saberes, identidades y tradiciones. La lectura conecta al lector con el sentido por medio del texto sostenido con los ojos, con las manos. Ahora nos permitimos inferir que de la conexión entre mano y ojo se puede llegar también a la trasposición de una en otra: que tocar sea realmente ver, leer, incluso sin la pérdida definitiva del sentido de la vista, condición que implicaría recurrir por ejemplo al código Braille. Situaciones menos extremas nos nublan o nos complican el acercamiento escópico al objeto: los buzos que trabajan en las usinas eléctricas, por ejemplo. Atilio Miglianelli, cita Sergio Raimondi, se sumergía para limpiar las compuertas que permitían la entrada del agua que enfriaría los condensadores de las turbinas para seguir produciendo la energía que abastece al pueblo de Ingeniero White y alrededores. "Acá en la ría no se ve nada", dice, "tenés que hacer todo al tanteo" y también hay que "saberse las cosas de memoria". Trabajar sin ver es pensar que "el lugar de los ojos está en las manos; es en el nivel de lo tangible que la memoria opera", sigue Raimondi (2008: 110). Se contrapone así una puerta de acceso al pasado rememorado (o a lo que está enfrente) desde los ojos a una entrada desde la materialidad, desde las manos y el cuerpo embarrado, enfrentado a la acción. Retomando a Nietzsche, Raimondi presenta una mirada de águila que, desde las alturas y unilateralmente, privilegia su visión en una única voz autorizada, de pretendida objetividad, frente a una mirada de ranas, desde ese inúmero de ojos y croares que construyen un punto de vista chapoteado, barroso: "una mirada básicamente terrestre. Está fundada desde el suelo: entiende que la historia surge de los pasos y rastrea y presta atención a los pies o, mejor, a la planta de los pies: esa parte bastardeada del cuerpo que es, en definitiva, la que está más en contacto con el mundo" (2008: 107). La contraposición metafórica, avisa el autor, entre el águila y las ranas, implica también una distinción en términos de concepciones de verdad, ya que podrán entonces

valorarse los grandes procesos de la Historia o las historias palpables de los sujetos. Mirar la lejanía, tocar la cercanía.

Estos objetos se aprehenden gracias a la coordinación ojo-tacto, pero también con la ayuda de ciertos instrumentos o utensilios técnicos. Yuk Hui trae el ejemplo del descuartizador que encuentra, con el cuchillo, el camino en la res del buey del mismo modo que el buzo trabaja con la usina en el barro. En su texto, retoma la relación entre dos categorías filosóficas chinas, el *tao* y el *qi* ("utensilio", "herramienta"). *qi* es "lo que está por debajo de las cosas", pero también algo que ocupa espacio y resulta fundamental para los ritos o ceremonias, para el acercamiento entre lo humano y lo celestial. *Tao* es "lo que está por encima de las formas", o también, más allá de lo que se ve. Para el descuartizador no es solo tener un buen cuchillo el secreto de su oficio, sino "comprender el tao en la res, para de esa manera usar el cuchillo sin cortar huesos y tendones" (2020:62). El trabajador empezó sin comprenderlo pero "tres años después ya no veía el buey entero, sino en partes. Ahora trabajo en él por intuición y *ya no lo miro con los ojos*. Donde mis órganos visuales se detienen, mi intuición avanza sola. De acuerdo con el principio del cielo (naturaleza), surco las principales uniones y clavo el cuchillo en los grandes huecos" (el subrayado es propio). El tao es a la vez la organicidad y el "camino", que podría ser otra de sus traducciones literales. No es la herramienta técnica el centro de la historia, sino "la cuestión del vivir". Concluye Huy: "Si hay un concepto de técnica, es un concepto que está desligado del objeto técnico" ya que "no se puede buscar la perfección de la técnica a través de la perfección de un instrumento o una habilidad; la perfección solo se alcanza a través del tao" (2020: 63), es decir, a través de un movimiento hacia lo no visible. El autor intenta superar la idea de que "la tecnología es un universal antropológico" y que "puede ser entendida como exteriorización de la memoria y liberación de los órganos" (2020: 44), y propone el concepto de cosmotécnica: "la unificación del cosmos y lo moral por medio de actividades técnicas, pertenezcan al ámbito de los oficios o del arte. No ha habido una o dos técnicas, ha habido múltiples cosmotécnicas" (45).

