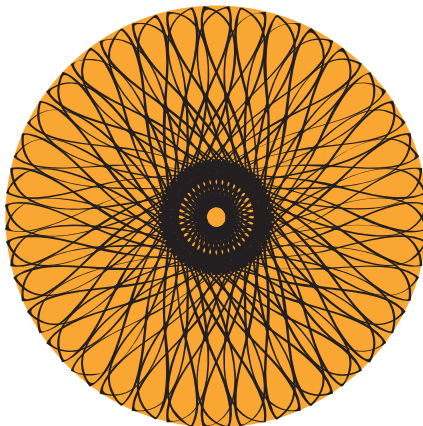


# Archivos, artes y medios digitales

Teoría y práctica



**Pampa Olga Arán y Diego Vigna**  
(Compiladores)

**Marcelo Casarin**

**Analia Gerbaudo / Amandine Guillard / Verónica Bernabei**  
**Gabriela Macheret / Víctor H. Guzmán**  
**Carolina Repetto / Marina Prieto**



**cea-sociales**  
centro de estudios  
avanzados



Universidad  
Nacional  
de Córdoba



Archivos, artes y medios digitales  
Teoría y práctica





Colección Cuadernos de Investigación

Archivos, artes y medios digitales  
Teoría y práctica

Pampa Olga Arán y Diego Vigna (Compiladores)

Marcelo Casarin

Analía Gerbaudo

Amandine Guillard

Verónica Bernabei

Gabriela Macheret

Víctor H. Guzmán

Carolina Repetto

Marina Prieto

Programa de Investigación *Nuevos Frutos de las Indias occidentales: estudios de la cultura latinoamericana*

## **Universidad Nacional de Córdoba**

Rector: Dr. Hugo Oscar Juri

Decana de Facultad de Ciencias Sociales: Mgter. María Inés Peralta

## **Editorial del Centro de Estudios Avanzados**

Centro de Estudios Avanzados, Facultad de Ciencias Sociales,

Av. Vélez Sarsfield 153, 5000, Córdoba, Argentina

Directora: Adriana Boria

Coordinación Ejecutiva: María E. Rustán

Coordinación Editorial: Mariú Biain

## **Comité Académico de la Editorial**

M. Mónica Ghirardi

Daniela Monje

Alicia Servetto

Alicia Vaggione

Juan José Vagni

Coordinador Académico del CEA-FCS: Enrique Shaw

Coordinador de Investigación del CEA-FCS: Marcelo Casarin

Asesora externa: Pampa Arán

Cuidado de edición: Mariú Biain

Diseño de Colección: Silvia Pérez

Diagramación de este libro: Silvia Pérez

Responsable de contenido web: Diego Solís

© Centro de Estudios Avanzados, 2018

---

Archivos, artes y medios digitales : teoría y práctica / Diego Vigna ... [et al.] ; compilado por Diego Vigna; Pampa Olga Arán. - 1a ed compendiada. - Córdoba : Centro de Estudios Avanzados. Centro de Estudios Avanzados, 2018.

Libro digital, PDF - (Cuadernos de investigación)

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-1751-60-0

1. Archivos. 2. Artes. 3. Medios Digitales. I. Vigna, Diego II. Vigna, Diego, comp. III. Arán, Pampa Olga, comp.

CDD 027

## Índice

El espacio de todos los tiempos, fuera del tiempo. Papeles, pantallas y redes  
**Pampa Arán y Diego Vigna** 9

### **Parte 1. Políticas, instituciones, memorias**

Pasiones y archivos en la universidad  
**Marcelo Casarin** 19

El fuego, el agua, la biodegradabilidad. Apuntes metodológicos para  
un archivo por-venir  
**Analía Gerbaudo** 41

Las cartas de la cárcel: un archivo inaudito del terrorismo de Estado en Argentina  
**Amandine Guillard** 67

### **Parte 2. Arte y archivo. Del acontecimiento al texto**

Escribir desde el archivo  
**Pampa Arán** 87

El tiempo en astillas. Reflexiones en torno a las intervenciones del autor sobre su archivo a partir del dossier genético de <i>La grande</i> (2005) de Juan José Saer <b>Verónica Bernabei</b>	103
El archivo y las artes evanescentes <b>Gabriela Macheret</b>	119
<b>Parte 3. Universos digitales</b>	
El espacio de lo público digital y la institución de archivos en Acceso Abierto <b>Víctor H. Guzmán</b>	145
La genética textual y los archivos de manuscritos en la web <b>Carolina Repetto</b>	163
Imperativo del decir y au(di)toría automatizada en plataformas sociales <i>online</i> <b>Diego Vigna</b>	181
Archivos y formatos digitales en la era de la información <b>Marina Prieto</b>	215
Sobre los autores	235



## Imperativo del decir y au(di)toría automatizada en plataformas sociales *online*

Diego Vigna

El “problema” de la autoría suele oscilar entre perspectivas y discusiones teóricas que han sido de incumbencia para múltiples disciplinas, pero que quizás alcanzó mayor desarrollo en la sociología del arte, el análisis del discurso y la teoría literaria. En Argentina, como en otros sitios periféricos de producción intelectual, las discusiones casi siempre parecieron desfasadas; teóricos de miradas distintas construyeron un gran aparato interpretativo sobre ideas en torno a la relación entre autores, obras e instituciones que habían sido producidas en otros contextos, quizás con objetivos desconocidos para nosotros, con los ejemplos fundacionales de Barthes y Foucault, y luego los reunidos por una perspectiva teórico-filosófica de perfil posestructuralista, con Derrida a la cabeza. Pero estas salvedades pueden extenderse a casi todas las aristas de la producción de ideas. En medio, entonces, de un terreno de tradición fangosa, y por el velo complejo y casi aporético que suele cubrir a discusiones recibidas en contextos desfasados de sus orígenes, comienzo este recorrido tratando de bajar a tierra algunos interrogantes. Si tenemos en cuenta que la noción de autor sigue siendo, más allá de las distancias témporo-espaciales, fundamental para dar cuenta del funcionamiento textual (es decir, de todos los elementos que contribuyen a la producción de un significado histórica y socialmente situado [Pérez Fontdevila, 2015]), me interesa reflexionar, como una continuación de trabajos anteriores (Vigna, 2014), sobre las formas que va admitiendo la autoría tanto en la producción cultural, intelectual y artística como desde su apropiación por parte de instituciones, grupos y agentes del campo político-mediático. Sobre todo a partir del quiebre que significó el cambio de siglo y la popularización de Internet, la web interactiva y las plataformas sociales online.

El punto cero es que con la irrupción digital, la correspondencia heredada entre soporte y contenido<sup>1</sup> propia de la cultura impresa se vio reformulada. Eso impactó no solo en el aná-

lisis de los géneros discursivos sino también en cómo los formatos de publicación digitales hoy ofrecen nuevas y específicas formas de registrar “acontecimientos” y de archivar contenidos (testimonios), a caballo de las fuerzas del diseño y las interfaces programadas para los usuarios<sup>2</sup>. Cada formato define su función como espacio o repositorio donde se alojan y organizan documentos según una intención específica. No sucede lo mismo en un *blog* o en un *website* que en una plataforma social. Esto lleva a que cada formato proponga variantes específicas de autoría donde las firmas pueden replicar formas heredadas de las publicaciones impresas, con rutinas no tan influenciadas por la gramática del medio<sup>3</sup>, o bien ser el vector que define tiempos y modalidades de intervención programados a partir de la ejecución de algoritmos, protocolos e interfaces, como en las plataformas sociales.

