

Interferencias textuales Sobre ruidos, medios y mundos

Manuel Eloy Fernández

*Our noisy years seem moments in the being
Of the eternal Silence*

William Wordsworth

En los pocos momentos en que *El enjambre* (2014) se vuelca sobre la literatura, Byung-Chul Han describe un sombrío panorama que tiene como uno de sus ejes principales su difícil inserción en el ecosistema medial contemporáneo. Han se hace eco de las palabras de Michel Butor, quien decreta la existencia de una “crisis del espíritu” constatable en la abundancia de nuevas publicaciones cualitativamente pobres que no hacen sino producir un “ruido enorme” (2014: 38-9). Esta tendencia a la generación de ruido sería una de las características centrales de lo digital, cuya lógica aditiva favorece un amontonamiento de escrituras insustanciales, guiadas por la indignación y la ira mal dirigida.

Aunque Han se enfoca en la dinámica de las redes sociales, en esta caracterización la literatura parece irreductible a la medialidad contemporánea. El medio digital se muestra irreconciliable con el literario a partir de varias coordenadas: ambos requieren condiciones de producción opuestas, ya que la digitalidad vive al fragor de un ruido de olas de indignación interminables y la literatura precisa del silencio como espacio para que habite el “espíritu”; ambos suponen una experiencia distinta frente al material, ya que el dedo atrofiado que teclea es incomparable con la mano que trabaja sobre el papel y se ejercita contra la resistencia de la materia en el proceso creador; ambos aspiran a resultados distintos, puesto que el medio digital es incapaz de ge-

nerar una narrativa y solo puede tender hacia la acumulación boba de datos, informaciones y números, sin un relato que los disponga en forma coherente.

Esta posición refractaria a las nuevas tecnologías pone en primer plano una preocupación fundamental de las teorías de medios. Por motivos que oscilan desde las características materiales de los medios digitales hasta la relativamente sencilla accesibilidad a los canales comunicativos que instauran, el ruido aparece como un factor que reviste una importancia específica en el horizonte medial actual y que bien puede señalar una paradójica tendencia a la incomunicación. Ahora bien, distinto es reconocer esta amenaza a derivar de los cambios en las condiciones de producción de la escritura una aparente muerte de la literatura; la hipótesis de Han sirve como puntapié para revisar instancias de praxis artística en las que el ruido, la interferencia y el accidente son conceptualizados de acuerdo con sus correspondientes contextos y no rechazados *in toto*. Así, por un lado, la ruptura del medio digital en tanto fuente inédita de ruido queda relativizada frente a instancias de incomunicación detectables en otras coyunturas mediales; por otro, el ruido enseña una arista productiva que revela aspectos del medio en varios niveles y que convive con creaciones literarias narrativas y no-narrativas, así como con otras narraciones audiovisuales.

Ruido y mundo

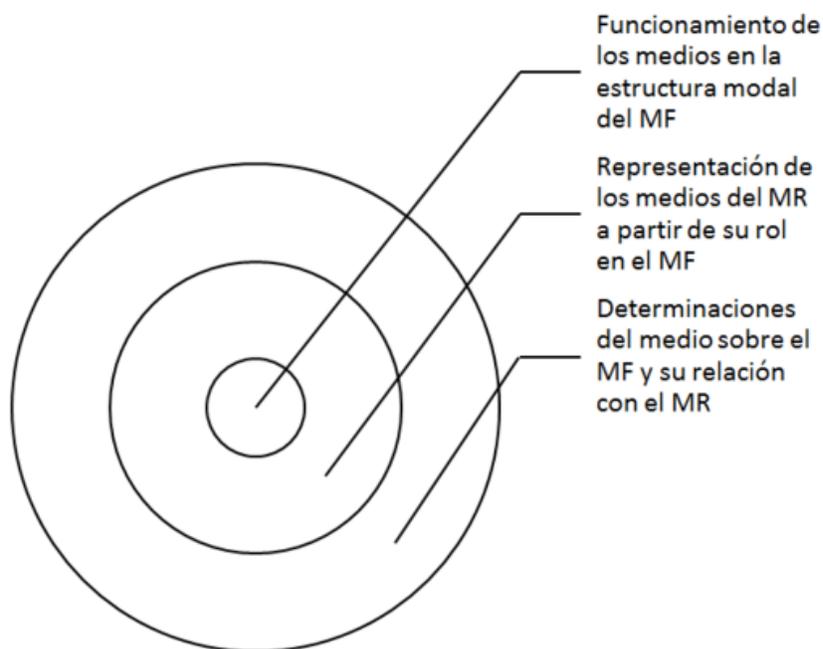
Si es cierto que el desarrollo tecnológico se erige sobre las ruinas, el desecho y la obsolescencia de lo que antaño fuera innovación, el desperfecto se comprende como epifenómeno lógico de la historia de los medios. Ante cierto regodeo en una comunicación cristalina e ilimitada que circula en la contemporaneidad —y que cabría evaluar si realmente constituye un discurso dominante— el ruido asoma como disrupción de un supuesto progreso tecnológico imperturbable (Parikka, 2012: 90-1). En esta línea de indagación arqueológica, el sentido auditivo del ruido, así como el valor de interferencia que adquiere en teorías de la información ¹, se resignifican como manifestaciones de una

¹ A este respecto es pionero el trabajo de Shannon y Weaver, que demuestra que los sistemas comunicativos son ruidosos por definición. Para una mejor presentación del objetivo y la significancia de sus modelos, *cf.* Parikka, 2009, pp. 95-9.

noción más amplia del mal funcionamiento del medio y quedan asociados al *glitch*, al *spam* y a otras formas de obstáculos o *accidentes* comunicativos. Con su característico estilo apodíctico, Paul Virilio le ha dado espesor a este concepto de "accidente": "Así como, según Aristóteles, 'el accidente revela la sustancia', la invención de la 'sustancia' es igualmente la del 'accidente'. En consecuencia, el naufragio no es sino la invención 'futurista' del buque" (2009: 16). Lo que se desprende de aquí es que la falla subyace al invento y lo acompaña en forma inherente; la ceguera frente a este hecho solo puede ser perjudicial.