En occidente, y volviendo a Brea (2007), estamos en el punto en que la forma de la técnica es el capitalismo: "La presión técnica empuja al arte a un devenir secularizado, desaturizado, desplazado de su significación ritual" (5) y en riesgo de convertirse en mero entretenimiento masivo, como advertía Theodor Adorno. Entre tecnofobia y tecnofilia, el arte deberá posicionarse en cada pieza. La técnica parece negar el vínculo con el pasado y aceptar el presente, que configura un futuro. Así el hombre, desolado, sin asidero, vuelto solo a su uso instrumental pierde la posibilidad de conocer el mundo y, eventualmente, de negarlo. Con esta idea nos acercamos al

poema AFfE, de Raimondi (2022: 11-12) que copiamos entero por la pertinencia de todas las imágenes del recorrido:

Hay más teorías sobre el origen del lenguaje
que lenguas para modularlas con discreción
incluyendo la rara llovizna de rayos cósmicos
ideal para generar una mutación distintiva

pero si se prefiere fabular una continuidad
gradual a medida que la postura se eleva
y la confección de herramientas de piedra
modula a la vez la aparición de los gestos

se sugiere desplazar el ojo abstraído
en los cambios del genoma y el área de Broca
para observar la maniobra sensible de la grúa
utilizada en aquella obra en construcción

a fin de advertir en la pinza que desciende
del brazo hidráulico y con ductilidad manipula
la viga compacta de acero y la transporta
del suelo a lo alto de la estructura

una mano humana de escala mayor
a la normal y singular que la maneja
desde la cabina mediante diales palancas
y el cuidado de no exceder la carga máxima.

La peligrosidad suma de toda la operación
sería inviable sin añadir a esa herramienta
no ya las indicaciones en lenguaje articulado
que escucha el gruista con el walkie-talkie

sino las señales que desde tierra se le hacen
el índice izquierdo de abajo arriba girando
bajo la otra palma para informar con precisión
que el movimiento debería ser más lento

según una sintaxis visual que solo comprenden
entendidos y puede extenderse horas y horas
bajo los rayos del sol al punto de que el técnico
arriba tras el vidrio sentirá al concluir la jornada

mientras desciende con recaudos de la torre
una serie de dolores punzantes en su espalda

como si todavía le fuese posible recordar
el tiempo de desplazarse en cuatro patas.

Este poema es parte del proyecto de diccionario crítico de la lengua que terminó publicándose como *Lexicón* (Mansalva, 2022) y su título, AFPE, remite a lo perteneciente a la familia de los primates, un simio, un mono. El inicio del poema nos lleva al origen del lenguaje, más bien, a las teorías que existen, en el plano de la explicación y siempre recordando que “teoría” viene de “observación”, contrapuestas con las lenguas, en el doble sentido de idioma y de órgano bucal, en el plano material. Ese movimiento de la mirada abstracta a su modulación concreta es la convivencia entre la mirada del águila y la de las ranas que mencionábamos antes. El gruista desde las alturas y el indicador, quien canta o croa las indicaciones desde abajo. Ver (los ojos del águila) y tocar (las manos en el barro, las ranas) son modos de conocer o relatar la historia del mundo, pero en este poema se suma todavía una escena más, que ya no es meramente conceptual o material, sino justamente, técnica. El trabajo y la máquina aparecen en el centro de la escena para mostrar cómo estas invenciones del hombre para el hombre desentierran también su historia. En la grúa se ve “una mano humana de escala mayor/ a la normal y singular que la maneja”, presentando así a la técnica como esta extensión utilitaria del individuo, que a la vez es quien la maneja, con sus propias manos, pero guiado a su vez, por indicaciones que otras manos, desde abajo, con otro punto de vista de las cosas, pueden transmitir. El gruista, dijimos, ve para tocar o toca por haber visto, mientras que el conductor ve la viga y toca, “el índice izquierdo de abajo arriba girando / bajo la otra palma”; un último trabajador toca, presiona un botón, para hablar.

No es una cuestión de distancia, sino más bien una multiplicidad de tiempos que dan sentido al poema, y por eso Link defiende aquí la filología infraleve o posfilología. que “no solo toma como objeto el pasado, sino también el *presente vivido*, que incluye todas las potencias del ser” (2015:33). Este método permite “adecuarnos al poema diferencial de nuestro tiempo, libres de la dialéctica de lo cercano y lo lejano, o mejor, habiendo llevado esa dialéctica a un plano de consistencia donde lo que importa es ahora el tiempo” (35). Ya no esa totalidad inmanente del texto, ni el mencionado “determinismo” que traía Caresani o la “discursividad” propuesta por Genovese. Link sale de esa disyuntiva con un movimiento que pasa de lo topológico a lo temporal:

Ni close reading, ni far reading, ni distant reading. Lo que se juega en la lectura no se mide en términos de distancia, porque no hay separación posible entre lo que está escrito y lo que vive (y, por lo tanto, lo que lee).

