

El texto como máquina: matices de una alegoría

Matei Chihai y Antonio Sánchez Jiménez (Wuppertal y Neuchâtel)

RESUMEN: La metáfora que relaciona textos y máquinas se ha convertido en una alegoría compleja y diferenciada en los siglos XX y XXI. A modo de introducción al dossier sobre la literatura y la tecnología, el siguiente artículo traza las diferentes tradiciones, elementos y funciones de la alegoría del “texto como máquina” en la poética moderna, y más concretamente en la literatura española e hispanoamericana.

ABSTRACT: The metaphor that links texts and machines has become a complex and differentiated allegory in the twentieth and twenty-first centuries. As an introduction to the dossier on literature and technology, the following article traces the various traditions, elements, and functions of the text-machine allegory in modern poetics, and more specifically in Spanish and Hispano-American literature.

PALABRAS CLAVE: literatura y tecnología; medios de comunicación; máquina; alegoría; retórica

KEYWORDS: technology; media; machines; allegory; rhetoric

SCHLACWÖRTER: Literatur und Technologie; Kommunikationsmedien; Maschine; Allegorie; Rhetorik

1. Entre el progreso material y los cambios simbólicos

Las interferencias entre la historia de la literatura y la historia de los inventos técnicos –las herramientas de escritura, los dispositivos de lectura y observación y otros tipos de máquinas relacionadas con las letras– han sido objeto de numerosos estudios, comenzando por los trabajos clásicos de Walter J. Ong sobre las “tecnologías de la palabra”,¹ que ya comentamos con respecto a la literatura del Siglo de Oro.² Los tiempos modernos, y sobre todo los siglos XX y XXI, se destacan por el auge de la teoría que acompaña estas interferencias, una reflexión acerca de la presencia metafórica y real de la técnica en la literatura, cuya onda aporta limpidez a este río profundo en que ideales estéticos y objetos materiales están entreverados: así lo hace, por ejemplo, el recorrido

¹ Walter Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* (London: Methuen, 1982).

² Antonio Sánchez Jiménez y Matei Chihai, “El trasfondo de una metáfora: el texto como máquina”, en *Olivar. Dossier temático “El texto como máquina: literatura y tecnología en los siglos XVI y XVII”* (2015).

espectacular de Belén Gache, ella misma autora de obras que exploran las posibilidades de la metáfora del ‘texto como máquina’.³ Podemos afirmar que a lo largo de los últimos siglos la antigua metáfora se ha convertido en una alegoría compleja que supone una idea cambiante de las ‘máquinas’ y un significado que se desenvuelve en más de una dimensión.

Con el progreso tecnológico marcado por unos inventos paradigmáticos – la fotografía, el gramófono, el cine, la radiofonía, el ordenador – el contenido de los conceptos de “texto” y de “máquina” ha cambiado, lo que supone una transformación de la alegoría: os que la usan piensan en máquinas y tipos de texto diferentes según el paradigma vigente en su tiempo. Recientemente, ha surgido una historiografía centrada en las posibilidades materiales de la técnica, que, según Friedrich Kittler, determinan directamente las inquietudes de los autores y las innovaciones formales de la literatura moderna. De acuerdo a esta nueva historiografía, la historia de la literatura forma parte de una historia de los cambios que revolucionan las técnicas de la escritura; mejor dicho, consiste en la historia de las rupturas (“Medienumbrüche”) que se producen por la implementación de nuevas herramientas de comunicación.⁴

Pero hay más: los matices de la alegoría se deben a las rupturas marcadas no solamente por las invenciones tecnológicas, sino también por la historia de las ideas que sirven para explicar e interpretar cada nuevo invento.⁵ De esta manera surgen, a lo largo del siglo xx, un sinnúmero de conceptos que

³ Belén Gache, “Literatura y máquinas”, en *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* 24 (2007): 37–44.

⁴ Friedrich Kittler, *Grammophon Film Typewriter* (Berlin: Brinkmann & Bose, 1986).

⁵ No existe un nexo convincente entre los dos, salvo los fenómenos de moda y los efectos alegóricos de que estamos hablando aquí mismo. Las semejanzas que encuentra George Paul Landow entre el Hipertexto y el pensamiento post-estructuralista (*Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992)) parten de un postulado hermenéutico poco fiable; de hecho, explicar el hipertexto en términos de la deconstrucción no muestra sino la elasticidad de estos conceptos. Cf. para casos más específicos, y una argumentación más cautelosa, Mechthild Albert, “Idee des Radios in Spanien”, en *Die Idee des Radios: von den Anfängen in Europa und den USA bis 1933*, comp. Edgar Lersch y Helmut Schanze (Konstanz: UVK, 2004), 119–36; José Cano Ballesta, *Literatura y tecnología: las letras españolas ante la revolución industrial (1890–1940)* (Valencia: Pre-textos, 1999), Norma Carricaburo, *Del fonógrafo a la red: literatura y tecnología en la Argentina* (Buenos Aires: Ediciones Circeto, 2008), y los volúmenes colectivos *Poesía lírica y progreso tecnológico (1868–1939)*, comp. Sabine Schmitz y José Luis Bernal Salgado (Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2003) y *Literatura y técnica: derivas materiales y funcionales*, comp. Raquel Macchiuci y Susanne Schlünder (La Plata/BsAs: Ediciones del lado de acá, 2015).