Una posible manera de acercarse a los modos en que estas nociones alternativas de ruido entran en juego con la literatura y con la narración es tamizar textualidades adecuadas a partir de la división tripartita de interacciones entre mundos ficcionales y medios propuesta por Mariano Vilar (2018) para el número 38 de *Luthor*. En el primer y segundo nivel de este esquema, el medio es considerado desde el interior del mundo ficcional, con la distinción de que su rol puede ser estudiado como pieza de la conformación de la estructura modal del mundo —o parte de él— o como un elemento más de la representación, incluso su foco temático. En el tercer nivel, el punto de vista se traslada al "mundo real", en donde el medio es sopesado como posible factor determinante de las condiciones de producción de mundos ficcionales.

Con la particularidad en mente de examinar el medio a partir de su accidente, entre estos tres niveles la literatura, la narración y el ruido despliegan una amplia gama de interconexiones que problematizan el aspecto medial del acto literario y a su vez ilustran lo que este dice sobre la medialidad y sus imperfechos. Sin la pretensión de una historización detallada, y con la libertad de ciertos saltos temporales que inviten a la comparación de distintas medialidades, se abre una perspectiva en la que la arqueología de medios puede valerse de las herramientas de las teorías de mundos ficcionales para un mapeo del ruido en universos textuales que no aparezcan cerrados sobre sí mismos.



MF = mundo ficcional; MR = mundo real

Nivel 1 – El ruido como parte de la estructura modal del mundo

Aun si la mera representación del ruido en el próximo nivel es a primera vista la alternativa de análisis más intuitiva, en los casos en los que el medio participa de la estructuración modal del mundo ficcional el accidente puede estar considerado dentro del armado —o quiebre— de esa estructura. Al hablar de modalidad, la referencia es para Lubomír Doležel y su planteo de cuatro sistemas modales —alético, deóntico, axiológico y epistémico— que formalizan la homogeneidad y consistencia de los mundos (1999: 170-2). Cada una de estos sistemas, de los que aquí se examinarán solo dos, se efectiviza gracias a operadores con valores propios que formulan las condiciones sobre las que los mundos se rigen.

De acuerdo con esta clasificación, una de las modalidades más expuestas a

las vicisitudes mediales de los mundos es la alética: aquella cuyos operadores restringen o liberan lo que es posible, imposible o necesario en los mundos ficcionales, y que por lo tanto proyecta condiciones de causalidad, parámetros de tiempo y espacio y capacidad de acción de los agentes (172-3). Si hay sobradas muestras de que la imaginación medial ha sabido rediseñar cada uno de estos aspectos, ¿qué puede decirse de la falla que la medialidad acarrea?

Una fantasía que ha brotado con algunos medios y que ha sido explotada por la ficción en más de una oportunidad estipula que la innovación tecnológica trae consigo aparejada una realidad autónoma. En este escenario, el medio es creador de, o puerta de acceso a, mundos con lógicas internas no siempre predecibles. Jeffrey Sconce ha identificado la idea de un mundo soberano medial como una de las ficciones recurrentes asociadas al desarrollo de la electricidad, rastreable desde la invención del telégrafo (2000: 9). En especial, el advenimiento de la televisión y la novedad de poseer en el hogar la imagen audiovisual como una presencia estable, que, a diferencia de la del cine, continúa a cercana distancia luego de finalizado el espectáculo, han conjurado la sensación de un “más allá electrónico” que pervive dentro del aparato, aun apagado (165-6). El traspaso entre realidades mediadas por la televisión se ha probado como disparador narrativo de un amplio número de textualidades, desde la olvidada *Stay Tuned* (1992) hasta clásicos como *Poltergeist* (1982).

En este último film, la pantalla televisiva oficia de canal comunicativo para Carol Anne una vez abducida al mundo inmaterial que habitan los espectros. Pronto descubren sus padres que cierta anomalía eléctrica hace que su hija se comunique con mayor facilidad cuando la televisión se halla suspendida en estática, misma condición que había dado lugar al primer pasaje de un *poltergeist* al mundo real ficcional, como enseña la emblemática imagen que sirve de póster del film. A semejanza del método con el que Eleven se traslada entre dimensiones en *Stranger Things* (2016-) —cuya inspiración en *Poltergeist* es palmaria—, es en el espacio de interrupción de la señal comunicativa en donde se fortalece el alcance del medio. El ruido blanco, lejos de ser un añadido contingente, se vuelve una marca de la presencia de una tierra baldía electrónica y un elemento clave de las relaciones de accesibilidad ² que me-

² Según Marie-Laure Ryan, para que un mundo sea posible debe estar conectado al centro a través de una relación de accesibilidad (2001: 100). El “centro” es aquí el mundo *actual* —concepto que aquí se simplifica como sinónimo de “real”—, que funciona como punto de

dian entre ella y el mundo real. En esa suerte de mundo diádico —término acuñado por Doležel— que se forja en *Poltergeist*, los operadores aléticos que distinguen realidades deben parte de su existencia a la materialidad del medio electrónico y sus accidentes. En lugar de ser impedimento comunicativo, el ruido tiende un puente entre los mundos que visibiliza la productibilidad del anverso de la tecnología.



Es frecuente que esta clase de desperfecto conviva con el deseo de una descorporeización que el correcto funcionamiento del medio no ofrece y que se manifiesta como ansiedad irresuelta. No otra cosa sucede en películas como *Videodrome* (1983) o *The Ring* (2002), en las que la flexibilización de la pantalla concede encuentros entre el cuerpo y el más allá televisivo garantizados por una previa barrera de estática y distorsiones en la imagen. La actividad errática del televisor fundamenta el sueño de una *new flesh* o el terror de ser acechado por un muerto; como síntoma de fenómeno sobrenatural, el defecto técnico elastiza las restricciones aléticas de los sistemas modales de estos mundos.