De lo que se trata es de una afectación al Tiempo y a los tiempos: una lectura ni cercana ni lejana, sino “en cámara lenta”, un ralenti (escribió Roland Barthes en *S/Z*). En ese ralentamiento o *rétard* aparecerá lo infraleve, lo que en la poesía y el arte vive todavía. (40).

Ese retardo, esa sucesión demorada aparece en la combinatoria de gestos o movimientos manuales que permiten ubicar una viga compacta de acero en una construcción moviendo no una o dos, sino al menos seis manos, varios pares de ojos y diferentes palancas de colores y botones del walkie talkie. El trabajo técnico del operario no borra las huellas de su materialidad: la espalda duele y recuerda esa historia, titular y resuntiva en este caso: la naturaleza nos hizo primeramente monos. Aquí, si vemos más allá de los ojos, lo hacemos con instrumentos técnicos, no ya para encontrar armónicamente la forma del buey, como se planteaba en la cosmotécnica china, sino forzando la escala de la mano y la espalda del operario que ve para tocar, para seguir construyendo con máquinas construidas por nosotros la obra que queramos construir, incluso la obra de arte, incluso la obra literaria. Así, quien lee el poema *AFFE* se ve obligado a correrse del “pensamiento técnico”, que “es por necesidad, únicamente el afloramiento (en un orden de lenguaje) de un orden de cosas cumplido, cerrado” (Brea, 2007: 7). Este orden cumplido implica que la visión es más un “reconocimiento” que un descubrimiento. En ese sentido el poema permite “ver” desde arriba y desde abajo, desde el presente y desde el pasado la condición humana. Cumple así también con el extrañamiento propuesto para la obra de arte en 1917 por Shklovski, como contracara a la automatización “que devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra”. En ese sopor automático, el arte puede “dar sensación del objeto como visión y no como reconocimiento” (1991:59) porque se ocupa de oscurecer la percepción, aumentar de alguna manera la dificultad y la duración de esa percepción, tal como vimos en el poema de Läufer. Shklovski aboga por una visión perturbada porque es el oscurecimiento el que permite el acceso más allá de lo automático. En el caso de Raimondi, es el descomponer a la máquina el que vuelve visible también la condición histórica (con el capitalismo como una de las instancias) de la organización social.

De máquinas y trabajo se puede rastrear poesía en nuestro país, empezando por la contraposición que recupera Gabriela García Cedro (en Kozak, 2014) del tratamiento de los avances técnicos en los grupos de Florida y Boedo en los años 20. Mientras que la vanguardia martinfierrista romantizaba y exaltaba la velocidad o los autos que besan el asfalto al modo en que Brea (2007: 4) propone una charla entre objetos (“un mundo en que los objetos se hablan entre sí, como si fueran elementos o engranajes de una

máquina global. El idioma en que se hablan es la técnica”) que comulgan, copulan y se reproducen, el grupo Boedo se mostraba crítico con las máquinas, como aquella Máquina Singer que de noche chupa los pulmones de las obreritas pobres⁶ (Ángel Guido) o aquel ventilador que tiene alas pero no puede volar porque debe cumplir su trabajo (Juan D. Marengo). Aparecen así posiciones políticas/poéticas respecto a la tecnología: “modos de decir y de hacer que despliegan las prácticas artísticas para asumir su tiempo técnico” (Kozak, 2014: 5). Y aquí asumir, advierte la autora, puede pensarse como “enfrentar” en los dos sentidos proxémicos de la palabra: mirar de frente retadoramente, es decir, confrontar, o mirar de frente estoicamente: afrontar. El poema de Läufer lleva la técnica como estandarte al programar el efecto de lectura desde allí.