permiten datar las obras que se refieren a las máquinas, como si estuvieran en los círculos de crecimiento en un árbol: mientras que en las vanguardias clásicas se hace hincapié en la aceleración y la ruptura con la tradición hermenéutica, en los treinta y cuarenta se instalan los temas de la reproducción, de lo automático y de los simulacros perfectos, en los sesenta empiezan a predominar la computación y la cibernética (el *feedback*). También llega el momento, en el siglo xx, en el que la crítica se apropia la alegoría del ‘texto como máquina’. Este punto, en la historia de la teoría literaria, coincide con el estructuralismo y la idea de ‘máquinas semióticas’.⁶ El estructuralismo, como dice Charles Baldwin, ve el texto precisamente como un mecanismo, cuyas figuras reciben funciones determinadas.⁷ Esto da paso a un planteamiento teórico de la función y disfunción del *assemblage* o ensamblaje según Félix Guattari y Gilles Deleuze.⁸ En los años noventa comienza la influencia del propio Kittler, que se apoya sobre la terminología del psicoanalista Jacques Lacan para explicar los nexos entre la imaginación literaria y los aparatos de grabación prototípicos, que para él son el gramófono, el film y la máquina de escribir. Actualmente asistimos a la lucha entre la perfección de los algoritmos, es decir de la digitalización, y la re-analogización de los interfaces que debe permitir la interacción autónoma de las máquinas con un entorno no-digital y con los usuarios humanos.⁹ Obras como la *Máquina célibe* de Marcel Duchamp, la *Invencción de Morel* de Adolfo Bioy Casares, el “Rayuel-o-Matic” de Juan Esteban Fassio, evocado en *La vuelta al día en ochenta mundos* de Julio Cortázar, o la máquina de contar historias en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia se sitúan cada una en su propio círculo de crecimiento, y llevan su fecha histórica no solamente debido al progreso tecnológico, sino también a la evolución de los conceptos teóricos que lo sustentan.

Aun sin acceder a la sistematización propuesta por Kittler, por lo tanto, se puede plantear el nexo entre la evolución de la alegoría del ‘texto como má-

⁶ Winfried Nöth, “Semiotic machines”, en *Semiotics, Evolution, Energy, and Development* 3, núm. 3 (2004), <http://see.library.utoronto.ca/SEED/Vol3-3/Winfried.pdf>.

⁷ Charles A. Baldwin, “Mechanism”, en *Encyclopedia of Literature and Science*, comp. Pamela Gossin (Westport: Greenwood Publishing Group, 2002), 273. El texto aparece como una ‘máquina semiótica’, como por ejemplo en el capítulo “La máquina semiótica/La máquina fabril” en Noe Jitrik, *Las construcciones del modernismo* (México: El Colegio de México, 1978) o en Gilles Deleuze, *Proust et les signes* (Paris: PUF, 1971).

⁸ John H. Johnston, *Information Multiplicity: American Fiction in the Age of Media Saturation* (Baltimore: John Hopkins University Press 1998).

⁹ Marcin Sobieszczanski, *Les Médias Immersifs Informatisés: Raisons Cognitives de la Ré-Analogisation* (London: Peter Lang, 2015).

quina' y la transformación de las propias tecnologías y de las ideas que las acompañan. Entre las máquinas de escribir usadas a comienzos del siglo xx y los chips que se fabrican hoy día, no se transforman solamente las herramientas materiales sino también las imágenes que inciden en nuestra idea de la literatura, del texto, del escritor y del lector. En su tendencia general, la alegoría forma un puente entre el mundo material de los medios y el mundo simbólico de los textos. El puente se emplea en las dos direcciones, facilitando la comunicación de los dos mundos:

Si bien ese chip facilita la escritura, producción y distribución de la expresión literaria por su presencia en las computadoras y máquinas que rigen el proceso entero de hacer llegar el texto literario de autor a lector, también lleva grabados en sí los diseños, circuitos e instrucciones que lo hacen otro texto más.¹⁰

Más de un aparato se puede equiparar de esta manera al texto: pues, la lectura de la 'máquina como texto', con su inevitable evolución al paso de los cambios tecnológicos e ideológicos, es la mejor prueba de que la alegoría del 'texto como máquina' está sometida, a su vez, a este cambio debido al progreso de la ingeniería y de la teoría.

En el circuito que se instala entre los cambios materiales y la historia de las ideas, nos cuesta percibir un determinismo cualquiera: para una mirada crítica predomina la impresión de diversidad, y el potencial disidente del escritor "descolocado", como lo concibe Cortázar,¹¹ del lector irreverente y de la literatura, cuyo uso ficcional y lúdico de la tecnología no se ciñe a las posibilidades materiales de esta.¹² ¿Será esto por la fuerza de la propia alegoría, capaz de ir más allá de la lógica y de lo real? Una enciclopedia contemporánea contesta de forma indirecta a esta pregunta:

Literature historicizes the machine, making visible its gaps. Literary thematization of machines allegorizes and names what was otherwise a physical absolute, bringing out the latent consequences of mechanism. [...] At the same time, any formalist or structuralist description of literature is inevitably mechanistic. [...] Literary form is predicated on the mechanistic coherence

¹⁰ J. Andrew Brown, "Tecno-escritura: literatura y tecnología en América Latina", *Revista Iberoamericana* 73, núm. 221 (Octubre-Diciembre 2007): 741.

¹¹ Julio Cortázar, "Del sentimiento de no estar del todo", en *La vuelta al día en ochenta mundos*, t. 1 (Madrid: Siglo XXI, 1984 (1967)), 41; cf. Fernando Aínsa, "Las Dos Orillas de Julio Cortázar", *Revista Iberoamericana* 84-85 (1973): 425-56.

¹² Wolfram Nitsch et al., "Introducción", en *Ficciones de los medios en la periferia: técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, comp. Wolfram Nitsch et al. (Köln: Universitäts- und Stadtbibliothek, 2008), 7-15.

and interaction of the text as machinelike. Literature as a machine provides a metaphor for what occurs in reading. The literary machine does not involve the forces and interactions of the physical system, but literary form provides the metaphorical definition of mechanism. Literature clarifies and extends the possibilities of the machine. In this sense, the text is a machine without gaps or breakdowns, working without expenditure.¹³

La alegoría del texto como máquina cristaliza la contienda entre la literatura y la tecnología: por un lado los escritores ponen de manifiesto el lado oscuro y las disfunciones de las máquinas; por otro, los propios textos aspiran a un funcionamiento mecánico más perfeccionado y sin los desperdicios de energía y las fricciones ligadas al mundo material. Solo en el universo de las alegorías, que es el de la literatura, pueden existir el movimiento perpetuo, la inteligencia artificial, el instrumento de escritura y tortura ideado por Franz Kafka en su *Strafkolonie*. Sin embargo, su significado dependerá también de la forma en la que estas alegorías sean descodificadas —en otras palabras, de la retórica del texto literario. Las varias acepciones que recibe la alegoría en el siglo xx ofrecen, entonces, un segundo abanico de posibilidades, que se combinan con las de la transformación histórica.