Los fenómenos sociales y artísticos que se despliegan a partir de la diversificación del universo digital, en el que lo interactivo se constituye como un valor junto con la velocidad, parecen sostenerse sobre un enorme aparato de intervenciones personales en el que la forma de estar en el mundo (virtual) y hacerse visible es a través del discurso, más allá de sus variantes. Las plataformas sociales reproducen una dinámica de producción, registro e intervención incesante donde un *imperativo del decir* es requisito indispensable para el flujo de datos y el sostenimiento de la conectividad, incluso cuando, en el campo que me incumbe, ciertos autores (escritores, intelectuales, periodistas, académicos) intervienen allí como lo hacían hace unos años en blogs personales. Pienso en referencias de autores argentinos que mantienen perfiles en *Facebook* o *Twitter*, para ilustrar cómo han variado las intervenciones públicas, y cómo se alimenta una suerte de supremacía de la contrafirma derrideana a partir de la intervención utilizando como detonante el yo autoral. La contrafirma sostiene las gramáticas de uso de las plataformas sociales como eje de una pulsión de registro incesante, que ilumina la pregunta por el “hacer archivo” ubicuo y la afirmación de que todo archivo siempre está *pendiente*, y que vive de su potencial pérdida (Derrida, 1997).

La construcción de este objeto sirve para dar cuerpo a una constatación que, por una cuestión de época, solo Derrida ha podido profundizar, si acudimos a los pensadores que reflexionaron sobre el origen, la naturaleza y el devenir del autor. La constatación es que, en el marco de la producción teórica, nunca había entrado en juego la discusión por la materialidad

de lo inscrito, ni la diversificación de los soportes ni los rasgos específicos (microsistémicos, al decir de Van Dijck [2016]) de los formatos virtuales.

Me interesa abordar estas variantes de la autoría desde dos implicancias que hoy están en boga. Primero, la del campo de producción cultural y artística, a partir de cómo se redefinen las distancias entre productores y consumidores, como también en las estrategias de editoriales y otras instituciones. Observo una estandarización que impregna a los autores consagrados o en vías de, que se encuentran en medio de una suerte de “igualación” con los lectores en la dinámica de intervención de las plataformas sociales, y que necesitan de esa igualación para promocionar lo que producen. Lo mismo sucede con las nuevas estrategias de marketing del sector editorial, que han comenzado a explotar sus perfiles en plataformas sociales para recibir opiniones de lectores y analizar sus comportamientos (Gigena, 2017; Proyecto451, 2017); como el medio interactivo es un *terreno* cada vez más presente en las estrategias de legitimación, y se constituye como base inmediata de visibilidad y autopromoción sobre todo a partir de las plataformas sociales<sup>4</sup>, los autores “convencionales” y las editoriales, que buscan difundir títulos y catálogos, se someten a la gramática de estos medios y a sus reglas de intervención porque alimentan la ilusión de que todas las voces son iguales. *Igualación* y *necesidad* pasan a conformar una paradoja en pos de estar actualizado y de hacer visible (¿distinto?) un nombre, una imagen, una obra. Por otro lado, sobresalen las implicancias que tienen estas variantes de la intervención autoral explotadas por los agentes del marketing político y el universo mediático; como la dinámica de producción y de intervención discursiva de las plataformas sociales impregna a casi todas las esferas de la vida social, no es que el campo de producción cultural esté al margen de esto último: el imperativo del decir construye la ilusión de que todas las voces son iguales, y eso se materializa ampliamente en las campañas de comunicación política, sea con objetivos electorales o de gestión. Esta es una de las herramientas más utilizadas en la actualidad para que “la gente se exprese”. Lo cierto es que estas variantes de ser o sentirse autor, y de “hacer un archivo propio” o someterse a él a partir de una compulsión casi “entrenada” del registro, por primera vez trascienden a todos los campos y a todo usuario de estos medios.

## **Sujeto, autor, firma: evolución (pos)estructuralista, presente ¿digital?**

Las perspectivas sociológica, semiótica y literaria en torno a los estudios sobre la autoría oscilaron históricamente entre tres posiciones. En primer lugar, una concepción del sujeto como trascendental, creador de la obra y fuente de toda construcción de su sentido, cercana a la posición romántica del “genio creador”. Luego, una respuesta que cuestionó, desde una base centrada en el análisis de las relaciones objetivas entre protagonistas e instituciones de la producción de bienes simbólicos, las formas en que los creadores llegan a posicionarse como tales, o dicho de otro modo bajo qué condiciones un creador es capaz de serlo en un sistema específico. Finalmente, una superación de lo anterior, de base (pos)estructuralista, cuestionó la centralidad de la figura de autor poniendo de relieve el papel del lector y el carácter del texto como elemento central, e histórico, en la construcción de sentido, así como también abordado desde su potencialidad discursiva y parte de un entramado de instancias de poder. El encadenamiento de esas tensiones fue detonante para la teoría a partir de la ola posestructuralista, que complejizó la noción de autor más allá de los sujetos reales, como afirmó Maingueneau (2006), para repensarla como producto textual y como puesta en escena, algo fundamental para comprender las distintas caras de los hechos artísticos y literarios. Así comenzó a profundizarse la reflexión sobre la relación entre autor, sujeto y firma, y la visibilidad o no de su inscripción textual, con la inclusión consecuente del elemento social que atravesó las ideas de los autores más importantes y destacó la evolución histórica e ideológica que condiciona a la producción discursiva.

Desde la perspectiva sociológica, el problema de la autoría es central en el intento de comprender los cambios de época, y sobre todo se ha dedicado a hacer equilibrio entre la perspectiva subjetivista del creador y sus motivaciones íntimas, y las posiciones que analizan, como afirmó Sarlo en la Argentina de los 80, la tensión entre el autor y las fuerzas que determinan sus acciones creativas, con el abordaje de las formas que institucionalizan los mercados (1984: 64). Hay una línea de estudios francófonos en torno a las facetas internas y externas de la posición autoral que después mencionaré, pero lo que pretendo ubicar en este “linaje” teórico es la raíz de los textos fundacionales incorporando la dimensión técnica entre lo social y lo literario, a partir de la irrupción hoy tan consolidada del soporte digital.

Desde el contexto del crecimiento del universo textual en el ecosistema de medios conectivos (Van Dijck, 2016), posiciones como las de Barthes y Foucault se siguen distinguiendo por una relación entre premonitoria e irónica con el presente. En la intención de ambos de cuestionar la asociación antes indisoluble entre obra e individuo, Foucault propuso pensar el texto, y más aún la escritura, no solo como estructura signifiante sino sobre todo condicionada por la historia, las instituciones, las clases sociales, la academia, la ciencia. En 1969, un año después de “La muerte del autor” barthesiana, afirmaba que el nombre del autor, desligado como afirmó Zapata (2011) de una biografía y más cerca de una entidad, ha ejercido históricamente una función clasificatoria con respecto a determinados discursos, permitiendo reagrupar un cierto número de textos para “delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros”; establecer entre ellos una filiación para caracterizarlos (1984 [1969]: 19). De modo que la carga social de la firma discutía así toda asociación obvia para definir la génesis de un autor, ya que cada contexto ha “exigido” autores para discursos específicos. La autoría como función se establece para Foucault a partir de la relación entre los textos y sus receptores históricos: lectores que, a través de las diferentes instituciones, han alimentado la creación de “todo un sistema de atribución necesario para la valoración y la circulación de los textos”, como traduce Zapata (2011: 41), con sus desplazamientos a cuevas, que definiría coherencias, valores y emplazamientos según corrientes y géneros. Es decir, un sistema que definiría condiciones de legibilidad, como lo que intentamos reflexionar en el marco de un ecosistema de medios conectivos que complementan al campo editorial, y que hace de las intervenciones de autores-usuarios (particularmente en las plataformas sociales) un motor siempre en funcionamiento de producción y difusión de discursos.