Que la imaginación de un más allá accesible a través del medio no se agota en el televisor es comprobable a partir de la postulación del “cibespacio” —término popularizado por William Gibson— que anida en ciertas narrativas en las que la computación ocupa el centro de la medialidad y que prometen un nuevo paso en la descorporeización del sujeto (Sconce, 2000: 202). Un rápido vistazo a la edificación de esta espacialidad la muestra inseparable del desperfecto tecnológico y su aprovechamiento. Alrededor del virus, el spam y los obstáculos que nublan la creciente conectividad, se bosqueja la silueta del *hacker*, una figura que reconvierte el accidente que subyace a los dispositivos

referencia para el resto de los mundos. Así, un mundo será posible en tanto haya un medio de acceso disponible en el mundo actual, y la definición de accesibilidad con la que se opere, sujeta a distintas interpretaciones, establece un límite entre mundos posibles e imposibles (o inalcanzables). La distinción entre mundo actual y posible reaparece en el dominio semántico proyectado por el texto (103): si el mundo actual puede funcionar como centro desde el cual se indaga la accesibilidad hacia otros mundos posibles, la misma situación se replica al recentrarse al interior del mundo actual textual.

digitales en oportunidad de intervención. El hecho de que en novelas como *Neuromancer* (1984) Gibson se valga de la analogía con los cowboys para nombrar a los hackers es elocuente: además de que sus movimientos por fuera de la ley son a menudo plasmados como señales de resistencia ante la autoridad o al establishment corporativo, se trata de sujetos que emplean sus saberes para explorar la vastedad del ciberespacio y sus condiciones aléticas distintivas (Henthorne, 2011: 59; Tomberg, 2020: 87). Para Henry Case, protagonista de *Neuromancer*, el cuerpo se concibe como impedimento, como simple carne que media entre él y la inserción en la “inmaterial exultación del ciberespacio” (s/d: 7). En la definición de los límites del ciberespacio y las restricciones aléticas que lo rigen, es clave la habilidad del hacker para quebrar bloqueos de seguridad, pergeñar rutas de acceso, fraguar accidentes en las conexiones o acceder a informaciones vedadas. El hacker es un motor narrativo ideal para indagar en las posibilidades aléticas ocultas en el margen de los medios.

Al mencionar la captura de información que motiva algunas representaciones del hacker, otra serie de operadores modales descritos por Doležel se vislumbran maleables por el medio: la modalidad epistémica es aquella que distribuye los conocimientos de los agentes narrativos con arreglo a los operadores de lo conocido, lo desconocido y lo supuesto (1999: 172). Que el acceso al saber y a la información son fuertemente dependientes del panorama medial que rodea al sujeto es algo que necesita poca aclaración. No obstante, las irrupciones en la cadena informativa develan hasta qué punto su desestabilización puede tener consecuencias en el tejido social de un mundo; así, Sconce releva el tropo de la “transmisión esporádica” como una estrategia de la narrativa de catástrofe que alimenta el pánico de los personajes. La efectividad del tropo descansa en la percepción de que un quiebre en la totalizante red informativa debe equivaler a un estado de cosas extraordinario (2000: 109). Aquí, la interpolación del ruido reconfigura el acceso al conocimiento de los agentes y conforme crece el halo de desconocimiento se habilitan nuevas oportunidades narrativas.

Un ejemplo vernáculo de esta dinámica se observa en *El Eternauta* (1957-59), donde la interferencia que reemplaza al boletín informativo radial que los personajes escuchaban en la buhardilla de Juan Salvo lleva al reconocimiento de que la situación “es un desastre mucho más extenso de lo que imaginamos”

(2008: 17). La transmisión retorna hacia el final de la historieta, con la novedad, inadvertida por los personajes, de que la información se halla ahora bajo control alienígena. Tal dominio de la red informativa por fuerzas extrañas es asimismo discutido por Sconce, quien atribuye a la mitologización del *affaire War of the Worlds* el legado de la vinculación entre aliens, radio y fascismo (2000: 122) —aristas por demás significativas en *El Eternauta*—. En cualquier caso, el conocimiento que el medio impide o facilita actúa de inmediato sobre los agentes narrativos y el modo en el que evalúan y confrontan una situación. La cuota de desconocimiento que aporta la interferencia es para ellos un dato tan significativo como el detalle informativo.



La inmediatez de la telefonía actual le ha otorgado a la interferencia aun otra función narrativa. En razón de que el éxito de no pocas narraciones depende de la incomunicación de los agentes, no es extraño toparse con la postura de que “el celular mató al suspense” o de que los grandes clásicos nunca se podrían haber escrito en nuestras condiciones mediales. La pérdida de señal o el ruido en el audifono sirven entonces de circunvalación al problema de la conexión totalizante y restauran un estado previo de la técnica. Más que alterar el sistema modal que rige el mundo ficcional, este recurso frecuentemente privilegia la resolución de una dificultad específica, y elude explorar en profundidad la narrativización del ruido en los términos de la medialidad contemporánea.

Nivel 2 – El ruido como representación y foco temático

En el segundo nivel, concebido en torno a una perspectiva representacional en el interior de los mundos ficcionales, la tematización del ruido y la interferencia comunicativa son abordados como objetos de la narrativa, que pueden o no constituir su foco central. Es claro que el medio como tema de la narración —sea reproducción mimética de su contraparte real, análogo al existente pero imbuido de funciones no disponibles en su época, o pura construcción imaginaria— es fuente de numerosas textualidades y hasta un elemento pertinente para algunas determinaciones genéricas. Tal importancia del medio implica una apuesta por sus ventajas tanto como una atención por sus fracasos, por lo que la problematización del ruido es una variante temática insoslayable. Esta sección trabajará en su mayoría la novela *White Noise* (1985), de Don DeLillo, dado que allí el ruido se corporiza en más de un sentido y con una potencia que, además de ilustrar este nivel, rebalsa y desestabiliza la división propuesta.