2. Entre lo alegórico y lo literal

Los horizontes de la tecnología en marcha y de la historia de las ideas no son los únicos parámetros de los que depende la alegoría del ‘texto como máquina’. Cambia el lugar ocupado por la alegoría dentro del sistema poético, y los conceptos que se proponen para ella en la retórica. Walter Benjamin ha señalado el vínculo entre la recrudescencia de las alegorías en la poesía de Charles Baudelaire y el choque provocado por la velocidad de la técnica:

Die Einführung der Allegorie antwortet auf ungleich bedeutungsvollere Art der gleichen Krisis der Kunst, der um 1852 die Theorie des *l'art pour l'art* entgegenzutreten bestimmt war. Diese Krisis der Kunst hatte sowohl in der technischen wie in der politischen Situation ihre Gründe.¹⁴

La idea de Benjamin sobre la alegoría como respuesta a los golpes de la industrialización retoma, sin saberlo, una formulación de Ramiro de Maeztu, que se pronuncia frente a la crisis que sacudía España a finales del siglo XIX: “De entre el estrépito de los barcos y los trenes, de las máquinas y los tranvías, de

¹³ Baldwin, “Mechanism”, 273–4.

¹⁴ Walter Benjamin, “Zentralpark”, *Gesammelte Schriften*, 1.2 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974), 660.

entre los hombres sudorosos y atareados que cruzan las calles, surge el poeta” (1899).¹⁵ Este poeta surgido del ambiente industrial es despojado de la magia que suponía el arte premoderno; su emergencia se nos presenta como una consecuencia directa, aunque dialéctica, de la maquinaria industrial.

Para los poetas modernos esta alegoría “armazón”¹⁶, artificio para contrarrestar la pérdida del aura original del arte,¹⁷ se debe distinguir, enfatiza Benjamin, de la figura barroca de la alegoría; se presenta con una agresividad propia, y expresa un malestar que la distingue del siglo XVII.¹⁸ Si aplicamos esta idea a la alegoría del ‘texto como máquina’, no podemos evitar la conclusión que bajo la constante que hace que los poetas recurran siempre a las mismas figuras, estas cambian su valor y su función. Si a nadie se le ocurriera probablemente, en el tiempo de don Luis de Góngora, tomar la comparación del texto con una máquina al pie de la letra, esto no se debía solamente a las propiedades de la técnica de aquel entonces, sino también a las ideas que se tenían de retórica y poética. Lo mismo se puede alegar con respecto a los tiempos modernos, en los que el progreso de la técnica va a la par con una revolución del lenguaje literario y de sus figuras, incluyendo las alegorías del poeta, del texto y del lector.

Durante todo el siglo XX, debajo de las teorías que hemos visto y simultáneamente a ellas, se va perfilando también una nueva retórica, en la que el *ornatus*, la *inventio* y la *dispositio* aparecen como elementos de una tecnología de la palabra. Esta idea la ejemplifica Marcel Proust, para el que el estilo de Flaubert avanza como una gran cinta desplazadora (“grand Trottoir roulant”¹⁹) y le dedica algunas líneas que Benjamin ha apuntado en su *Passagen-Werk*:

Mais nous les aimons ces lourds matériaux que la phrase de Flaubert soulève et laisse retomber avec le bruit intermittent d’un excavateur. Car si, comme on l’a écrit, la lampe nocturne de Flaubert faisait aux mariniers l’effet d’un phare, on peut dire aussi que les phrases lancées par son ‘gueuloir’ avaient le

¹⁵ *Revista Nueva* 7, Madrid, 15 abril 1899. Cit. en Juan Cano Ballesta, “Canto a la máquina y utopismo antitecnológico (1916–1939)”, *Poesía lírica y progreso tecnológico* (1868–1939), comp. Sabine Schmitz y José Luis Bernal Salgado (Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2003), 142.

¹⁶ Benjamin, “Zentralpark”, 682.

¹⁷ Benjamin, “Zentralpark”, 671.

¹⁸ Benjamin, “Zentralpark”, 671–2.

¹⁹ Marcel Proust, “A propos du ‘style’ de Flaubert”, *Contre Sainte-Beuve* (Paris: Gallimard, 1971), 587.

rythme régulier de ces machines qui servent à faire les déblais. Heureux ceux qui sentent ce rythme obsesseur.²⁰

La alegoría, para estos autores, ha dejado de ser el vestido con el que se adornan las ideas: todo, como las demás figuras del estilo y el propio ritmo pertenece al mundo industrial de las máquinas de construcción. O sea, no solamente cambiaron las máquinas con las que se equipara el texto, sino que también esta equiparación se ha mecanizado, se produce en el marco de una retórica que ya no se concibe como arte liberal, sino como industria pesada. La propia expresión de Guillaume Apollinaire, “machiner la poésie comme on a machiné le monde”²¹ no abre solamente la mirada hacia una era en la que la literatura se adapte al progreso tecnológico: se adelanta a esta utopía por el uso del neologismo “machiner”, ejemplo de un estilo de comunicación ‘nuevo’. Hasta la emoción estética del público, su admiración ante la obra pasa fácilmente entre las obras de arte y las nuevas máquinas cuya “sin igual belleza” alaba Manuel Ortiz de Pinedo en la “Exposición Universal de París”, en 1878.²² Aun antes del futurismo y del ultraísmo, R. Sánchez Díaz saluda “la poesía nueva de las fábricas, las estrofas grandes y estridentes” (1901):²³ metáfora continuada, en la que aflora el potencial alegórico de la técnica.