Foucault propuso desmontar la autoridad y la estabilidad de las formas de producción discursiva pensando a la escritura más allá del nombre propio, e intentando mostrar que ciertos textos, en nuestra cultura, requieren de un nombre de autor (una firma), mientras que otros no. Esto complementa (aunque discuta, de algún modo, en su planteo, la capacidad de la perspectiva literaria para cuestionar al autor<sup>5</sup>) el texto de Barthes, que partió de la literatura para cuestionar la centralidad del autor respecto de la obra y el establecimiento de su significado. Barthes decretó la muerte del autor sin haber sido testigo, luego, de los enredos teóricos que

fueron surgiendo al respecto (creo que le hubiese encantado). Todo texto, para Barthes, es resultado de la suma de otros textos: debe imponerse como libre juego de significantes y dejar al autor solo como una localización donde el lenguaje se cruza continuamente, siguiendo el pensamiento de Kristeva y Bajtin. La escritura, desde su planteo, supone una disipación de toda identidad y no cumple más función que el propio ejercicio del símbolo (Topuzian, 2014), lo que implica la concepción de una literatura, dentro de la cultura, desprovista del “centro tiránico” del autor; de su persona, su historia, sus gustos, sus pasiones (Barthes, 1987 [1968]). Exactamente lo opuesto a lo que, a primera vista, propone *Facebook*, cuya interfaz ordena toda publicación, de cualquier usuario, sea identificado como sujeto individual, colectivo o institucional, dentro de una biografía personal. Pero bastante antes de la irrupción digital, el objetivo de Barthes era, como afirma Topuzian, marcar una concepción del sentido como efecto de la ejecución misma de la escritura que anulara cualquier instancia de referencia (2014: 101); especialmente la identidad “del cuerpo que escribe” (Barthes, 1987 [1968]: 65) en pos de abordar las relaciones (inter)textuales a partir de asociaciones, contigüidades y traslados. Así buscaba definir el texto como espacio de múltiples dimensiones en el que “conciernen y contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (Barthes, 1987 [1968]: 69). Es notable la potencia anticipatoria que han tenido estas palabras si nos detenemos en las formas escriturales del mundo virtual. De hecho, Barthes afirmó que “el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original” (1987 [1968]: 69), para así dejar de atender, como afirma Topuzian (2014), a las metáforas de la escritura literaria vinculadas a la creación, la expresión y la originalidad.

La muerte del autor de Barthes no negaba la figura del autor. Apuntaba a proponer otro mensaje, pertinente para repensar las formas de autoría, de registro documental y de hacer archivo que reproducimos hoy en la virtualidad. Esto también involucra, fuera del campo literario, una interrogación mayor sobre el sujeto empírico, central para todo este aparato teórico que con los años influyó sobre distintas perspectivas del problema. De hecho, posiciones que surgieron dentro del deconstructivismo derrideano trasladaron aún más la herencia teórica sobre el autor al plano de la firma. Según Topuzian, Peggy Kamuf decía desconfiar de la asimilación demasiado directa entre sujeto y autor: su posición, en discusión con la de Barthes,

no pretendía negar la existencia de “algo como un autor”, ni la posibilidad de que eso se articulara con los textos, sino que buscaba mostrar que “no se puede ser autor de un texto sin resto, es decir, sin firma” (Kamuf, en Topuzian, 2014: 300). El énfasis de este cuestionamiento, que sin embargo suscribe el fondo del planteo barthesiano, está en la idea de que, como rescata Kamuf (1988), una firma nunca sucede en los textos como puro acontecimiento, sin precedente y sin copia. Todo acontecimiento de firma siempre apela a un juego de reenvíos y desvíos característico de su constitución textual y escrituraria (Topuzian, 2014: 296). En esa no-singularidad sostenida por Kamuf, y descrita por Topuzian, podría residir la atracción por las formas de intervención que aquí abordo: en el tironeo entre crear o apropiarse de un texto bajo el signo del nombre, y expropiar el nombre en el juego efímero del texto.

Hay algunos antecedentes del abordaje que propongo, como el de Pérez Parejo (2004), en el que relacionó la muerte anunciada por Barthes con el entorno de la Web, donde se comenzaba a prefigurar una supuesta democratización de la autoría. Según P. Parejo, poco iba a importar después del cambio de siglo el prestigio del nombre propio (la firma) a la hora de publicar, en pos de una creciente autonomía interactiva. Lejos del fin del prestigio y fuera de control la moderación del anonimato<sup>6</sup> en los medios interactivos, me interesa profundizar en el *decir del autor* que caracteriza a las plataformas sociales, que tradujeron a la praxis (esto es, a un ejercicio compulsivo de lectura y escritura, fusionadas en la intervención del usuario) la constatación de que ciertas formas de hacerse visible hoy son ante todo *inscripción* y *acontecimiento*, como han sugerido varios teóricos de perfil sociológico a partir de las categorías que crearon (bastante parecidas entre sí, por cierto)<sup>7</sup> para dar cuenta de la “doble cara” del autor. ¿Desde dónde es posible, entonces, abordar la problemática? ¿Se pone el acento en el sujeto-agente-usuario; en los contenidos como producto “objetivado” que cumple una función al interior de las prácticas sociales insertas en el ambiente mediático; en el soporte, los formatos y sus capacidades para “consignar” según una lógica algorítmica? Aquí expongo algunas nociones a partir del análisis de lo publicado por escritores, intelectuales, artistas, políticos en *Facebook* y *Twitter*, y de cómo responden otros usuarios a la recepción de esas publicaciones, en un contexto donde se funde la asimilación de la socialidad *online* y la creatividad en las formas de hacerse visible y de inscribir la propia firma. Por eso no podemos desligar la autoría de estas

formas específicas, quizás heterodoxas, de hacer archivo en la web, porque se imbrican con un concepto de comunicación que, además de ubicuo, es implacable: la comunicación como el horizonte que da razón de ser a cualquier producto cultural, o al menos se ofrece como el terreno en el que se debe intervenir para lograr atención, visibilidad y rédito.

## **De los blogs a las plataformas sociales: evolución de la premisa de interactividad**

El formato blog popularizó en todo el mundo, y naturalmente en Argentina, las novedades de la web interactiva<sup>8</sup>, al distinguirse de los sitios web primigenios por ser personal y relacional. En los años de explosión (2003-2008) abanderó la llamada “cultura participativa”, nombre que dio cuenta del potencial del formato para “alimentar conexiones y construir comunidades” (Van Dijck, 2016: 18), y así sentó las bases para el nacimiento de nuevas formas de vinculación entre autores y lectores (en general, y también en el campo intelectual y literario [Vigna, 2014]), permitiendo la fusión de la producción, la edición y la publicación. Se puede afirmar que las funciones del blog propiciaron en la primera década del siglo un verdadero fervor por los espacios de publicación personal en la web, aunque también colectivos, porque instituciones, asociaciones y revistas culturales y literarias lo adoptaron por sus posibilidades de interacción. Las dos funciones innovadoras del blog que marcaron este proceso son la posibilidad (por primera vez) de inscribir comentarios de los lectores en las publicaciones de los autores, y la presentación cronológicamente inversa de lo publicado: lo más actual a primera vista.