La novela despliega un ambiente medial previo a la expansión omnipresente de la computadora y encabezado por la televisión en el que la interferencia reniega cumplir un papel oblicuo y se instala en la narración de forma incesante. En ese sentido, el título designa su temática, pero también uno de sus protagonistas fundamentales: el ruido llena los vacíos textuales, marca el tempo de la narración y es motivación recurrente de los agentes. Su predominancia es tan decisiva que amenaza desbordar la diégesis y moldear la estructura narrativa; *White Noise* carece de una forma tradicional de trama, al menos hasta la tercera sección (Lentricchia, 2003: 82), y las dificultades para el establecimiento de un desarrollo lineal de eventos bien son atribuibles a los disturbios del medio. Esto es especialmente notable en una primera sección en la que se suceden situaciones sin orden aparente, un efecto de desconexión similar al que en el nivel diegético se manifiesta en la internalización de los agentes del discurso televisivo y la vocación por el *zapping*. Como apunta Lentricchia, esta parte dispone un entorno que más que la reproducción mimética de un pueblo estadounidense medio recompone un “ambiente inintencionalmente producido por la tecnología avanzada, los efectos de la tecnología, sus deri-

vados, las secuelas” (83) ³. La estructura narrativa aparece contaminada por ese ambiente *como si* fuera exterior a la diégesis, y por lo tanto parte de las determinaciones del mundo real, objeto del tercer nivel de análisis.

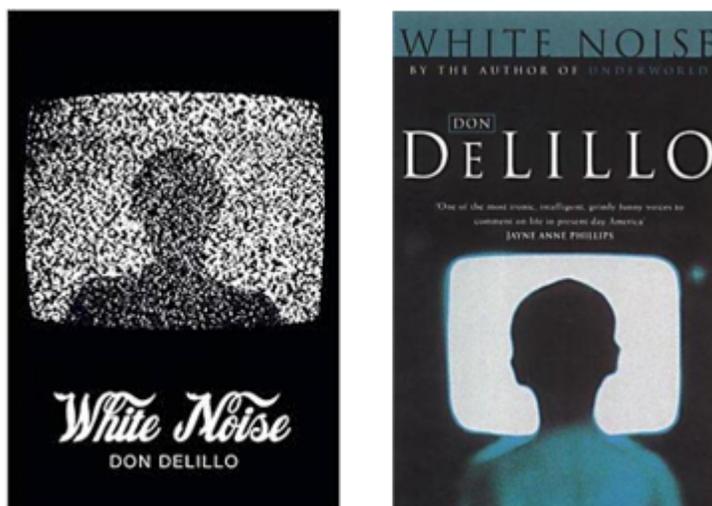
“Debes aprender a mirar. Debes abrirte a los datos. La televisión ofrece increíbles cantidades de datos psíquicos *psychic data*” (s/d: 23) ⁴, comenta Murray Siskind, amigo de Jack Gladney, el otro protagonista de la novela. Gladney y el resto de los personajes viven agobiados por torrentes de información que siempre insinúan un peligro de sobrecarga sensorial. Esto se debe a que la producción de ruido como fenómeno de la materialidad del medio es, en *White Noise*, inseparable de las disposiciones culturales que la rodean. De esta suerte, el ruido se exagera en particular en los espacios de publicidad y consumo, que se valen del bombardeo informativo como metodología de venta rayana en el acoso. La televisión se configura como un sistema representacional análogo y hasta superpuesto al del supermercado (Duvall, 2003: 170), que, como advierte Gladney, se encuentra sumido en cantidades de ruido tan extremas que sugieren “alguna forma de vida pululante apenas fuera del rango de la aprehensión humana” (s/d: 15) ⁵. En este punto, el accidente del medio es aprovechado como crítica a la sociedad de consumo que se perfila ya desde la ritual enumeración de objetos que traen consigo los estudiantes de la universidad en la que Gladney enseña y que cierra el primer capítulo con un gesto similar al de Perec en el inicio de *Les choses* (1965). La tendencia a la enumeración se reiterará en una serie de quiebres narrativos conformados por listados sin sentido al estilo de “Mastercard, Visa, American Express” (45) cuya manifestación repentina reafirma el comentado desborde extradiegético del ruido.

La segunda sección, “The Airborne Toxic Event”, añade a la novela una primera aproximación a una trama: Jack y su familia deben evacuar su pueblo dada la aparición de una misteriosa nube negra que recubre el cielo. De la experiencia de este accidente que captura la narración es resaltada la manera en que se lo informa al público; aunque la radio dispone boletines informativos, el

³ En este y los siguientes casos, se trata de traducciones propias del inglés. En el original: “environment unintentionally produced by advanced technology, the effects of technology, the by-products, the fallout”.

⁴ “You have to learn how to look. You have to open yourself to the data. TV offers incredible amounts of psychic data”.

⁵ “Some form of swarming life just outside the range of human apprehension”.



quiebre en el cuerpo social se concretiza con el curioso silencio televisivo: “No hay nada en la grilla de televisión . . . ¿No deberían estar las calles colmadas de camarógrafos, sonidistas y reporteros? ¿No deberíamos estar gritándoles a través de la ventana ‘déjenos tranquilos, ya sufrimos demasiado [...]?’” (73-4) ⁶. La televisión releva a la radio a la hora de exponer la falla, y es esta facultad de ensanchar los límites de la espectacularidad la que lleva a Virilio a declararla como el “museo de los accidentes” (1989: 85) que hace del necesario recordatorio del accidente una sobreexposición engeguedora (2009: 49-51). Estamos aquí cerca del plano de intervención del ruido en la estructura modal del mundo ficcional, dado que la desconfianza en los hechos crece en cuanto la mediación de la realidad desaparece (Duvall, 2003: 172), en cuanto la corriente interminable de datos deja vacío el espacio que antes habitaba. No es casual que en esta sección ingrese a la novela SIMUVAC, una empresa de “evacuaciones simuladas” que en plan baudrillardiano pone en jaque una distinción certera entre la realidad y el simulacro: SIMUVAC utiliza el accidente de la nube tóxica como ensayo de simulaciones futuras.

Es en la tercera y última sección en donde la trama toma mayor impulso: Gladney descubre que su esposa, Babette, lo ha estado engañando con el ob-

⁶ “There’s nothing on network . . . Shouldn’t the streets be crawling with cameramen and soundmen and reporters? Shouldn’t we be yelling out the window at them, ‘Leave us alone, we’ve been through enough . . .?’”.

jetivo de aprovisionarse de una droga llamada "Dylar" que disminuye el miedo a la muerte. La asociación de la droga con el medio televisivo se vislumbra ya en el nombre de la sección, "Dylarama", y se subraya en el encuentro de Gladney con Willie Mink, el hombre con quien Babette mantenía su affaire (186). Mink es un oportuno ejemplo de una subjetividad perforada por el ruido televisivo que no interpone distancia alguna ni ejerce tentativas de resistencia. Mientras engulle Dylar a mansalva y se acomoda frente al aparato, esa voz descentrada (Lentricchia, 2003: 95) repite pastiches de recortes televisivos y asegura haber aprendido inglés de la TV (s/d: 139).