Por cierto, entre todas las máquinas, se distinguen las destinadas a la comunicación como más aptas a una interpretación literal de la alegoría. Después de todo, los medios de comunicación forman un puente entre el mundo material y el mundo simbólico: la utopía de Apollinaire se ha realizado en estas máquinas estético-intelectuales que prolongan o imitan las funciones del cerebro y de los sentidos humanos. En palabras de Claudia Kozak,

podemos considerar que al interior del vasto campo de las poéticas tecnológicas se recorta con cierta especificidad el campo de las poéticas mediológicas, es decir, aquél en el que las poéticas tecnológicas se resuelven en su relación

²⁰ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk* 1 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982), I, 498; Proust, “A propos du ‘style’ de Flaubert”, 594.

²¹ Guillaume Apollinaire, “L’Esprit nouveau et les poètes”, en *Œuvres complètes III* (Paris: Bolland et Lecat, 1966), 910, cit. en Birgit Wagner, *Technik und Literatur im Zeitalter der Avantgarden: ein Beitrag zur Geschichte des Imaginären* (München: W. Fink, 1996), 45.

²² Marta Palenque, “Los nuevos prometeos: la imagen positiva de la ciencia y el progreso en la poesía española del siglo XIX (1868–1900)”, en *Poesía lírica y progreso tecnológico* (1868–1939), comp. Sabine Schmitz y José Luis Bernal Salgado (Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2003), 41–2.

²³ *Revista Electra* 5, 13 abril 1901. Cit. en Cano Ballesta, “Canto a la máquina y utopismo anti-tecnológico (1916–1939)”, 143–4.

con los medios masivos de comunicación, en cierto sentido, también, los medios de construcción simbólica que cada sociedad se da a sí misma.²⁴

Dentro de esta nueva retórica, el ‘texto como máquina’ se prolonga en dos direcciones, hacia una escritura automática y una lectura mecánica. En cada una de estas vías la técnica ofrece modelos de invención y organización retórica, un arte de la *inventio* y *dispositio*. La llamada ‘escritura automática’ de los surrealistas –y la ‘máquina de trovar’ de Machado–²⁵ dan paso a la producción literalmente automática de textos a partir de algoritmos, como se practica hoy día por las existentes ‘máquinas de narrar’ del *Narrative Science Project*²⁶. En cuanto a la lectura, las herramientas que deben facilitar la lectura a unos agentes humanos, como la máquina para leer las *Impressions d’Afrique* de Raymond Roussel,²⁷ se deben distinguir de las que propician la lectura propiamente dicha automática, es decir, una forma de comunicación entre agentes no-humanos, por ejemplo mediante los códigos de barras, ‘leídos’ por sensores ópticos y computados por un ordenador.

La era digital ha facilitado ambos proyectos y nos ofrece una realización de ambos deseos en su sentido más literal: al lector humano se ofrecen herramientas como el cibertexto, los enlaces del hipertexto, la búsqueda por palabras clave que le facilitan la lectura y lo trasladan de un contexto a otro sin mucho esfuerzo físico;²⁸ de la misma manera, entre las máquinas se ha perfeccionado la comunicación gracias a los hardware y software cada vez más potentes –y las soluciones a los problemas de compatibilidad que distinguen los inventos de la época de la globalización de sus antepasados menos ‘universales’²⁹: “Imaginemos un mundo en que los objetos se hablan entre sí,

²⁴ Claudia Kozak, “Poéticas mediológicas en la literatura argentina”, en *Ficciones de los medios en la periferia: técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, comp. Wolfram Nitsch et al. (Köln: Universitäts- und Stadtbibliothek, 2008), 342.

²⁵ Wagner, *Technik und Literatur im Zeitalter der Avantgarden*, 80–9 y 250–60.

²⁶ <http://resources.narrativescience.com/h/c/189927-about-narrative-science>.

²⁷ Cortázar, “La vuelta al día en ochenta mundos”. Cf. Bárbara Piñeiro Pessôa: “Artefactos para leer: las máquinas de Julio Cortázar y Raymond Roussel”, en *Literatura y técnica. Derivas materiales y funcionales*, comp. Raquel Macciuci y Susanne Schlünder (La Plata/BsAs: Ediciones del lado de acá, 2015), 191–204.

²⁸ Cf. sobre este subtema, Joan-Elies Adell Pitarch, “Un recorregut bibliogràfic sobre les relacions entre literatura i tecnologia: un estat de la qüestió a la universitat espanyola”, en *UOC Papers online* (2007), www.uoc.edu/uocpapers/4/dt/cat/adell.pdf.

²⁹ (Es asombroso lo fácil que uno accede a la Wifi –al mismo tipo de Wifi– en cualquier rincón del mundo, mientras un viaje por el mismo continente supone hasta cuatro cambios de adaptador eléctrico.)

como si fueran elementos o engranajes de una máquina global. El idioma en que se hablan es la técnica –justamente aquello que se exigen mutuamente de fidelidad a un código de intercambio. La técnica como esperanto del sistema de los objetos.”³⁰ Los poetas como Jacques Prévert anticiparon la posibilidad de esta comunicación entre máquinas en su literatura:

Un homme écrit à la machine une lettre d’amour et la machine répond à l’homme et à la main et à la place de la destinataire
 Elle est tellement perfectionnée la machine
 la machine à laver les chèques et les lettres d’amour
 Et l’homme confortablement installé dans sa machine à habiter lit à la machine à lire la réponse de la machine à écrire [...] ³¹