Así y todo, “las máquinas son objetos, que han sido construidas para vencer la resistencia del mundo”, propone Vilém Flusser (1994: 23), y el trabajo es justamente lo que, entendido en cierto modo, transforma el mundo. Trabajamos, se diría, si no fuera que “en sentido estricto y propio, cualquier trabajo resulta imposible”, afirma Flusser, porque “para poder trabajar es necesario suponer que el mundo no es como debería ser y que se le puede cambiar” (1994: 17). En la prehistoria el trabajo no implicaba cuestionar valores porque la vida del hombre se definía por las leyes del tabú y de la trasgresión, las reglas del deber. Se ingresa en la historia cuando esto puede cuestionarse y responderse. Así, siguiendo al autor, surge el trabajo en el sentido de hacer algo con el mundo. En la primera fase (Antigüedad y Edad Media) “se trabaja por realizar un valor desde una perspectiva ética, política, religiosa y práctica”; se trabaja, refrasea Flusser, de “buena fe” (19). Un trabajo comprometido con ciertos valores. En la Edad Moderna se trabaja en forma epistemológica, científica, experimental y teórica, es decir, “sin fe”, pero con preguntas que apuntan a explicaciones, abren investigaciones. La pregunta “¿qué debo hacer?” se plantea en forma de guerras políticas y religiosas, y en forma de luchas ideológicas, la pregunta “¿Por qué hago lo que hago?” se responde con teorías sociológicas, psicológicas, económicas y politológicas. Hoy en día, dice Flusser, cuando política y ciencia se separaron, se ha instalado la técnica. Estamos en el auge del método: lo técnico, lo funcional, eficiente, estratégico y cibernético. Lo califica de “lleno de dudas” y nos dice que ahora cumplimos una función:

⁶ Poema “Máquina Singer” de Ángel Guido (1927, *Claridad*): “De día eres acorde familias / de la música familiar. / Contigo cantan humildemente, / la aguja, la tijera y el dedal, / sencilla sonata en do menor / de la virtud, de la no vanidad. / Por esto ricas y ramerías / siempre te han de odiar. / Más, de noche, me estremece / tu ronco y monótono cantar. / Sobre ti, encorvadas, las obreritas pobres: / poco a poco sus pulmones has de chupar”.

Y es que si la pregunta "para qué" no tiene sentido alguno, el gesto del trabajo viene a ser absurdo. De hecho, en nuestros días el trabajar en el sentido clásico y moderno ha sido sustituido por el funcionar. Ya no se trabaja para realizar un valor, ni tampoco para valorizar una realidad, sino que se funciona como funcionario de una función. Este gesto absurdo no puede entenderse sin una consideración de la máquina, pues se funciona efectivamente como la función de una máquina, la cual funciona como una función de un aparato, y ese aparato funciona como función de sí mismo (1994:23).

El trabajo pretendía transformar el mundo, ahora, nuestro operar termina siendo una función, también, reproductiva. El ojo y la mano del gruista, al menos en la postura materialista del poema de Raimondi, lo devuelven a su lugar en tanto sujeto de la historia, una historia que no siempre tuvo esta relación con la técnica ni con las máquinas, que originariamente y siguiendo a Flusser, son buenas para vencer esta resistencia del mundo a ser modificado:

Para eso son 'buenas'. La flecha paleolítica era buena para matar un reno, el arado neolítico era bueno para trabajar la tierra y el molino de viento clásico era bueno para convertir el trigo en harina, porque el reno tenía que morir, la tierra tenía que ser labrada y el trigo había de molturarse. (1994: 23-24).

Sin problemas se mantuvo el avance técnico hasta que en la modernidad las máquinas se volvieron problemáticas, al menos en la pregunta que explicaría la necesidad de su funcionamiento y su posesión. Dominado por la técnica, el pensamiento queda sometido a su forma orgánica pública, industrial: se convierte en mero testigo, obligadamente cómplice, de lo que hay (Brea, 2007, 8). Los escritores pueden traer luz sobre este asunto constructivo, ya que la condición de obra de arte permite cierta vinculación menos alienada con lo producido. "La escritura como dominio propio la tenemos todos, pero hacer un uso específico del lenguaje es un trabajo diferente", dice Hebe Uhart, formadora de escritores argentinos desde la década del 90. Así, dice, importa el origen de sus materiales pero "lo difícil, en todo caso, es aprender a mirar. Cada persona mira y escucha cosas distintas y el desafío está en encontrar la propia voz" (2015: 55), dice. Mirar para escribir, es decir, el ojo para que luego llegue la mano, el gesto del autor, como veremos enseguida.

El resultado de la resistencia

Las manos contribuyen en la lectura, pero también en la escritura. En múltiples entrevistas se traspone la escritura con la construcción: "Me gusta pensar en mí mismo, le dije, como un constructor de montañas rusas, o de trenes fantasmas", responde Federico Falco, narrador contemporáneo argentino, a la pregunta de qué *hace* un escritor que le propone un adolescente incrédulo. Y sigue:

Montañas rusas por ahí sin super pendientes o que de verdad asusten, no necesariamente que descollen de tensión o que se destaque por su ritmo trepidante, montañas rusas que por ahí, incluso, no tengan sentido, pero bueno, algo parecido a montañas rusas o trenes fantasmas. Me gusta pensar en mí mismo como alguien que ocupa su tiempo calculando curvas, subidas, caídas, recorridos, para que después, venga otro y se suba a un carrito y disfrute, transite por diferentes sensaciones, sentimientos, climas, la pase más o menos bien. Me gusta pensar en los cuentos como experiencias, dije, recorridos posibles para regalarle al otro, a mis amigos, a la gente que quiero, y también a gente que no conozco, pero con la que, de alguna manera, la narración me permite entrar en contacto (2019:137).