La imagen que aquí se dibuja es la que Sconce ha descripto como un topos clásico de ciertos sectores de la teoría de medios: el sujeto televisivo "des-enraizado" *ungrounded* (2000: 186). A veces en una oposición con el sujeto cinematográfico, caracterizado por la concentración intensa en la imagen y la absorción dentro del universo único que se le presenta, el sujeto televisivo se conformaría a partir de una distracción abrumadora, una atención efímera y una fragmentación que a menudo ha sido caracterizada a partir de la figura del esquizofrénico. A la *sutura* del cine se opone el *surfeo* de la televisión, al *gaze* se opone el *glance*, a la profundidad, la superficie. Sconce identifica en tales posturas un determinismo tecnológico que esencializa los tipos de recepción a los medios (184-6). En el caso del sujeto televisivo, pareciera además pervivir la creencia de tintes sobrenaturales de que la corriente eléctrica y la consciencia fluyen de manera intercambiable, tópico que funciona en films como *Scanners* (1981) o *Shocker* (1989).

Si DeLillo exhibe esta subjetividad hiperbólica en Mink, la constitución de buena parte de los personajes de *White Noise* se define por su manera de procesar la información y hacerla correr por su sistema. Así, el mencionado Murray puede ser visto como el inverso de Mink: absorbe la misma cantidad de ruido informativo, pero logra anteponer una distancia que lo exceptúa como un comentarista locuaz, algo irónico y desapegado que intenta siempre teorizar el lugar de los medios en el campo cultural. Por otro lado, los combates de Gladney contra el ruido animan la narración y se agudizan, además de en el supermercado, en el momento en el que confronta a Mink, situación en la que la adrenalina y el enfrentamiento al sujeto televisivo lo dejan al borde de un quiebre sensorial: "Sentía moléculas activas en mi cerebro moviéndose a lo

largo de senderos neuronales” (s/d: 139) ⁷. El mapeo de los procesamientos de información y ruido no se agota en estas figuras individuales, sino que también se extiende sobre formaciones sociales como la familia: “La familia es la cuna de la desinformación mundial. Debe haber algo en la vida familiar que genera error factual. El exceso de cercanía, el ruido y el calor de ser” (36) ⁸. Por último, la infiltración del ruido en la constitución de la subjetividad actúa a niveles conscientes e inconscientes (Duvall, 2003: 176), algo que se explicita cuando Gladney se sienta junto a su hija Steffie e intenta descifrar aquellas sílabas que murmura en sueños. Luego de unos instantes, Gladney logra recomponer las palabras de ese lenguaje de “otro mundo” que su hija articula y que son parte del “ruido cerebral” de todo niño: “*Toyota celica*” (s/d: 70). El ruido se revela en una faceta invasiva que permea hasta los resquicios más profundos de la psiquis.

La ubicua presencia del ruido en *White Noise* pone de relieve una dialéctica central en la historia de los medios que se desenvuelve entre determinismo medial y agencia subjetiva. Parte de este movimiento se vislumbraba ya en un nivel anterior: en adición a las intervenciones en la estructura modal del mundo ficcional, el hacker se perfila como una versión tardía del viejo *tinkerer* radial, ambas figuras capaces de alterar las condiciones preelaboradas del medio y ocasionar cortocircuitos comunicativos —un miedo que en rigor ya rondaba en la ficción desde el siglo XIX y la propagación del telégrafo; en todos los casos, conforme el progreso del capital reducía el espacio al tiempo con tecnologías de comunicación cada vez más totalizantes, instantáneas, y aparentemente transparentes, los interceptores aparecían como una traba inevitable en el mecanismo (Parikka, 2012: 103-4)—. El próximo nivel discute otro ángulo de esta problemática que, ya en el plano del mundo real, se vuelve sobre el lenguaje, la posibilidad de narración y las determinaciones mediáticas que los sobrevuelan.

⁷ “I sensed molecules active in my brain, moving along neural pathways”.

⁸ “The family is the cradle of the world’s misinformation. There must be something in family life that generates factual error. Over-closeness, the noise and heat of being”.

Nivel 3 – El ruido y su influencia en la textualidad desde el mundo real

Incluso los sistemas más sencillos de escritura, a pesar de las enormes diferencias que ostentan frente a los medios contemporáneos, no dejan de ser tecnológicos y de remediar en sí otras tecnologías —la escritura a mano se vale de un alfabeto o código descifrable para el lector—. Un nivel elemental de ruido surge de la posibilidad de distinción entre lo legible y lo ilegible; como marca Douglas Kahn, “Una figura silenciosa de ruido significativa existe en la escritura a mano. Existe una forma básica de letras destinada a ser leída sin problema alguno” (1999: 26)⁹. En el espacio que media la ilegibilidad y la forma prototípica de una letra discurre la diferencia de estilos que delinea cada individualidad. La crítica genética se ha ocupado de estudiar el valor de algunas de las manifestaciones elementales del ruido, y los numerosos errores de copistas a lo largo de la historia de la escritura son indicio de una comunicación desde siempre acechada por el accidente.

Pero, más allá de las habilidades caligráficas, los errores de copiado o el mal funcionamiento eventual de una imprenta, el foco en el aspecto material del lenguaje y las interferencias en la legibilidad son fuente de producción de textualidades. En este punto, es en la poesía en donde mejor cabe buscar estas expresiones del ruido, cuyo momento de inicio suele asociarse al giro hacia la materialidad impulsado por Mallarmé (Kittler, 1999: 14). En los célebres caligramas de Apollinaire, realizados durante la segunda década del siglo XX, el *dictum* de Mallarmé de que la literatura está hecha de “ni más ni menos que de 26 letras” sirve para la creación de una poesía visual en la que el peso del significado es recalibrado. Así, los poemas se alojan en la intersección de la legibilidad y la visibilidad (Bohn, 1986: 49), a menudo sacrificando parte de la primera en virtud de la segunda; una suerte de ruido organizado que permite que los desajustes en lo legible se expliquen en virtud de la conformación de imágenes figurativas.