El poema termina, como es casi previsible, con un adulterio: la máquina engañará al hombre con otra máquina. El argumento de *Her* (2013) de Spize Jonze –un hombre se enamora en un aparato que, mediante la inteligencia artificial puede comunicar con él en un discurso de amor perfectamente ‘humano’– no tendrá otro desenlace que “L’Amour à la robote” (1955) –lo que ha cambiado, sin embargo, es el contexto tecnológico que, en el siglo XXI, hace parecer perfectamente verosímil la idea fantásica que tuvo Prévert, en los comienzos de la era cibernética. Estas obras, literarias y cinematográficas, confirman que, además de ser una representación alegórica de las propiedades estructurales del texto, la máquina puede también ser modelo de la dimensión pragmática del texto, o sea de su escritura y lectura.³²

Pero las consecuencias de esta representación del texto van más allá del propio texto, como advierten Mark Greenberg y Lance Schachterle en su introducción al tema. La técnica, que sirve para cambiar la realidad, es un modelo que puede enfatizar la capacidad transformativa de la literatura: el texto como máquina es, entonces, el texto que cambia el mundo.³³ Los hombres de la generación de Sarmiento suelen intercambiar elogios en que usan la alegoría en esta aceptación, con vistas a la función pragmática de la obra literaria:

³⁰ José Luis Brea: “Algunos pensamientos sueltos acerca de arte y tecnología”, www.aleph-arts.org/pens/index.htm. Cf. Kozak, “Poéticas mediológicas en la literatura argentina”, 343.

³¹ Jacques Prévert, “L’Amour à la robote”, en *La pluie et le beau temps* (Paris: Brodart et Taupin, 1955), 100.

³² Estas son las dos primeras dimensiones en las que la técnica está presente en la literatura, de acuerdo con Mark Greenberg y Lance Schachterle, “Introduction: Literature and Technology”, en *Literature and Technology*, comp. Mark Greenberg y Lance Schachterle (Lehigh, PA: Lehigh University Press, 1992), 16.

³³ Greenberg y Schachterle, “Introduction”, 17.

Me parece que usted la concibió como una máquina para empujar a obrar en el sentido de la industria y del movimiento mecánico y material. Su libro es la máquina de dar el mismo impulso al movimiento intelectual, y diré así a la industria intelectual y moral, que a su tiempo aumentará con su fuerza el resorte del movimiento material e industrial.³⁴

En lo que respecta al trabajo que ejerce el hombre sobre sí mismo, los “programas de ser” que son últimamente la meta antropológica de la técnica, le debemos una formulación famosa a don José Ortega y Gasset: “¿Sería el hombre una especie de novelista de sí mismo”, pregunta Ortega en su *Meditación de la técnica*, “que forja la figura fantástica de un personaje con su tipo irreal de ocupaciones y que para conseguir realizarlo hace todo lo que hace, es decir, es técnico?”³⁵ En el horizonte del pensamiento de Ortega, el texto es una máquina para impartir los programas de ser más sofisticados, como el del *gentleman*. El pensamiento abstracto del filósofo encuentra, en este caso, una verdad literal dentro de la alegoría: igual que la técnica, la literatura no transforma solamente al mundo, sino también al hombre en su doble papel de autor y lector.

En fin, agregan Greenberg y Schachterle, la técnica sirve también para explicar una forma de fantasía y de creatividad, menospreciada por la tradición del romanticismo a favor de los modelos arraigados en la naturaleza (el genio, la inspiración, el organismo vivo, etc.).³⁶ En esto, sustituye el sistema de géneros literarios establecidos en la tradición clásica por un sistema que radica en los formatos propuestos por las nuevas tecnologías de comunicación, como la prensa periódica.³⁷ Bien se sabe que esta *imaginación técnica* se pudo desenvolver con más libertad en las regiones donde no estaba oprimida por los ideales de la tradición romántica y donde predominaba el discurso del progreso industrial.³⁸

³⁴ Domingo F. Sarmiento, *Recuerdos de provincia* (1850) (Buenos Aires: Editorial Sopena, 1966), 79, cit. en Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX* (Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana, 2009), 280–1.

³⁵ José Ortega y Gasset, *Meditación de la técnica* (Madrid: Espasa Calpe, 1965), 37.

³⁶ Greenberg/Schachterle, “Introduction”, 17.

³⁷ Raquel Macciuci, “Técnica, soporte, ámbitos de sociabilidad y mecanismos de legitimación: sobre la construcción de espacios de literatura en la prensa periódica”, en *Literatura y técnica: derivas materiales y funcionales*, comp. Raquel Macciuci y Susanne Schlünder (La Plata/BsAs: Ediciones del lado de acá, 2015), 205–32.

³⁸ Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, 279.

3. Entre la renovación y la conversión

La historia del progreso tecnológico se cruza con la de los tópicos poetológicos. El mejor ejemplo es el cambio del *ut pictura poesis*, de la equiparación de textos con imágenes. En este tópico incide la invención de las ‘máquinas de ver’, a comenzar por los espejos refinados, los quevedos, las cámaras oscuras y las linternas mágicas del Siglo de Oro.³⁹ En las equiparaciones con la daguerrotipia, la fotografía, el cinematógrafo y los medios audiovisuales del siglo xx la idea de *ut pictura poesis* abre la vía hacia la alegoría del ‘texto como máquina’; una vez establecida la semejanza con el producto, es fácil incluir los dispositivos ópticos en ella y proceder a la comparación de los procedimientos literarios con las técnicas punta, como por ejemplo el montaje cinematográfico.⁴⁰ Igual pasa con los fonógrafos, que permiten renovar los tópicos relacionados con la voz del poeta y con la memoria.⁴¹

Mientras que este tipo de máquinas estético-intelectuales –aparatos de grabación y reproducción asociados con las artes– se concilian de forma universal con la tradición poetológica, las otras máquinas asociadas a la industrialización y al avance asombroso de las ciencias y las técnicas durante el siglo xix reciben una atención diferente en Europa y América. En un capítulo imprescindible para este tema, Julio Ramos hace hincapié en esta dife-