Las plataformas sociales *online*, surgidas a mediados de la misma década con *Facebook* y *Twitter* a la cabeza, agilizaron esas funciones a partir del desarrollo de algoritmos y protocolos de navegación combinados con una interface que también mutó en pos de una simplificación y estandarización del ingreso y recepción de los contenidos (vale decir: datos). Y además incorporaron el acto de compartir y recomendar contenidos ajenos a través de enlaces hipertextuales. A esas novedades se sumó la forma de intervención más ágil que inauguraron las plataformas: la reacción frente a lo leído, inscripta a través de un “botón” de aceptación (en *Facebook* y *Twitter* se ofrece como “Me gusta”), que luego se diversificó en otros sentimientos o reflejos emocionales (tristeza, enojo, gracia, sorpresa).



De este modo, las plataformas sociales neutralizaron los deseos de diversidad y heterogeneidad de los pioneros de la web al centralizar el flujo de información, y así las dinámicas de exposición, publicación y del tiempo de permanencia en Internet a partir de la posibilidad de decir, opinar, participar y *crear* lo que cada usuario desee desde su perfil, siempre dentro de la gramática de uso de cada servicio. Dichas gramáticas se enfocaron en aumentar la velocidad de las intervenciones bajo la premisa de que, en el mundo de la socialidad *online* (como concepto superador de la interactividad), y rediscutiendo las reglas de cada campo y subcampo de producción (Bourdieu, 2002, 2010), todos somos potenciales productores debido a que el nuevo “orden” altera las distinciones heredadas de la cultura impresa entre productores y consumidores (Groys, 2014: 14).

En las plataformas sociales cada usuario establece su identidad a través de la imagen, en el contexto que cada plataforma impone (Groys, 2014). Esto ya forma parte de la cultura digital. Somos sujetos empíricos en las calles y perfiles en nuestros espacios personales dentro del mundo interactivo, y así como Groys (2014) afirmó que en este contexto el arte debe ser analizado no desde la perspectiva del consumidor sino desde la del productor, la necesaria ampliación de este *deber* alcanza a cualquier actividad y disciplina. Hoy, quienes intervenimos en la red oficiamos con ambas máscaras: la de consumidor y la de productor, aunque estamos más pendientes en producir textos e imágenes que en consumirlos (Groys, 2014).

Han pasado pocos años desde esa explosión, pero si algo ha quedado claro, tanto en el auge de los formatos interactivos como en la posterior explosión de las plataformas, es que todo servicio evolucionó en simultáneo al público que lo utiliza, y también junto a la economía del lenguaje en la escritura, como afirma Van Dijck (2016: 20). Es esa evolución conjunta lo que empuja a una perspectiva crítica, porque a partir de semejante crecimiento emergió “una nueva infraestructura conectiva entre espacios y plataformas” que dio nacimiento a lo que Van Dijck llama ecosistema de medios conectivos. El paso fue más que de formatos de administración individual a plataformas de *microblogging*. Se pasó de una comunicación en red a una socialidad moldeada, “y de una cultura participativa a una cultura de la conectividad” (Van Dijck, 2016: 19).

El éxito de estas formas de publicación y comunicación no puede pensarse al margen de

un contexto económico, político y sociocultural más amplio. Cada plataforma no es un ámbito neutral que explota o mueve información, sino que “desnuda las bases ideológicas de las web interactiva” (Van Dijck, 2016: 21). Los usuarios aceptan los cambios en las condiciones de servicio, sobre todo respecto a las modificaciones de la privacidad de datos personales, porque priorizan el potencial comunicativo de estos medios a partir de sus posibilidades de visibilización. *Facebook*, *Twitter*, *Instagram* entre las más populares, permiten conectarse con conocidos y desconocidos y establecer una rutina de control de la autopresentación, así como también pertenecer a distintas comunidades. Y lo hacen promoviendo la producción incesante y ¿creativa? de contenidos; esto es, una singular y nueva forma de reproducir las condiciones de un *hacer archivo de domiciliación virtual* bajo la premisa (a la vez paradójica) de hacer fluir la mayor cantidad de información posible, priorizando la conectividad automatizada por sobre la conexión humana (Van Dijck, 2016).

### **Imperativo del decir y au(di)toría automatizada en el corazón del paradigma de archivo. De lo literario a lo interactivo, de lo cultural a lo político**

Para desarrollar estas categorías debo remitirme a las formas dispares de considerar el *hacer archivo*, que aquí pretendo vayan más allá de la Archivística para dar cuenta de cuánto se ha complejizado la problemática con la omnipresencia del soporte digital y las redes de información (problemática que contiene la reavivación del problema de la autoría). Pampa Arán (2016) recogió en su trabajo los distintos componentes del término, desde las fuentes: la etimología griega del término *archivo* designaba a la vez un arconte, o gobernante, y un espacio o sede donde se alojaban los magistrados, ligando al archivo desde su origen con el poder y las instituciones oficiales. Con el tiempo, el término evolucionó: su etimología latina remite a un universo o colección de documentos que contienen información supuestamente valiosa y que se conservan en un espacio. De allí que *archivo* esté asociado a un espacio y un tiempo, a una política institucional y a una intencionalidad de guarda (Arán, 2016); esto es, a una puesta en valor (una consignación, al decir de Derrida [1997]) que obedece en origen a una voluntad de poder y control.

Consignar implica no simplemente juntar una colección, sino imponer un principio or-

ganizador (seleccionar, clasificar, exhibir, entre otras acciones) que es lo que me incumbe en el universo de los medios conectivos: modos de lectura e interpretación. Es así que todo archivo, por la naturaleza de sus contenidos, involucra espacios y tiempos heterogéneos, y un orden abierto que se actualiza con cada lectura (Arán, 2016). En lo potencial (la espera de nuevas interpretaciones desde cada presente, cerca de lo que Derrida sintetizó en el archivo como “aval de porvenir” [1997]) reside la posibilidad ilimitada de sus sentidos.

Podría citar una definición de archivo apuntada al trabajo de escritores y artistas que hable de un conjunto organizado de documentos, más allá de fechas, formas y soportes involucrados, generado de modo arbitrario por un autor o interviniente y conservado para necesidades específicas (privadas o públicas) (Pené, 2013: 29). Esto incluso puede alcanzar a ciertos usos de los formatos digitales en general. Aquí, sin embargo, coincido con Arán en buscar una noción que admita un sentido amplio, y que permita “documentar y testimoniar la huella del hombre y su voluntad de apropiación y control del espacio y el tiempo como modo de trascender” (2016). La intención es incluir otras reverberaciones de las experiencias escriturales, que Derrida y sus lectores supieron analizar a partir de las *condiciones para que exista archivo*. ¿Cómo pensar el hacer archivo desde lo que implica para el escribiente, y desde lo que significa la organización y la explotación de una obra (o de una estrategia comunicacional) en el ambiente técnico actual? ¿Cómo contemplar otras formas culturales (otras salvedades) sobre esos rasgos y acciones que Derrida asoció directamente al archivo: el acopio, el uso, lo instituyente, lo conservador? Introduzco así conceptos sobre el *campo de acción* (su naturaleza y posibilidades) en que el archivo se convirtió en un eje central tanto para los estudios de arte como luego para las intervenciones mediáticas en la confluencia de soportes, que Guasch (2010) nombró como *paradigma de archivo*.