La poesía visual —que lejos de estancarse allí fue explotada, antes que nada, tanto por el surrealismo como por el dadaísmo (Bohn, 2010: 60)—, no siem-

⁹ “A silent figure of significant noise exists in handwriting. There exists a basic form of letters intended to be read without any problem whatsoever”.

pre se valió de ese segundo momento figurativo para la concreción del poema. Más de medio siglo después de Apollinaire, Charles Bernstein introducía con *Veil* (1976) una poesía cercana a la imposibilidad de lectura y que, a partir del amontonamiento de líneas sobre el mismo espacio, creaba una densa capa de texto cuya atracción primaria no puede ser sino visual —e incluso, corporal (Dworkin, 2003: 57)—. Maria Engberg (2010) sitúa a Apollinaire y a Bernstein en una línea de artistas que ponen en práctica lo que denomina una poética de ruido visual *visual noise*, que encuentra en la poesía digital una serie de herramientas de generación de ruido específicas. En las últimas dos series de poemas-diagrama de Jim Rosenberg, la interactividad que proporciona el medio permite la reubicación de sintagmas antes apilados, de modo que la lectura se facilita, pero el orden de las palabras queda sin esclarecer. Entre los poemas aludidos, en estos tiene el lector mayor agentividad sobre la reducción de la interferencia preestablecida; aun si la invitación a la lectura ostensiblemente mediada por el ruido hace de los caligramas ya una forma de cibertexto ¹⁰, la interactividad de los diagramas reformula las posibilidades del lector frente al poema.

Izquierda: caligrama del *Poema del 9 de febrero de 1915*, Apollinaire. Derecha: fragmento de *Veil* (1976), Charles Bernstein. Abajo: diagrama de la *Diagram Series 6* (2005), Jim Rosenberg.

Si en estos primeros ejemplos la interferencia se establece a partir del quiebre de la disposición convencional del texto en el espacio del medio literario, las alteraciones en el uso del lenguaje son capaces de devolver una instancia del ruido ligada a su usual significado auditivo. Aquí no se trata ya de

¹⁰ Para Ian Lancashire, un cibertexto es “cualquier documento visto desde la perspectiva de la teoría o estudio de la comunicación y el control de los seres vivos o las máquinas” “the term ‘cybertext’ is any document viewed from the perspective of the theory or study of communication and control in living things or machines” (2013: 415). Esta definición choca con la célebre propuesta de Aarseth (1997), quien reduce la aplicación del concepto a los casos en que hay una palpable interactividad no asimilable a acciones como el movimiento de pasar las hojas de un libro. En el señalamiento del rol que juega el ruido en la comunicación y en la producción artística, los poemas mencionados tematizan un elemento del sistema comunicativo, tal como descrito por Wiener, que Aarseth olvida (Lancashire, 2013: 416). No obstante, cabe aclarar que la interactividad de los caligramas, en los que cierta decisión del lector es necesaria a la hora de determinar en qué orden deben leerse líneas que no forman una secuencia clara, es suficiente para que Aarseth considere a Apollinaire uno de los creadores de cibertextos previos a la era digital.

cesariamente visual. La relación con la poética previamente expuesta es, no obstante, estrecha, y la época de los caligramas es también la del origen del *ruidismo*, una forma de arte sonoro heredera de la cacofonía, la atonalidad y la indeterminación cuyo inicio es difícil no remitir a la publicación de *L'arte dei Rumori* de Luigi Russolo en 1913 (Castromán, 2012: 190). El proyecto de Russolo de instituir una “ciencia de los ruidos” capaz de apropiarse de los sonidos de la modernidad, del nuevo ambiente sonoro asentado por las novedades de la industria, del transporte y de los medios de comunicación, fue acompañado por la frenética poesía de Marinetti. Poemas como “Zang Tumb Tumb” (1912-14) dan cuenta, además de la notoria fijación por la guerra y el desarrollo del equipamiento militar, de la potencialidad de la *parole in libertà* teorizada por Marinetti: el desapego de las estructuras normativas de la gramática y la sintaxis facilitaba un lenguaje dominado por la onomatopeya en el que resonaba la modernidad y el entusiasmo bélico.

Por otro lado, Marinetti lejos estuvo de ser el único vanguardista en incursionar en tales experimentaciones con el lenguaje. Dentro de la amplia historia de la poesía sonora, la referencia a los ejercicios dadaístas en el Cabaret Voltaire resulta significativa. Sin apuntar a un intento de clasificación sonora del nuevo ambiente técnico que rodeaba a Europa en la época, las prácticas de poetas como Hugo Ball le asignaban al ruido alcances hasta entonces imprevistos. Así, la “poesía políglota”, en la que la combinación de múltiples lenguas se desdibujaba en una masa fónica indiferenciada, tenía para Kahn el objetivo de generar una atracción transcultural, una suerte de lengua universal (1999: 48). El “poema simultáneo”, en el que varias personas recitaban, hablaban o cantaban al mismo tiempo, conjugaba una energía que se demostraba superior a la de la simple voz humana aislada.

Para Ball, el ruido que se desprendía de la poesía simultánea representaba “el trasfondo —lo inarticulado, lo desastroso, lo decisivo” (49)¹¹. Esta afirmación cobra un sentido específico si se la pone en contacto con el ecosistema medial que marcó el inicio del siglo XX y cuyos elementos primarios se remontan a la segunda mitad del siglo anterior. La insistencia de ciertos sectores dentro de la arqueología de medios acerca del poder formativo de subjetividades de las innovaciones técnicas de cada época —insistencia que en ocasiones deviene determinismo indisimulado— procura una clave explicativa que, desprovista

¹¹ “The background —the inarticulate, the disastrous, the decisive”.

de valor monocausal, sirve a la contextualización de este coincidente interés por el ruido. Para Kahn, la fonografía tuvo un efecto paradigmático en la redefinición de la línea que separa lo musical y lo extramusical, el sonido y el ruido, y a su vez fue crucial en una serie de procesos que incluyen la vinculación de la textualidad y el alfabetismo *literacy* con el sonido a través de prácticas de inscripción (70). La época vio una serie de experimentos en esta línea, entre ellos el optófono, uno de los primeros dispositivos de sonificación de un texto escrito. Según Wolfgang Ernst, esta máquina, un proto-escáner que convertía la escritura en acordes decodificables, trastornó la certeza de una “división del trabajo entre los sentidos naturalmente ordenada respecto de la percepción temporal y espacial” (2016: 15) ¹². En un giro poco sorprendente, el optófono no causó gran repercusión debido tanto a su lentitud como al hecho de que su *output* solía tender a un sonido falto de claridad, cercano al ruido.