³⁹ De los numerosos estudios que se han publicado sobre este tema en Alemania, en los últimos quince años citamos, de forma ejemplar: Sabine Friedrich y Kirsten Kramer, “Deterritorialisierungen des Sakralen: Calderóns auto sacramental als theatrale machine littéraire”, en *Einfache Formen und kleine Literatur(en)*, comp. Frauke Bayer y Michaela Weiß (Heidelberg: Winter, 2010), 117–30; Hermann Doetsch, “Quevedos Hand: Medien/Texte in klassischen Zeiten”, en *Vom Flugblatt zum Feuilleton: Mediengebrauch und ästhetische Anthropologie in historischer Perspektive*, comp. Wolfram Nitsch (Tübingen: Narr, 2002), 77–96. Conviene también mencionar el libro reciente de Enrique García Santo-Tomás, *La musa refractada: literatura y óptica en la España del Barroco* (Madrid: Iberoamericana, 2014).

⁴⁰ Cf. Luis Miguel Fernández, *Tecnología, espectáculo, literatura: dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos xviii y xix* (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2006). Valeria de los Ríos, *Espéculos de luz: tecnologías visuales en la literatura latinoamericana* (Santiago: Editorial Cuarto propio, 2011) y “El cine, el gramófono y máquina de escribir: ‘TTT’, novela mediática latinoamericana”, *Espéculo* (UCM) 28, www.ucm.es/info/especulo/numero28/ttt_cabr.html. Alejandra Torres, “La Verónica modernista: arte y fotografía en un cuento de Rubén Darío”, en *Ficciones de los medios en la periferia: técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, comp. Wolfram Nitsch et al. (Köln: Universitäts- und Stadtbibliothek, 2008), 73–83.

⁴¹ Christian Wehr, “Borges y los medios acústicos: funes el memorioso como alegoría técnica”, en *Ficciones de los medios en la periferia: técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, comp. Wolfram Nitsch et al. (Köln: Universitäts- und Stadtbibliothek, 2008), 235–44.

rencia: de un lado del mar, predomina el rechazo del mundo industrial por parte de una estética romántica, cuyo ascendiente se manifiesta en la afición al pasado, a la naturaleza y a la imaginación; del otro lado, a empezar por Sarmiento, “la máquina es un emblema que condensa los principios ideales de coherencia y racionalidad del *libro*”.⁴² El modernismo retomará la alegoría para conferirle unos matices más propiamente dicho estéticos. Para Darío, “el artista es sustituido por el ingeniero”⁴³; debajo de la ideología humanista que contrapone el hombre a las máquinas, el progreso de la técnica puede servir de modelo al perfeccionamiento literario incluso para los modernistas que suelen considerar esta antítesis. Es sobre todo en la obra de José Martí en la que la vuelta a la retórica supone una celebración del ‘texto como máquina’:

Debe ser cada párrafo dispuesto como excelente máquina, y cada una de sus partes ajustar, encajar, con tal perfección entre las otras, que si se la saca de entre ellas, éstas quedan como pájaro sin ala, y no funcionan, o como edificio al cual se saca una pared de las paredes. Lo complicado de la máquina indica lo perfecto del trabajo. No es dynamo de ahora la pila de Volta. Ni la máquina de Watt la marmita de Papin. Ni la locomotora de retranca de madera la locomotora de Brooks o de Baldwin.⁴⁴

Esta descripción de un “arte de escribir” cada vez más perfecto no puede prescindir de la historia del progreso tecnológico como modelo del progreso de la poética. La alegoría, en este caso, va más allá del tópico *ut pictura poesis*. El poeta enfatiza la relación funcional de las partes del discurso, cuya interacción no se concibe ya como un organismo, sino como un conjunto complicado de piezas electromotoras o locomotoras.

Es más de una generación más tarde, en plena ebullición de las vanguardias que esta idea penetra la literatura peninsular, matizada ya de forma irónica: la ‘máquina de trovar’ ideada por Antonio Machado, “representación distanciada y distanciadora” de las técnicas y de los procedimientos de la modernidad europea,⁴⁵ la inevitable presencia de la máquina de escribir, el

⁴² Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, 280.

⁴³ Rubén Darío, “El hierro” (*La Tribuna*, 22-9-1983), en *Obras completas* (Madrid: Afrodisio Aguado, 1955), IV, 613, cit. en Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, 281.

⁴⁴ José Martí, *Obras completas* (La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1936-1965), XXII, 156, cit. en Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, 303.

⁴⁵ Jochen Mecke, “Literatura española y literatura europea: aspectos historiográficos y estéticos de una relación problemática”, en *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España*, comp. Harald Wentzlaff-Eggebert (Tübingen: Niemeyer, 1998), 12. Cf. el análisis pormenorizado de este texto en Wagner, *Technik und Literatur im Zeitalter der Avantgarden*, 80-9.

cinematógrafo como nuevo desafío a la poesía...⁴⁶ El papel del escritor resulta profundamente cambiado; igual el del texto, y quizás también el del lector. Sin embargo, estos cambios no ocurren de forma inevitable, y las alegorías tecnológicas no son necesariamente vertidas ni hacia lo nuevo, ni hacia la poesía.