### *El paradigma de archivo: heterogeneidad y discontinuidad*

Guasch definió como *paradigma de archivo* a una tipología de proyectos o supuestos artísticos que durante el siglo XX comenzó a destacarse como una línea de trabajo específica, sumada en principio tímidamente a las líneas ya estudiadas en torno a las primeras vanguardias (la

obra pensada como un todo singular y *chocante*, y la obra pensada a partir de la discontinuidad o la ruptura del espacio soporte, como el *collage* o el montaje) (2011: 9-10). Esta “tercera vía” implicó una tendencia creativa basada en secuencias mecánicas, reproducciones repetitivas con rigor formal y coherencia estructural que podían pensarse como una “estética de organización” (2011: 10). Desde la discusión sobre el aura viva o muerta de la obra-objeto, nacida luego de las vanguardias, para Guasch el paradigma del archivo se distinguió en el mundo del arte por el tránsito que va del objeto al soporte de la información. Esta proposición es iluminadora porque vincula una forma específica de producción a lo que Guasch llama “conformismo burocrático” (2011: 10), algo que hoy no es descabellado ligar a los procesos productivos que modelan el sistema de consumo; con el desarrollo de las tecnologías digitales es posible pensar en cierto automatismo burocrático de las conductas subjetivas, esto es, la estandarización de las intervenciones de los sujetos, muchas veces centralizadas por un servicio específico como las plataformas sociales. Esto ha sido estudiado por desarrolladores de formatos web, ese *terreno* en el que casi todos los sujetos urbanos, con mayor o menor intensidad, y cada vez con menos salvedades de clase, nos plegamos. Si vale la adecuación de un conformismo burocrático a un estado de cosas, ese estado es lo que hoy parece sostener el ambiente digital interactivo.

Guasch propone esta línea diferenciando, con Derrida, el acto de almacenar o coleccionar (depositar una cosa, objeto o imagen en un lugar determinado) del de consignar, asociado como dije a la clasificación e interpretación dentro de un sistema. ¿Qué hacen o permiten hacer, en este sentido, los formatos y plataformas web? ¿Es posible pensar este objeto a partir de una suerte de doble cara donde los propietarios y programadores de las plataformas posibilitan una colección (abismal) de autopromociones, recomendaciones e interacciones, y nosotros, los usuarios, *jugamos el juego* de la consignación? ¿Quién detenta, en este contexto, el poder arcóntico, esto es, la coordinación de la información en cada sistema específico, el aceitado de la sincronía, la eficacia de una configuración predeterminada; lo que antes llamé gramática de uso? En medio de una oscilación tan ágil, propiciada por las formas digitales, entre almacenamiento, intervenciones y consignaciones, lo que parece más inquietante son las temporalidades resultantes. Según Guasch, a fines del siglo XIX y comienzos del XX los archivos podían verse como repositorios de artefactos u objetos; espacios inertes. Con las vanguardias,

las propuestas de archivo en el campo artístico empezaron a funcionar como sistemas discursivos que establecieron relaciones cambiantes entre pasado, presente y futuro (2011: 12), tomando a este último como premisa. En la actualidad, con la popularización de archivos informáticos y las interacciones en red, el acto de alimentar una suerte de consignación incesante y (además) *permanecer* en ese mismo espacio *con otros* habla de una nueva temporalidad, que ampliaremos al abordar el imperativo del decir y la au(di)toría automatizada.

Pero para completar la comprensión sobre la pintura parcial de las prácticas actuales en el contexto de la producción cultural y artística, es pertinente recuperar las dos (no es casual el nombre asignado) “máquinas de archivo” que Guasch reconoce como *modus operandi* contemporáneos, tomando como mojonos ejemplares (en la primera mitad del siglo XX) a los trabajos de Walter Benjamin desde el montaje literario, Aby Warburg desde el montaje visual y August Sander desde las tipologías fotográficas<sup>10</sup>. El primer modo es el que prioriza un principio regulador de la ley y del orden topográfico (cuyo modelo por excelencia son los archivos institucionales). El segundo es el que “acentúa los procesos derivados de las acciones contradictorias de almacenar y guardar, y, a la vez, de olvidar y destruir huellas del pasado, una manera discontinua y en ocasiones pulsional que actúa según un principio anómico (sin ley)” (Guasch, 2010: 15). La tensión entre ambos es importante porque comencé hablando de las concepciones tradicionales de archivo para después ubicarnos en el segundo modo, explotado con las rutinas del mundo digital donde se confunden las acciones de guardar y olvidar, de intentar conservar y casi simultáneamente solapar huellas. Guasch define a esta última *máquina de archivo* como discontinua, heterogénea y a veces pulsional, a diferencia del modo continuo y homogéneo. Pensando en este objeto, ¿no estaríamos en presencia de una de las metonimias más exitosas de las últimas décadas? ¿No es, acaso, cada *plataforma* o *red social* una máquina de archivo siempre vigente que se alimenta de fragmentos, heterogeneidades y discontinuidades pero que a la vez ejerce un silencioso principio regulador de la ley (sobre qué, cómo archivar y cuándo o cuánto ignorar), que excede a cada empresa y se constituye como cultura de los medios conectivos? La “evolución” a manos de la interactividad que significaron las plataformas sociales venía a consolidar la libertad “aumentada” del usuario, categoría que encierra a todos: hombres de a pie, políticos, empresarios, artistas, escritores, etcétera. El au(di)tor, en el marco

de los formatos digitales, puede publicar y comportarse como le plazca, siempre y cuando reproduzca con pericia ciertas “normas de buena conducta” que delimita cada servicio, es decir, cada máquina de archivar. La ley es estipulada por la máquina, porque la máquina impone una gramática de uso. Es allí donde se habilita un campo de acción.

En sentido más amplio, lo que incumbe a mi problema es reconocer cómo este segundo *modus operandi* descrito por Guasch ha sido una clave de éxito y eficacia para las rutinas de publicación, interacción y navegación por la web que hoy explotan las plataformas sociales, algo que, como dije, es transversal a todos los usuarios y a todos los campos de producción (en diálogo con este abordaje, Claudia Kozak [2012] propuso la estimulante categoría de *archivo blando* para analizar lo que llamó las tecnopoéticas argentinas: ciertas manifestaciones artísticas pasibles de ser abordadas en tanto regímenes de experimentación de lo sensible y potencia de creación). Es este *modus operandi* el que ha jugado a difundir una democratización de cierto hacer archivo, permitiendo a cada usuario experimentar procesos derivados de las contradicciones entre expresarse, inscribir su voz en una exterioridad, almacenar contenidos y, casi en el mismo movimiento, o poco tiempo después, dejar tapar esas huellas. Esa alimentación de un presente continuo, promocional y a veces voyeurista (un presente siempre en apariencia de expansión) es lo que sustenta a esta máquina tan popular que descansa también sobre el problema de lo que Guasch llama “carácter físico”: los dos modos de archivo se relacionan con la “cultura objetual y la lógica de los sistemas de memoria materiales”, para el primer caso, y con el archivo basado en “información virtual que sigue una racionalidad próxima a lo flexible y no estable, no ordenado linealmente y al margen de toda jerarquización” (2011: 16), para lo que me incumbe.