El escritor es quien construye, ya no con la grúa que levanta la viga, sino con las palabras que usa, un recorrido para otro. La literatura es eso que pone en contacto a dos personas que no necesariamente se conocen pero que miran esas manos y pueden realizar el mismo camino que allí se propuso. Leer es aquí recorrer ese trayecto, es sentir sus curvas. Las manos y los ojos ya no están exactamente conectados, sino que hay un impacto diferido: lo que leo mueve mi cuerpo de lectora. "La literatura 'sucede' durante la lectura", como dice Samanta Schweblin, y eso es algo que sucede de a dos:

Está el que escribe, y está el que lee, si alguno de los dos está ausente, no hay literatura. No es una idea poética, es un suceso sobre el que quiero pensar de la forma más práctica y concreta posible. La literatura sucede en un tiempo determinado, como por ejemplo, lo que tardo en decir una oración. Durante ese tiempo cada palabra tiene un impacto preciso en la cabeza y en el cuerpo del lector. Sucede al ritmo de un baile de a dos: un paso el escritor, un paso el lector. Y la principal regla del baile es la misma que en la escritura: se baila de a dos, pero sin pisarse (2022).

En el recorrido o el baile, dicen quienes escriben, es clarísimo que leemos ergódicamente porque toda lectura nos mueve del lugar. Es la mano que programa el código que borra el texto la que nos mueve a clicar para ver el poema de Läufer, así como la mano del gruista del poema de

Raimondi nos vuelve, en el gesto de tocarse la espalda, monos. El autor es el gesto, la mitad del gesto, de este baile: "Él es lo ilegible que hace posible la lectura, el vacío legendario del cual proceden la escritura y el discurso. El gesto del autor se atestigua en la obra a la cual, acaso, da vida como una presencia incongruente y extraña", dice Agamben (2005: 87). Nos tocamos a la distancia, dos manos que se juntan sin contacto, dos manos que se llevan en el baile temporalmente roto, temporalmente distante. Quizás la forma de conexión más antigua que conocemos, aquella que nos relaciona con lo divino, también tenga que ver con la imposibilidad de ver y tocar a la deidad. Se cierran los ojos, se desplaza el tacto al rosario, al libro sagrado o al propio cuerpo. Rezar, en cualquier sistema de creencias, es gesticular para un otro divino que nos estaría viendo. Un rezo como el que leemos en el poema de Luciana Reif (2016):

Amén

En Cali
conocí a una mujer
que tenía la habilidad de rezar
con una sola mano.
Para sentirse más cerca de
dios
le bastaba con hundir sus dedos
bien profundo debajo de su falda.
Rezaba de día
rezaba de noche
en el nombre del padre
del hijo y del espíritu santo.
Amén.

El sentido de la acción, del gesto del rezo, se mantiene sacando una de las manos. La mujer reza, lo que cambia es el movimiento de las manos, que descubren otro objeto. Es un acierto la palabra "habilidad" en el poema porque es lo hábil de la técnica, vuelta hacia el sujeto que cuestiona no ya el gesto, no ya el sentido, porque sigue rezando, sino el modo técnico de lograrlo. Dice Flusser: "Cuando las manos han captado que el objeto no es nada para ellas [...] Lo dejan caer en un gesto de desencanto, pero cuando las manos han comprendido que el objeto es adecuado para ellas, son felices y empiezan a labrarlo. Cada gesto es, pues, la prueba de que las manos han encontrado su objeto, el que les está destinado" (1994, 62). Como el buzo trabajando bajo el agua o el descuartizador en el buey, la sabiduría ante la imposibilidad de ver está en las manos, hacedoras de una transmutación entre su poseedor y el mundo.