Izquierda: “Zang Tumb Tumb” (1912-14), Marinetti. Derecha: ilustración de un optófono

A diferencia de este aparato, que parece más bien pertenecer a un anecdótico gabinete de curiosidades, el gramófono es en cambio vital para el andamiaje teórico de autores como Kittler, quien le dedica una sección entera de su

¹² .A naturally ordered division of labor between the senses with respect to spatial and temporal perception”.

Gramophone, Film, Typewriter (1986). En Kittler, los tres inventos que dan título a su libro encarnan la lógica de los tres registros de la teoría lacaniana, y en esta equivalencia al gramófono le corresponde la dimensión de lo real. El gramófono graba cualquier sonido que se encuentre a su alcance, sin distinguir a partir de clasificaciones sonoras previas y sin grilla simbólica que articule el sonido en algún significado específico. La grabación comprende la palabra significativa pero también el murmullo, el susurro, las imperfecciones de la voz; en palabras de Kittler, que podrían ser también de Ball, “los accidentes fisiológicos y el desorden estocástico de los cuerpos” (1999: 16) ¹³. Esta apertura a lo real es una oportunidad para un nuevo tipo de escritura que evade las codificaciones de las redes discursivas previas y puede sumergirse en el “ruido blanco” (2018: 197); tal era el proyecto de Marinetti (1999: 51). Aun si la poesía desde siempre se reposó en la sonoridad como componente de su estructura, la escapada de lo simbólico entraña una ampliación sensorial anunciada por el ruido.

Mientras que el gramófono cumple una función esencial en el auge de la poetización del ruido sonoro, el ruido visual le debe no menos a la máquina de escribir, asociada por Kittler al orden simbólico. La máquina de escribir predispuso una subjetividad reducida al tipeo mecánico y casi irreflexivo, un modelo de escritura en el que lo que cuenta es la diferencia, que en este aparato se efectúa en los espacios que separan las letras (15). [En un libro reciente](#) Rubén Gallo parte de Kittler para arrimar, respecto de esta invención, una distinción similar a la esbozada entre el segundo y el tercer nivel: las “escrituras mecanográficas” eligen a la máquina de escribir como tema de la representación, mientras que las “escrituras mecanogénicas” son aquellas que denotan una afección en su estructura causada por los efectos especiales del aparato (2014: 117). En esa afección es evidente la conexión con la escritura automática surrealista (131-2), así como la reducción del signo lingüístico a una materialidad que comenzó a ser aprovechada visualmente. En definitiva, como explica Geoffrey Winthrop-Young acerca de las periodizaciones históricas kittlerianas, toda la modernidad, de la mano de la lingüística saussuriana, supuso un ceder hacia el significante material en desmedro del “significado trascendente” de las poesías moderna y clásica (1999: XXVI). Contra Kittler, cabe disputar el carácter tajante de sus cortes epocales: si toda era medial

¹³ "The physiological accidents and stochastic disorder of bodies".

funciona con sistemas de inscripción, más o menos complejos, todo sistema computa residuos comunicativos, aun si con el dominio de la escritura el bypass al orden simbólico era imposible.

La tradicional escritura automática de la máquina de escribir encuentra en el medio digital una actualización que brinda una coordenada adicional para las modulaciones conceptuales del ruido. Así, las denominadas “escrituras spam” se valen de la producción automática de textualidades (Mendoza, 2011: 72; Kozak, 2012: 198) a la vez que se alimentan de esa forma de la interferencia propia de lo digital y la reinstauran con fines específicos. Un caso notable es del de “El peronismo” (2010), de Charly Gradín, poema que opera a partir de una compilación y ordenación de los resultados de Google para la búsqueda “El peronismo es como”. El material recopilado se visualiza en forma progresiva en el sitio web en el que se halla alojado y entre el borrado y la nueva aparición de versos una apreciación no fragmentaria del poema es imposible (Brina, 2016: 26). El bombardeo de información innecesaria del spam se refuncionaliza para devenir en un procedimiento estético que tiene al ruido como protagonista y que resalta lo efímero como uno de los límites de la comunicación digital.

“El peronismo”, conforme al proceder del spam, parece recaer en el orden acumulativo que Han distanciaba de la secuenciación narrativa. A pesar de que el material es reorganizado, la acumulación de frases iniciadas con el mismo sintagma desafía la articulación de un todo coherente que además se ve minado por el carácter fragmentario de la estructura visual. Si la narración sufre fuertes embates en este y en el resto de los poemas comentados, más inestables aun se advierten los posibles fundamentos de un mundo ficcional. La elección del género tratado ya supone una primera dificultad en relación con la metáfora de mundo; por caso, en la tipología propuesta por Ryan, los poemas sonoros ocupan el puesto de mayor inaccesibilidad desde el mundo real, y con el quiebre lingüístico que imponen se desvanece cualquier insinuación de universo textual (1991: 39).

¿Es el ruido de la técnica, entonces, sinónimo de destrucción de mundo y narración? Si ese fuera el caso, el desvío de ambos paradigmas habilita una serie de procedimientos que solo emergen del fondo del ruido y que no son patrimonio exclusivo de la era digital. Cuando la interferencia deja de ser un sostén de la estructura de mundo y un foco temático para poner en duda la mera posibilidad de un tema o estructura, de la negación surgen tentativas de

apropiación de las medialidades correspondientes. Atenuado o intensificado por su ecosistema de medios, el ruido no anula la escritura, y si el “espíritu” retrocede frente a la materia, la praxis aprovecha el espacio para la producción sentidos que cabe evaluar sin posturas esencializantes.