### *Imperativo del decir y au(di)toría automatizada en plataformas sociales online*

Vuelvo a Derrida para retomar la importancia de las condiciones para que exista archivo, que es en origen inacabado y transitorio. Según afirmó, estas condiciones pueden comenzar a discutirse desde el momento en que algo se deposita en una exterioridad. No habría archivo si no hay conservación en algún soporte por fuera de la memoria humana; es decir, no hay archivo sin topografía ni exterioridad (Derrida, 2013: 209). Esto es anterior al primer *modus*

*operandi*, esa forma convencional de archivo (material) que heredamos en el seno de la cultura impresa y el mundo analógico: es anterior porque cualquier gesto inicial de un autor sería previo a la constitución de un conjunto organizado de documentos, intervenidos y organizados. El gesto de un autor, por más espontáneo que sea, de consignar en un lugar exterior su palabra, implica una selección y un ejercicio de poder previo a cualquier operación crítica de selección e interpretación ejecutada por otro (Derrida, 2013: 210). Para Derrida, entonces, hay archivo desde el deseo mismo de consignación en un soporte, porque allí comienza a debatirse una contradicción inherente al que escribe: por un lado, no habría deseo de archivo sin la posibilidad de la pérdida y el olvido, que Derrida sintetiza en la afirmación “escribo para guardar” (2013: 76). Por otro, quien escribe desea proteger la originalidad de su exteriorización (para nuestro interés, su *texto*) pero sobre todo “tiene ganas de no protegerlo”, de que sea robado. “Cuando firmamos, queremos ser robados, y que el ladrón guarde la firma arrebatada”, afirmó (2013: 222). Desde esta posición, si pensamos el punto cero del hacer archivo desde la primera lectura de lo propio, quien intervenga luego eso *producido* no hará más que firmar sobre la firma de un autor (Derrida, 2013). Esto es central para comprender lo observado a partir de las gramáticas de las plataformas sociales. La condición digital, desde esta mirada, ha reactualizado ese “permanente peligro” constitutivo del deseo de archivar<sup>11</sup>.

Los conceptos de *imperativo del decir* y *au(di)toría automatizada* nacen de la articulación entre la perspectiva sociotécnica, la literaria y el análisis de lo que publican escritores, artistas, intelectuales, políticos en las plataformas, algo que opera solo como un recorte parcial de un fenómeno observable con mucho más relieve en la dinámica periodística y mediática que aborda las nuevas formas de comunicación entre políticos, funcionarios y usuarios de las redes. En forma un tanto críptica, Derrida amplió esa idea de *firmas sobre firmas* y de ejercicios de selección y poder que nacen desde la inscripción misma de un pensamiento: dijo “el autor, el que firma, es un censor. El censor o el archivista contra-firman. El archivista es siempre un censor. Es alguien que habilita, excluye, autoriza. Ese acto hace del censor un autor. Esto comienza ya con el autor [...]; la censura ha comenzado ya con la escritura” (2013: 224). La traducción de esta síntesis refleja que cualquiera que intervenga lo producido por *un otro* se convierte en un censor (incluso si *ese otro* es uno mismo). Y ese acto de intervención lo convierte a su vez en autor, por-

que firma sobre la firma original. A eso Derrida le llama *contrafirma*. Pensando en la dinámica incesante de producción de contenidos en las plataformas interactivas, esta variante del hacer archivo se sostiene a grandes rasgos por una suerte de supremacía de la contrafirma<sup>12</sup>, que a su vez alimentaría la idea de Boris Groys sobre la constatación de que hoy *debemos* ocupar la posición del productor, esto es, el paso de una *vita contemplativa*, en el marco de la recepción, a una *vita activa* (2014). ¿Pero en qué tipo de productor podemos pensar?

La *au(di)toría automatizada* se compone así de tres conceptos fundidos en el primer término: autoría, auditoría, y el “di” que da cuenta del *imperativo del decir*. Lo automatizado remite a uno de los principios fundantes con que Manovich (2005) caracteriza a los medios digitales, central para comprender la fusión de estos conceptos según cómo operan las gramáticas de las plataformas, pero en esta síntesis tomamos al autor en su acepción clásica o romántica como productor de contenidos *originales*, jugando a oscilar entre la idea de creador y los interrogantes que el estructuralismo le opuso: quiénes crean a los creadores. Por su parte, la acción de *auditar* responde a la causa de la contrafirma: un examen crítico y sistemático. Etimológicamente el verbo viene del inglés “to audit”, que significa revisar, intervenir. El acto de intervenir explica cómo se desenvuelve la producción de ideas, textos e imágenes en el universo de la web interactiva, es decir, en el universo ubicuo del hacer archivo actual en soporte digital.

Si todo interviniente modifica el orden inicial de lo encontrado, podemos pensar que el universo de las plataformas sociales *online* ha multiplicado exponencialmente a esta figura, aunque quien interviene opera pero “desbarata” encorsetado porque define su intervención según la gramática de cada medio. Por eso hablo del carácter automatizado, siguiendo a Manovich (2005): una estructura y un abanico de acciones prediseñadas por los programadores de las plataformas que, por un lado, alimentan el flujo constante de contenidos en la red y permiten el registro inmediato de cada acción que ejecuta el usuario (2005: 77), y por otro elimina parte de la intencionalidad del proceso creativo al restringir el control de los usuarios sobre los procesos que tienen lugar en la plataforma<sup>13</sup> (López y Ciuffoli, 2012: 28).

El que interviene en las plataformas sociales se somete a la interfaz, las funciones y las restricciones siempre a partir de un mandato común: el imperativo del decir, explícito en el caso de *Facebook*<sup>14</sup>. Esto se ofrece como el motor de las intervenciones de los usuarios. Quien



decide intervenir ejerce todo acto *de palabra* desde un imperativo inicial que es recibido como un llamado a la posibilidad: tener a mano la posibilidad de ejercer nuestra libertad de expresión, opinión, (auto)promoción, evaluación, revisión, porque cada voz “merece ser escuchada”. La “libertad” diseñada por cada plataforma de publicación e interacción es global y moral: por un lado, hay decenas, cientos, miles esperando ser escuchados; por otro, esto inaugura una moral propia de cada plataforma sintetizada en el *decir para ser* (visible). Y decir cuanto antes, porque así lo ponderarán los algoritmos.

Cada plataforma restringe la extensión de lo (re)producido y jerarquiza determinadas formas de textualización y expresión. No todos los sujetos, grupos, formaciones o instituciones que intervienen en las plataformas sociales comparten los mismos códigos de conducta (la misma ética), pero todos establecen uno. Y si algo atraviesa, desde cada gramática particular, a todos los códigos, es el solapamiento (el reemplazo) de los contenidos. Cada usuario-interviniente debe ser fragmentario y conciso para que el ritmo de las publicaciones sea eficaz; para que todas las voces tengan su visibilidad. Otros parecen estar esperando nuestra voz, mientras todos *decimos*. Pero ¿cómo se articula con esta dinámica la constatación de que todos los usuarios producen contenidos? ¿Cómo se resignifica la pretensión de originalidad, y el valor de dicha noción, en lo publicado? El au(di)tor, para ser autor en el minuto a minuto, se sostiene de la gramática. Las funciones de evaluación y revisión que propician las plataformas (la supremacía de la contrafirma) nos sumergen en la ilusión del autor desde una confluencia de miradas: la derrideana en torno a la constitución del arconte, y la del autor como artefacto cultural, colocando la atención no solo en el acto de (re)producir lo que circula por el medio, sino sobre todo por lo que implica como puesta en escena en el espacio virtual interactivo, entre pares. Como afirmó Heinich (2012), el clima de época obliga a poner la atención en la representación de escritores y artistas en “régimen mediático”, allí donde se pone en evidencia que el estatuto actual del autor tiene un carácter más negociado que nunca. En las plataformas sociales esto se agudiza, porque la misma dinámica hace que la visibilidad del usuario dependa de un reconocimiento y una “autorización cultural”, indisociable de la escenificación que permite el “proceso de la contrafirma” (Heinich, 2012). Somos autores porque producimos contenidos y también porque pasamos contenidos ajenos por el filtro de

nuestra subjetividad. El ejercicio aceitado de una autoría digital y performática es parte de un diseño que implica el acto de censar o auditar, porque eso alimenta la interacción<sup>15</sup>.