Un buen ejemplo del impacto de la técnica en el papel del escritor: la “Underwood”, antonomasia de la máquina de escribir, es la clave de una nueva actitud del poeta, que experimenta varios estados de ánimo freudianos frente a este ser inanimado, pero indudablemente femenino⁴⁷: “Todos los poetas han salido de la tecla U. de la Underwod” [sic] escribe el peruano Carlos Oquendo de Amat en su caligrama “réclam” (1923).⁴⁸ El texto ya no es el producto del autor sino de este ‘origen del mundo’, de la máquina que ha dado luz al poeta mismo. El poema “Underwood girls” (1933)⁴⁹ del español Pedro Salinas⁵⁰ es sintomático del malestar del poeta frente a la máquina de escribir: la “otra música” de las teclas, antropomorfas, desentona con las “músicas antiguas” que le evoca el movimiento de sus propios dedos por ellas. Esta división del texto entre su parte mecánica (y femenina) y humana (y masculina) entrena una división del yo lírico que se habla a sí mismo en segunda persona:

Despiértalas,
con contactos saltarines
de dedos rápidos, leves,
como a músicas antiguas.
Ellas suenan otra música:
fantasías de metal
valses duros, al dictado.⁵¹

⁴⁶ Cf. José María Conget, *Viento de cine: el cine en la poesía española de expresión castellana* (Madrid: Hyperión, 2002) e Isabel Román, “El cinematógrafo y la lírica”, en *Poesía lírica y progreso tecnológico* (1868–1939), comp. Sabine Schmitz y José Luis Bernal Salgado (Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2003), 289–303.

⁴⁷ Cf. Wagner, *Technik und Literatur im Zeitalter der Avantgarden*, 26–7.

⁴⁸ Cit. de Valeria de los Ríos: “Literatura y tecnología en Darío, Oquendo de Amat y Palma”, *Romance Notes* 48.1 (2007): 91–9.

⁴⁹ Cf. Nieves Baranda Leturio y Lucía Montejo Gurruchaga, *Literatura española* (Madrid: UNED, 2010), 114–5.

⁵⁰ Pedro Salinas, que aparece aquí muy de paso, es un autor clave para nuestro tema. Cf. Juan Cano Ballesta, “Pedro Salinas: El vanguardismo lúdico de un humanista”, en *Ex nobili philologorum officio: Festschrift für Heinrich Bihler zu seinem 80. Geburtstag*, comp. Dietrich Briesemeister y Axel Schönberger (Berlin: Domus, 1998), 303–18.

⁵¹ Cit. en Baranda Leturio y Guchurraga, *Literatura española*, 115.

El nuevo conjunto alegórico con sus teclas soñolientas sustituye ‘el arpa dormida’ de la generación romántica, en el que la ruptura –incluyendo la de los géneros– no se daba entre el autor y la máquina, sino entre el mundo interior –el fondo del alma– y el mundo exterior.

Desde luego, no todos los usos alegóricos de la máquina hacen de ella un modelo del texto o de la literatura. En el siglo XIX, las máquinas suelen ser una alegoría del progreso histórico antes que alegoría del arte.⁵² En el XX, tampoco se puede leer todo lo técnico en clave metapoética. Un buen ejemplo contrario es el drama revolucionario *¡Máquinas!* (1936) de Álvaro de Orriols.⁵³ En esta obra la tecnología –incluyendo la mecanografía– converge hacia una alegoría de las tensiones sociales y de las luchas de clase que desembocan en la guerra; sin embargo, esta alegoría no se prolonga hasta una reflexión sobre el texto o la creación literaria. Del mismo modo, los textos que reivindicaban una relevancia poetológica de la tecnología no coinciden siempre con los ideales de la vanguardia. “No hallo mérito”, comenta Juan Pérez Zúñiga en el poema festivo “¡¡ Francamente Señores !!” (1924), “en percibir en mi finca –sonidos que traen las ondas– producidos en el día”; el contrarrestar distancias, el viajar por el espacio habrá sido ya una experiencia habitual en tiempos del avión y del gramófono. En cambio

Lo que en esto de la radio
realmente me asombraría
es que, trayendo las ondas
cadencias retrospectivas
a través de luengos siglos
y distancias infinitas,
oyésemos los discursos
de Cicerón y Calígula
y los recitales de arpa
con que el rey David solía
divertir a sus vasallos [...].⁵⁴

Esta potencial máquina sonora del tiempo, que es la radio del futuro, lanza un desafío a la literatura, que es la forma tradicional para viajar hacia el pasado y conservar las huellas de dichos discursos y cantos. Este reto se pronuncia

⁵² Cf. Palenque, “Los nuevos prometeos”, 44–5.

⁵³ Antonio Espejo Trenas, “La práctica del teatro revolucionario durante la Segunda República”/*¡Máquinas!*, *Stichomythia* 7 (2008): 186–283.

⁵⁴ Luis Alonso Martín-Romo, *La literatura en el nacimiento de la radio en España: primeras programaciones (1924–1926)* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2005), <http://biblioteca.ucm.es/tesis/inf/ucm-t28481.pdf>, 63–4.

frente a una tradición humanista a la que pertenecen los textos clásicos (Cicerón, Calígula, los Salmos de David), pero no deja de perpetuar una tradición romántica, en la que el arte permite el escape del ‘aquí y ahora’. Aunque las “greguerías” de Ramón Gómez de la Serna aportan un aire de vanguardia a la radio española, esta sigue difundiendo una idea ecléctica de la literatura.⁵⁵

La más notable diferencia entre la forma en que se percibe la radio en España y en la vanguardia mexicana es marcada por la ausencia del ‘medio’ en la primera. Mientras que en el ejemplo citado las formas transmitidas por radiofonía, las conferencias, los conciertos, el acordeón y el arpa, hacen olvidar la forma de su transmisión, los poetas estridentistas, grupo de la vanguardia mexicana, reivindicaban específicamente el sonido de la máquina, en la resistencia que opone al sonido de la voz humana y de las demás formas artísticas. Christiane QUANDT muestra en su contribución a nuestro dossier cómo el famoso poema “... IU, IIIUUU, IU ...” (1924) de Luis Quintanilla, por ejemplo, se acerca a los efectos acústicos vinculados con la función técnica del aparato. Este acercamiento va más allá de la alegoría del ‘texto como máquina’ en la medida en que los artistas no solamente participan en la radiofonía e introducen sus textos (y sus voces) en el nuevo aparato, sino que también ‘dan voz’ a la máquina y le confieren, de esta forma, una existencia simbólica.