Este poema funciona porque nos deja suspendidos como lectores en un espacio que no íbamos a ocupar. Vemos a alguien que el sujeto poético conoció. Estamos asociando ciertas cadenas semánticas, como rezar y juntar las palmas de ambas manos, y el poema nos lleva a otro lado, como quien lleva en el baile nos mueve apenas, generando lo que Schweblin llamaba "resistencia", es decir, ese pequeño corrimiento, ese desvío de sentido que hace que no podamos perdernos, que no podamos dejar de prestar atención a cada palabra porque mientras las palabras se suceden, la literatura está sucediendo en el cuerpo: "Eso que sintieron, esa resistencia, es el roce entre la tendencia que cualquier texto genera en nuestras cabezas, y algo nuevo que se impone. Para imponer eso nuevo, el escritor cuenta con su propio lugar común, que es muy parecido al nuestro, pero luego toma distancia avanzando un poco más allá. Pisa cerca del lector, pero no exactamente donde hubiéramos esperado. Avanzan juntos en la tendencia, en la intuición de hacia dónde van, pero no es el movimiento ni de uno ni de otro, sino el resultado de esa resistencia" (Schweblin, 2022).

Esa resistencia, la que la máquina poética vence frente a la reproducción del mundo tal como está, requiere que no se nos deje caer. Que la curva de la montaña rusa no nos expulse, que nos sostengamos con un fino hilo de tensión que puede no llamarse magia sino literatura. La resistencia como un resorte, propone el psicoanálisis, más que como un obstáculo, porque de ahí puede llegarse a alguna revelación. Y si muchas de estas ideas complejas tironean como flechas al corazón del lector para no perderlo es porque hay una plataforma común, una primitiva relación con el mundo que a veces se llama miedo, a veces se llama dolor. Schweblin plantea que el miedo es un motor poderoso en la narración porque puede experimentarse sin sus implicancias materiales, pero con un casi exacto "efecto". Recupera un estudio realizado por Mathias Clasen en el Recreational Fear Lab (Dinamarca) sobre el impacto físico y mental del miedo en el ser humano. Allí dice que ante una situación de tensión producida por un relato de miedo más de la mitad de las personas no solo quedan suspendidas en vilo, sino que se encuentran "deseando lo peor". Otro cuarto de los lectores estará realmente angustiado. El mayor descubrimiento que aporta el estudio es que los niveles de impacto en el cuerpo y en la mente son muy similares viviendo la situación en primera persona o viéndola, leyéndola u oyéndola. Que la flecha nos toque o veamos que toca al personaje puede traer los mismos efectos. Eso sucede cuando leemos en "Canción mágica para la cacería"⁷, de José Watanabe,

⁷ El poema completo, publicado en 1980: "RENA /permanece alta sobre tus piernas, y quieta. /A ti te digo, /a ti que ya presentes mi mano ponderando tu cuerpo. /Espérame: aún no tomo completa decisión, /todavía vacila algún perdido nervio mío. /Detrás de ese

que interpela a la rena pidiéndose que permanezca quieta porque “ya presientes mi mano ponderando tu cuerpo”. El yo poético le pide que espere porque todavía vacila (“algún nervio mío”). El cazador la mira:

Detrás de ese promontorio de nieve
te he mirado fijamente durante horas
y antes que mi flecha
mis ojos han hundido en tu corazón el deseo de ser presa.

Ese poder de la mirada, que ataca antes de la materialidad de la flecha, es el que garantiza que ella no escapará a pesar de sentir, oler o saber del peligro. El poema opera sobre esa espera, que es también la que duplica al sujeto. El que duda y habla, y el que actúa, que después volverá a desdoblarse entre el que festeje sus aciertos de cazador y quien se arrepienta de dar muerte:

Mira: mi cuerpo ya se levanta, reunido / y natural,
y sin esfuerzo tensa el arco, contiene la flecha.
Tu gran salto de herida
te confundirá con los animales de alas
y morirás como ellos, entre nosotros y el cielo.
Así cantaré, así diré.
Porque pronto yo seré dos:
el cazador que confirmará su destreza
y el arrepentido
que exaltará con palabras tu muerta belleza.

Ver y tocar vuelven a generar fricciones en este poema: hay una mano que se presiente porque antes se posaron unos ojos. “Te he mirado fijamente durante horas”, dice, y “mis ojos han hundido en tu corazón el deseo de ser presa”. Es esa atención la que toca sin tocar, mata sin matar. Incluso antes que la flecha paleolítica que traía Flusser como ejemplo, la flecha del poema está en los ojos. El poema tensa el arco a la vez que tensa ese movimiento del cuerpo del lector, mirado como la rena: nosotros

promontorio de nieve /te he mirado fijamente durante horas / y antes que mi flecha /mis ojos han hundido en tu corazón el deseo de ser presa. // Si el viento cambia y mi olor de hombre /hace huir a tu manada /sé que tú permanecerás allí, alta sobre tus piernas. //Mira: mi cuerpo ya se levanta, reunido / y natural, /y sin esfuerzo tensa el arco, contiene la flecha. /Tu gran salto de herida /te confundirá con los animales de alas /y morirás como ellos, entre nosotros y el cielo. /Así cantaré, así diré. /Porque pronto yo seré dos: /el cazador que confirmará su destreza /y el arrepentido /que exaltará con palabras tu muerta belleza. // Ahora gira lentamente, muéstrame el lado del corazón /y ven contenta, /ven siempre contenta, por aquí, por aquí”.