El autor-auditor con el decir impelido encabeza el ambiente conectivo donde la vinculación y la velocidad de los intercambios son valores máximos, a veces ignorando el sentido de lo dicho. El vértigo de la transmisión de datos es el colchón donde descansan los productos y prácticas sociales y artísticas, que se hacen visibles a través del discurso verbal o icónico y de un hacer archivo permanente<sup>16</sup>.

Cada productor de contenidos es también auditor porque ejerce, en el acto mismo de lectura, la revisión y reproducción (si así lo quiere) de lo leído y visto. Cada cual puede administrar lo que recibe de otros au(di)tores: los puede silenciar, ignorar, recomendar. Cada usuario puede *ver el valor* de su intervención; si no puede *crear*, debe decir a qué vale atender, qué vale la pena *reverberar*. Ya no depende de quedar encerrados en la unicidad del acto creador, sino de la construcción que hace de sí el lector, a caballo de las posibilidades técnicas, para ubicarse lo más rápido posible en el lugar de una voz autorizada para contrafirmar<sup>17</sup>.

El círculo de velocidades y solapamientos de información que es producto de esta *forma de estar* en las plataformas tiene relación con el carácter autónomo de las conductas, por cómo y cuánto es alimentado, pero: ¿por quién es determinado? ¿Por la acción de los usuarios, por el diseño de la plataforma, por el tiempo mismo? Desde hace más de una década, estas estrategias de (re)producción y publicación de contenidos son concebidas como forma de construir un intercambio superador de la información, que para algunos teóricos amplía las capacidades de autonomización de los sujetos.

En el deseo intrínseco, contradictorio, y hoy tan compartido del “querer ser autores para ser robados” de Derrida, aquí traducido a querer ser autores para ser intervenidos, revisados, reproducidos, se transparenta este orden que alimentamos y que ha obligado a repensar formas de identificación, de vinculación, de estar en el mundo real: el hacer archivo automatizado como forma de ser considerado por el otro (un imaginario). En el universo de las pantallas, en medio de la lógica interactiva, solo existe lo que se ve. Así deviene la forma global y a la vez íntima de poner en juego la fiebre contradictoria de archivo, ese “mal” al decir de Derrida<sup>18</sup>: fiebre en la que no participan sujetos aislados en tensión con obras o instituciones, sino tam-

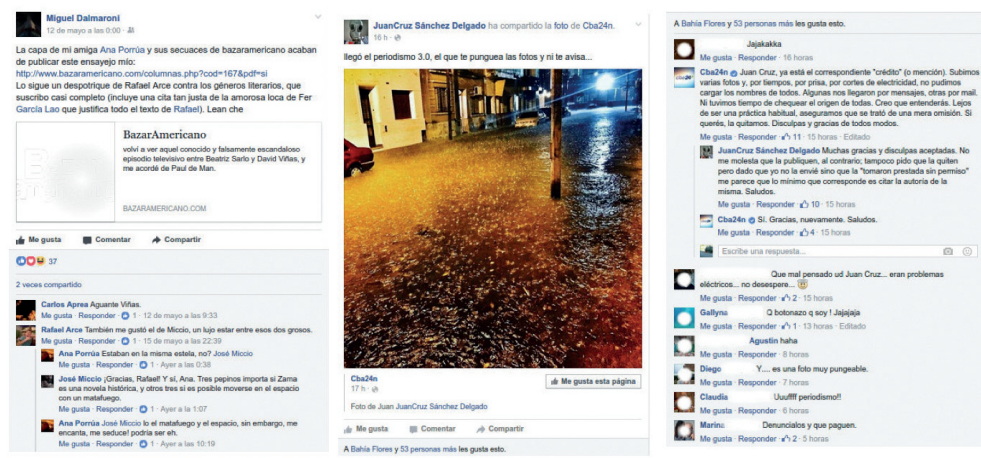
bién grupos, formas de acción con intereses específicos, aunque cada plataforma social proponga limar las jerarquías entre individuos y colectivos y se ofrezca como reflejo de la libertad de los usuarios. ¿Por qué apostar a hacer archivo minuto a minuto? ¿A quién le sirve que todos seamos productores y que los contenidos se solapen hasta invisibilizarse?<sup>19</sup>

## La praxis capturada

Al comienzo mencioné dos aristas para el análisis de estas variantes de autoría concebidas a partir de la diversificación y popularización de las formas de hacer archivo: la que se despliega en el campo intelectual, artístico y literario desde una perspectiva sociológica, con sus agentes, luchas por la ortodoxia, búsquedas de rédito económico y de legitimación simbólica, y la que se expande en todo el ecosistema de medios, con preponderancia en las redes digitales, a partir del funcionamiento de agentes de prensa, agrupaciones políticas y operadores de marketing en un sentido que se traslada hacia un análisis cultural y político de la explotación de estos fenómenos. Es ostensible cómo estas formas de intervención se expanden en las dinámicas de estos universos, sea desde las publicaciones de escritores, artistas, periodistas e intelectuales como desde la lógica reproducida por cuentas partidarias y perfiles personales de políticos que interpelan permanentemente a los usuarios-lectores para compartir o comentar sus publicaciones.

Desde la perspectiva de la producción de contenidos originales, estas variantes parecen haber puesto en relieve una paradoja sobre jerarquías en las posiciones de campo. Por un lado, los autores utilizan las plataformas sociales para difundir lo que producen: el medio se ha constituido como canal de visibilidad y autopromoción, con un potencial alcance masivo, y con bajos o nulos costos. Por otro, esa posibilidad de llegar a tantos lectores con tanta agilidad, gracias a las gramáticas de uso descritas, iguala a todos, porque todas las voces se estructuran y muestran bajo la misma interfaz. La paradoja reside en la oscilación resultante entre la necesidad de visibilidad del trabajo del *creador* y la “frustración” que produce la estandarización de los contenidos. El autor acepta el juego de ser uno más para estar actualizado y *en zona*: lo que comenzó con los blogs se naturalizó en estas formas de intervención donde la contrafirma es el salvoconducto para hacerse visible.

El ecosistema de medios conectivos funde la producción y la reproducción. Desde la dinámica de posicionamientos en el campo de producción cultural y artística, los autores se autoperciben “distinguidos” por ser capaces, justamente, de crear, aunque a la vez son “fagocitados” por la dinámica del medio: bajo la premisa de la “libertad de circulación” parecen anularse las jerarquías no desde el análisis de los contenidos, sino desde las formas de reproducción. Las formas gráficas son iguales para un *post* del presidente de la nación, o de cualquier ciudadano, artista, político. La gramática *reúne* y difumina los matices. Ya no se percibe la lectura sin reacción. Con la lectura surge el imperativo de compartir (Van Dijck, 2016) o producir respuesta.



Izquierda: el ensayista y docente Miguel Dalmaroni comparte en su cuenta de *Facebook* la publicación de un ensayo propio. En el texto que escribe convoca, a través de etiquetas, a otros y otras intelectuales que intervienen su publicación en los comentarios [Captura de imagen, 12-05-2016]. Centro y derecha: un usuario de *Facebook* comparte en su cuenta una publicación del medio de prensa cordobés Cba24n, denunciando la apropiación de una fotografía de su autoría. Luego, el medio interviene la publicación (como otros usuarios) para subsanar el error [Captura de imagen, 15-02-2016].