Los manifiestos de los vanguardistas resaltan la profunda transformación del poeta y una verdadera ‘conversión’ que se debe producir por la contemporaneidad con las máquinas. La “Poesía nueva” es definida por el peruano César Vallejo en 1926 como una religión, en la que las palabras cuentan menos que la fe auténtica:

Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras “cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazzband, telegrafía sin hilos”, y, en general, de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda a no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras.

Pero no hay que olvidarse que esto no es poesía nueva ni antigua, ni nada. Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad. El telégrafo sin hilos, por ejemplo, está destinado, más que a hacernos decir “Telégrafo sin hilos”, a despertar nuevos templos nerviosos, profundas perspicacias sentimentales, ampliando videncias y comprensiones y densificando el amor: la inquietud entonces crece y se exaspera y el soplo de la vida se aviva. Muchas veces las voces nuevas pueden faltar. Muchas veces un poema no dice “cinema”, poseyendo,

⁵⁵ Martín-Romo, *La literatura en el nacimiento de la radio en España, 192-3*.

no obstante, la emoción cinematográfica, de manera obscura y tácita, pero efectiva y humana. Tal es la verdadera poesía nueva.⁵⁶

La transformación operada por la técnica va más allá de la temática: si creamos el manifiesto de Vallejo, el texto, el autor y el lector deben respirar la misma sensibilidad, determinada por el progreso. Las máquinas no inciden en la literatura de forma maquinal; precisamente se oponen a la ‘automatización’ asociada con palabras clave, y más bien propician la desautomatización reivindicada por los modernos. La literatura convierte la tecnología en sensibilidad, emoción, y últimamente en arte; sin embargo, la profesión del nuevo arte supone el rechazo a la tradición de la poesía vieja.

Varios escritores argentinos de su tiempo comparten esta actitud, como expone Beatriz Sarlo en su conocido libro sobre la *imaginación técnica*.⁵⁷ Lo que distingue a los escritores como Horacio Quiroga o Roberto Arlt de sus contemporáneos es la ilusión con la que abordan el progreso tecnológico, haciendo de este el modelo de toda invención. Los autores de la vanguardia argentina no solamente se inspiran de la técnica, sino que intervienen de forma práctica en el circuito científico-tecnológico: se conciben como inventores, y escriben a partir de esta experiencia práctica y de la nueva forma de experiencia que les ofrece la experimentación con unos componentes conocidos, el bricolaje. En esto también se distinguen del papel del escritor definido por Émile Zola, que es el científico en su laboratorio: este da paso al ingeniero en su taller. La acentuación de una actitud irreverente, la deformación y transformación, la insistencia en las disfunciones y los fracasos en aquellas *ficciones de los medios* estudiadas por Wolfram Nitsch⁵⁸ se pueden relacionar, entre otros factores, con esta experiencia práctica de las máquinas que se mezcla a la experiencia de la escritura.

Después de los puntos de convergencia entre texto y máquina, en los que los textos y máquinas se empiezan a mezclar, después de que al lado del modelo alegórico de la literatura surge una interpretación literal, el tema se hace complicado. Las contribuciones que reunimos con el trabajo sobre el estridentismo mexicano se dedican todas a los cambios por los que la tecnología incide en el papel del autor y en el del lector de los textos contemporáneos. Desde luego, estas consecuencias son tan diversas que no es posible dar un

⁵⁶ César Vallejo, “Poesía nueva” (1926), en *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, ed. Nelson Osorio (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988), 189.

⁵⁷ Beatriz Sarlo, *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1992).

⁵⁸ Nitsch et al., “Introducción”, 7–15.

panorama completo de las “poéticas tecnológicas” en el marco de este dossier.⁵⁹ Es únicamente la relevancia de la idea del ‘texto como máquina’ para el análisis del texto, y la diversidad de sus formas –debidas a los matices históricos y retóricos que hemos comentado– lo que puede formar la tesis de la presente colección. Pablo VALDIVIA volverá sobre uno de los textos más comentados de la literatura española contemporánea, *Beatus Ille* (1986) de Antonio Muñoz Molina, para analizar la gestación de esta obra a la luz del trabajo del escritor, según se manifiesta en el manuscrito original mecanografiado y otros soportes de una labor de construcción calculada. Gonzalo NAVAJAS interpreta una novela de Arturo Pérez-Reverte, *El francotirador paciente* (2013), y otros textos contemporáneos en el marco de un extenso recorrido de la filosofía de la técnica –de Benjamin y Heidegger hasta Virilio, Castells y Vattimo. Juan Camilo RODRÍGUEZ PIRA comenta el rol de las *machines célibataires* –tradición que pasa por la obra de Julio Cortázar– en la poetología de César Aira. Sandra HETTMANN analiza el *Alfabeto dactilar* (2014) de Cristian Forte con la ayuda de los conceptos críticos propuestos por Julia Kristeva y Michel Foucault. En las aproximaciones al tema se manifiesta el doble potencial de la reflexión acerca de la tecnología en la literatura contemporánea: gestionar los archivos cada vez más pormenorizados de la escritura a un tiempo con la incidencia de la teoría de la técnica, cada vez más abundante, en la práctica literaria.

⁵⁹ Entre las monografías dedicadas a este tema los artículos reunidos en Claudia Kozak (comp.), *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad: actas del Seminario Internacional Ludión/Paragraphe* (Buenos Aires: Exploratorio Ludión, 2011), www.ludion.com.ar, proporcionan los mejores análisis de este panorama; allí, el término de “poéticas tecnológicas”, que viene de Arlindo Machado, *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas* (San Pablo: Edusp, 1993), recibe una apertura hacia el imaginario político y la dinámica institucional (Anahí Alejandra Ré, “Arte, ciencia, experimentación: expoésia y metapoéticas tecnológicas”, 21–7).