El cruce entre las herramientas de análisis de mundos ficcionales y la arqueología de medios tiende un aproximación al texto en el que la medialidad deja de ser un supuesto y es problematizada en distintos niveles que la significan de acuerdo con su contexto histórico, las redes discursivas y el imaginario que la cercan en cada época, y a su vez trazan su función en cuanto a las (im)posibilidades de la narración. Una esquematización que ligue análisis textual y énfasis sobre la medialidad descubre rupturas y continuidades en las formas en que los medios producen y son representados, así como los mundos en que se originan y los que habilitan.

En este panorama, el ruido es solo uno de los fenómenos que interviene entre la medialidad y la literatura. Sumirse en el espacio que ocupa permite mapear sus condiciones de existencia y habilitar formas de praxis cuyo horizonte no se extinga en el nostálgico reclamo de un paso atrás en la técnica. Sin abrazar una tecnoeuforia que vea la comunicación como transparencia inmaculada —o, en otra variante, que vea la totalizante interferencia como cándida señal de la suplencia del sujeto por la tecnología—, y sin congeniar con la idea de un retorno a un *antes* indefinido, la literatura puede habitar el espacio de los nuevos medios y sus accidentes.

Bibliografía

Aarseth, Espen. 1997. “Introduction: Ergodic Literature”, en —, *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: John Hopkins University Press., pp. 1-23.

Apollinaire, Guillaume. 2014 [1913-16]. *Caligramas*. Bogotá: Idartes.

Bernstein, Charles. 1976. *Veil*. West Lima: Xexoxial Editions. Disponible en: <http://www.xexoxial.org/pdf/veil.pdf> al 09/02/2020.

Bohn, Willard. 1986. *The Aesthetics of Visual Poetry: 1914–1928*. Chicago: University of Chicago Press.

—. 2010. *Apollinaire on the Edge. Modern Art, Popular Culture and the Avant-Garde*. Ámsterdam y Nueva York: Rodopi.

Brina, Maximiliano. 2016. “De arte, tecnología y un nuevo tipo de lector. Transmedialidad, poesía digital y ficciones interactivas”, *Luthor*, 28, pp. 24-36. Disponible en: <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article145> al 27/02/2020.

—. 2019. “Vanguardia a la mexicana. A modo de reseña de *Máquinas de vanguardia. Tecnología, arte y literatura en el siglo XX*, de Rubén Gallo”, *Luthor*, 42, pp. 60-9. Disponible en: <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article225> al 27/02/2020.

Castromán, Esteban. 2012. “Ruidismo”, en Kozak, C. (ed.), *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra, pp. 190-3.

DeLillo, Don. (s/d) 1985. *White Noise*. Edición digital.

Doležel, Lubomír. 1999 [1998]. *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco/Libros.

Duvall. 2003. “The (Super)Marketplace of Images: Television as Unmediated Mediation in DeLillo’s *White Noise*”, en Bloom, H. (ed.), *Don DeLillo’s White Noise*. Filadelfia: Chelsea House Publishers, pp. 169-95.

Dworkin, Craig. 2003. *Reading the Illegible*. Evanston: Northwestern University Press.

Engberg, Maria. 2010. “Aesthetics of Visual Noise in Digital Literary Arts”, *Cybertext Yearbook 2010*.

Gallo, Rubén. 2014. *Máquinas de vanguardia. Tecnología, arte y literatura en el siglo XX*. Ciudad de México: Sexto Piso.

Gibson, William. (s/d) [1984]. *Neuromante*. Edición digital.

- Han, Byung-Chul. 2014. *En el enjambre*. Barcelona: Herder.
- Henthorne, Tom. 2011. *William Gibson. A Literary Companion*. Jefferson y Londres: McFarland & Company.
- Kahn, Douglas. 1999. *Noise, Water, Meat. A History of Sounds in the Arts*. Cambridge y Londres: The MIT Press.
- Kittler, Friedrich. 1999 [1986]. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press.
- . 2018. "La distancia entre el signo y el ruido", en —, *La verdad del mundo técnico. Ensayos para una genealogía del presente*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, pp. 186-200.
- Kozak, Claudia. 2012. "Spam de arte", en —(ed.), *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra, pp. 197-9.
- Lancashire, Ian. 2013. "Cybertextuality and Philology", en Siemens, R. y Schreibman, S. (eds.), *A Companion to Digital Literary Studies*. Chicester: Wiley-Blackwell, pp. 415-34.
- Lentricchia, Frank. 2003. "Tales of the Electronic Tribe", en Bloom, H. (ed.), *Don DeLillo's White Noise*. Filadelfia: Chelsea House Publishers, pp. 73-97.
- Oesterheld, Héctor G. y Solano López, Francisco. 2008 [1957-59]. *El Eterno*. Buenos Aires: Doedytores.
- Parikka, Jussi. 2012. *What is Media Archaeology?* Cambridge: Polity.
- Rosenberg, Jim. 2005. *Diagram Series 6*. Disponible en: inframergence.org al 09/02/2020.
- Ryan, Marie-Laure. 1991. *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press.
- . 2001. "Three. The Text as World: Theories of Immersion", en —, *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore y Londres: John Hopkins University Press, pp. 89-114.
- Sconce, Jeffrey. 2000. *Haunted Media. Electronic Presence from Telegraphy to Television*. Durham y Londres: Duke University Press.

Tomberg, Jaak. 2020. "Non-SF Cyberpunk", en McFarlane, A., Murphy, G.J. y Schmeink, L. (eds.), *The Routledge Companion to Cyberpunk Culture*. Nueva York: Routledge, pp. 81-91.

Vilar, Mariano. 2018. "El efecto del mundo. Cruces entre la teoría de los mundos ficcionales y la arqueología de medios". *Luthor*, 38, pp. 71-84. Disponible en: <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article201> al 27/02/2020.

Virilio, Paul. 1989. "The Museum of Accidents". *Public*, 2, pp. 81-5.

—. 2009 [2005]. *El accidente original*. Buenos Aires: Amorrortu.