también vamos a ser dos después de leer este poema. Lectores hábiles que llegaron al final del camino, y así como llegaron, dejaron atrás esa tensión de los versos, rompieron el hechizo que palpitaba en cada palabra leída. Hay una incertidumbre fuerte que se desea, porque es la que sostiene el avión, pero se teme, se sufre, hasta que se termine. Nos quedamos quietos como la rena, ofrecemos el lado del corazón porque hay un escritor que construyó esa posibilidad. El texto debe demostrarme que me desea (Barthes dice en *El placer del texto*) y lo hace, porque me mira mirarlo. Cazados en plena pista, como sacados a bailar. Schweblin lo dice así: "Leer es algo que hacés con el otro, es de a dos, pero todo pasa en tu cabeza. Si funciona, tu cabeza se enciende, pero en realidad, es como si se apagara. Es como un avión suspendido en el aire, pero sin motor. La incertidumbre es absoluta, pero no querés que se termine" (2022). Sostenidos en el aire, en el mundo, por la propia literatura.

Así, habiendo recorrido piezas digitales y poemas tradicionales, confirmamos que no es el avance técnico el que podría separar las aguas entre literatura y entretenimiento, ni tampoco entre un arte que tengan en cuenta lo viviente y uno que no. Devolver la vida o la percepción humana al terreno del arte es devolver a individuo su posición situada, fragmentaria e impotente de ser quien es.

Y en ese sentido es que no nos quedamos en el diferencial de la novedad técnica, sino más bien en la definición de literatura que nos dejó el romanticismo, negándola como una institución que se repite idéntica a sí misma a la manera en la que lo hacen los algoritmos de previsión de las plataformas actuales. El valor de la literatura está en su indefinición, en la búsqueda del carácter autorreflexivo y autocrítico del uso del lenguaje (Lacoue-Labarthe y Nancy, 2012). En cada contexto histórico-mediático, sigue siendo ese el espíritu para articular vida y lenguaje, en las condiciones en las que la vida y el lenguaje circulen, y de esa manera criticar y hasta impugnar el presente de un modo imposible para una máquina fotocopidora. Si la poesía digital lo logra es porque además de digital, sigue inscribiéndose en la historia. La literatura implica a quien la enfrenta en tanto ojo, en tanto mano dentro del texto: en tanto humano. Es el texto que nos mira antes de tocarnos porque problematiza su propia materialidad para que no sea ni transparente ni neutral. Las herramientas de análisis, entonces, seguirán esa misma corazonada vital, esa pregunta por las formas de vida.

Bibliografía

- AARSETH, ESPEN. “Literatura ergódica” en Domingo Sanchez-Mesa (ed), *Literatura y cibercultura*. Madrid. Arco/Libros. 2004.
- AGAMBEN, GIORGIO. “El autor como gesto”. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2005.
- AZ, JOSÉ. “Partidas”. 2002. Disponible en línea: <https://entapia.pe/entapia/dig/partidas/index.html>
- BATTTI, FLORENCIA. “El arte ante las paradojas de la representación”. *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación*, 41(41), 29 a 39. 2019. <https://doi.org/10.18682/cdc.v41i41.1775>
- CARESANI RODRIGO. “¿Cómo leer (y enseñar) un poema (modernista)?” en Battilana Carlos y Caresani Rodrigo (coords). *Poesía y experiencia*. Hurlingham. Universidad Nacional de Hurlingham. 2024
- BREA, JOSÉ LUIS. “Algunos pensamientos sueltos acerca de arte y técnica” en *Artefacto*/6. 2007
- FALCO, FEDERICO. “La forma de la narración” en *Dossier 40*. Santiago de Chile. Universidad Diego Portales. 2019. Disponible en línea: https://revistadossier.udp.cl/cms/wp-content/uploads/2019/12/UDP_Dossier_40.pdf
- FLUSSER, VILÉM. *Los gestos*. México. Fondo de Cultura Económica. 1994
- FRESCHI, ROMINA. “Narratología transgenérica: Un enlace entre poesía e historia. Dictadura y posdictadura argentina en dos poemas de Perlongher y Thénon”. *Revista Argentina de Investigación Narrativa*, 3(6), 145-162. 2023. Disponible en línea: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/rain/article/view/7479>
- GENOVESE, ALICIA. *Leer poesía. Lo grave, lo leve, lo opaco*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica. 2016.
- GUAGNINI NICOLÁS. “30.000” (1999–2009). Buenos Aires, Parque de la Memoria.
- HUI, YUK. *Fragmentar el futuro. Ensayos sobre tecnodiversidad*. Buenos Aires. Caja Negra. 2020
- KOZAK, CLAUDIA. “Tecnopoésia”. En Claudia Kozak (ed.) *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra, pp. 224-237. 2012.
- KOZAK, CLAUDIA. *Poéticas/políticas tecnológicas en Argentina (1910-2010)*. Buenos Aires. Fundación La Hendija. 2014.
- KOZAK, CLAUDIA. “Comunidades experimentales y literatura digital en Latinoamérica”. *Virtualis*, 9(17), 9-35. 2018
- KOZAK, CLAUDIA. “Literatura expandida en el dominio digital”. *Revista El taco en la brea*, 6. Centro de Investigaciones Teórico-Literarias (CEDINTEL). Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, pp. 220-245. 2017
- LÄUFER MILTON. “El ojo y la mano”. 2003. Disponible en línea: <https://www.miltonlaufer.com.ar/milton/elojo.php>

- LINK, DANIEL. *Suturas. Imágenes, escritura, vida*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. 2015.
- ONG, WALTER. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México. Fondo de Cultura Económica. 1993.
- PONCE DÍAZ, ROMANO Y GONZÁLEZ, IVÁN ÁVILA. (2023). “Literatura ergódica e ideología: una aproximación a las especificidades mediáticas narrativas de los videojuegos”. Conferencia en XVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación (ALAIC). La Comunicación como Bien Público Global: Nuevos lenguajes críticos y debates hacia el porvenir. Buenos Aires, Argentina. Disponible en línea: https://www.researchgate.net/publication/370230366_Literatura_ergodica_e_ideologia_una_aproximacion_a_las_especificidades_mediaticas_narrativas_de_los_videojuegos
- RAIMONDI SERGIO. “AFFE”, en *Lexicón*. Buenos Aires. Mansalva. 2022
- RAIMONDI, SERGIO. “Acerca del día en que Atilio Miglianelli se topó con un alambrado artístico que interrumpía su recorrido hacia los cangrejales de Ingeniero White”. *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*. Rosario: Beatriz Viterbo. 2008.
- REIF LUCIANA. “Amén” en *Entrada en Calor*. Buenos Aires. El Ojo del Mármol. 2016.
- ROUVROY ANTOINETTE Y BERNIS THOMAS. “Gobernabilidad algorítmica y perspectivas de emancipación: ¿lo dispar como condición de individuación mediante la relación?” en *Debate* (104). 2018. Ecuador. pág. 123-147. Disponible en línea: <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/15424/1/REXTN-ED104-10-Rouvroy.pdf>
- SCHWEBLIN, SAMANTA. “Un paseo por la imaginación del lector”. Discurso de apertura de la Feria Internacional del Libro de Chaco. 2022. Disponible en línea: <https://www.infobae.com/cultura/2022/08/27/un-paseo-por-la-imaginacion-del-lector/>
- SHKLOVSKI, VIKTOR. “El arte como artificio” [1917] en Todorov, Tzvetan. (comp) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI. 1991
- SRNICEK, NICK. *Capitalismo de plataformas*. Buenos Aires: Caja Negra. 2018.
- TAYLOR, DIANA. *Performance*. Buenos Aires. Asunto impreso. 2012
- THE NEW YORKER, 11 May 2021 “The Uncanny Failures of A.I.-Generated Hands”. Disponible en línea: <https://www.newyorker.com/culture/rabbit-holes/the-uncanny-failures-of-ai-generated-hands>
- VILLANUEVA, LILIANA. *Las clases de Hebe Uhart*. Buenos Aires: Blatt y Ríos. 2015.
- WATANABE JOSÉ. “Canción mágica para la cacería” en *El buso de la palabra*. Buenos Aires. Pretextos. 2008.
- ZUBOFF, SHOSHANA. *La era del capitalismo de vigilancia*. Buenos Aires. Paidós. 2021.