Esto último es la base de las estrategias de comunicación política en la coyuntura actual de los medios masivos, en Argentina, con una notable articulación entre los medios de prensa y audiovisuales y las plataformas sociales *online*. Casi toda publicación partidaria, sea institucional, parainstitucional<sup>20</sup> o a través de cuentas de políticos y funcionarios, se sostiene en una interpelación directa al usuario/ciudadano para que exprese sus pensamiento o emociones a través de estos canales. Y dentro de dichas formas de intervención, la más capitalizada por los analistas políticos es la de la auditoría (si gusta o no, si se está de acuerdo o no) y su potencial reproducción (a través de la función “compartir”, en *Facebook*, o “retweet” en *Twitter*). Esto se materializa en las campañas de comunicación de gestión de los políticos, difundidas por sus equipos de marketing, y en las intervenciones de perfiles personales apócrifos que inundan las plataformas y sitios web con comentarios. En períodos de campaña política, estas rutinas se agudizan.

El imperativo del decir, en este sentido, es la premisa que sostiene la ilusión en las mismas condiciones de producción, lo que ayudaría a instalar la idea de que cualquier usuario (ciudadano, votante) puede estar a la par de los candidatos. Cada usuario-interviniente deduce por esa dinámica que su decir será escuchado. El au(di)tor cree ser un aporte a la vorágine de publicaciones que crece minuto a minuto en las plataformas gracias a la presencia de tantos otros au(di)tores que están allí interviniendo. El usuario autoriza, difunde y *dice*, y eso se constituye como la nueva tendencia de análisis de opiniones políticas e ideológicas en el ambiente digital en red. En mayor proporción a los fenómenos observados en la lógica del campo literario y artístico, estas conductas se acercan más a la paradoja de la palabra original diluida a manos de la firma. En las publicaciones de sectores, organizaciones y personajes de la política se hace casi imposible reconocer de dónde sale lo dicho: la autoría clásica es discutida por la atomización incesante de contenidos y firmas.

The image displays three screenshots of Facebook posts from Mauricio Macri, illustrating his use of social media for communication. The first screenshot shows a post titled "Así será la nueva terraza de la Casa de Gobierno" with a photo of seedlings in a tray and 1648 comments. The second screenshot shows a comment thread with 1068 replies, including a photo of a rooftop garden. The third screenshot shows another post about a rooftop garden with 362 replies.

Publicación en *Facebook* de Mauricio Macri, presidente argentino, utilizando un recurso frecuente en su estrategia comunicacional: "tutear" a los usuarios de la plataforma y pedirles que intervengan [Captura de imagen, 16-11-2016].

## Ironías y pesadillas *de autor* bajo el manto de la interactividad

Vuelvo al comienzo. Formas casi compulsivas de hacer archivo, y autores que llegan a tales por actos de revisión e intervención. Derrida supo definir al archivo como la conjugación del acopio, el uso, lo instituyente y lo conservador (1997). A primer ojo, podríamos suponer que las formas de inscripción, intervención y archivo en las que se debaten estos modos de autoría son contrarias a estos conceptos: basta revisar los rasgos de funcionamiento de las plataformas sociales *online*. Pero ¿esto es así? Los medios digitales, que eran tan nuevos hasta hace poco tiempo y que pugnan por seguir siéndolo a caballo de esa expansión del presente que fomentan: ¿no son, por esto mismo, conservadores en el intento de eliminar la conjugación a manos de un presente continuo? ¿No pretenden ser instituyentes en sus formas de estandarizar el uso de la lengua y las formas de publicación, en ese contexto temporal? ¿No son el uso por excelencia de las formas comunicativas actuales, aunque indesligables en el análisis de los medios masivos tradicionales? ¿No son los sostenes del registro, la organización y la

consignación “acompañada”, a la vez que adalides de la noción de obsolescencia aplicada a las ideas, al tratar cualquier intervención autoral como mera información?

Al menos podemos cuestionarlo. Luego, intervenir y compartir, exteriorizando y depositando lo propio como extraña y compulsiva forma de hacer archivo, conforman a esta altura la base de una suerte de idiosincrasia expandida por *Facebook* a todo el ecosistema de medios conectivos (Van Dijck, 2016). En sus orígenes, *Facebook* se presentaba como una base de datos generada por y para usuarios que daba forma a una “colección de colecciones y colectivos”, como afirma Van Dijck (2016). Para los usuarios, tener un perfil activo en *Facebook* era un modo personal de archivar y dar a conocer pensamientos, historias de vida, narraciones. La evolución de la plataforma estandarizó el ingreso de datos y apuntó su interfaz hacia características narrativas específicas, algo que ya se había insinuado en los blogs. El resultado fue la popularización de una “biografía” o “línea de tiempo” que estructura automáticamente cada publicación en una temporalidad personal, publique lo que se publique, se firme o se contrafirme: cada usuario de *Facebook* deba aceptar la presentación narrativa de los contenidos, sea del universo literario o no, que “le confiere a la página de cada miembro la apariencia y el aspecto de una revista, una publicación profesional que tiene al usuario como protagonista” (Van Dijck, 2016: 92).

Pero intervenir y compartir o (re)producir van más allá de *Facebook* e impregnan una lógica epocal de concebir la voz propia como una herramienta con más doble filo que nunca: singularizada como una marca a través de los diversos medios interactivos a disposición, donde no se puede desligar de la imagen y conforma un pilar identitario que opera así solo en la virtualidad; estandarizada por esos mismos medios, más allá de lo dicho, para responder al imperativo de la interacción y la visibilidad, esto es, de la producción de datos como salvoconducto para ser relevante en la lógica de los algoritmos.

Si vuelvo a las reverberaciones sobre los textos fundacionales que significaron la provocadora muerte o el más moderado cuestionamiento del autor, encuentro afirmaciones que dan cuenta de que el fenómeno aquí abordado no es rupturista, ni en el mundo del arte, ni en el campo literario ni en el terreno de las ciencias sociales. Ya destaqué la afirmación de Barthes, como pilar de su argumento y siguiendo el legado de Kristeva, del escritor que imita

un gesto siempre anterior (1987 [1968]), así como luego Derrida afirmó que no hay punto de anclaje fuera del texto que pueda servir para dilucidar su contenido (2013). Esto quizá sea una señal para comprender el éxito tan notable que han tenido quienes crearon estas formas de intervención y de interacción textual en plataformas sociales, de algún modo suscribiendo la teoría derrideana sobre la relación entre el hacer archivo y el funcionamiento del aparato psíquico freudiano<sup>21</sup>: pareciera ser que el objetivo fue imponer un ambiente multimedial que no pueda ser concebido por fuera de la escritura (Daniel Link ya había advertido en 2005 que la cultura digital no compite con la cultura audiovisual sino con la cultura letrada). Los módulos de información publicados por los usuarios, tan naturalizados por todos desde la noción original de *post* hasta las de *estado*, *historia* o *tuit*, nunca quedan por fuera del texto. Entonces, a la ironía barthesiana de una nueva muerte autoral puedo introducirla con una ironía derrideana: la dilucidación del sentido cada vez más parece quedar demorada, o atomizada al menos, dentro de un *texto total* e incesante, siempre en movimiento, siempre fragmentado, siempre solapado. Parte de la atracción que generan las plataformas sociales, con *Facebook* a la cabeza, no parece estar en dilucidar o no el sentido de una escritura tan velozmente difundida, sino en hacer creer que el sentido depende, justamente, del ejercicio éx-timo y casi performático de la intervención del lector, mientras lo que las plataformas propician, en ese mismo movimiento, es la mostración simultánea de textos y de posibles sentidos. La escritura hecha comunicación, la comunicación hecha tránsito. Es decir, la reproducción de un ambiente de escrituras múltiples que nunca se detiene y que por tanto atenta contra la interpretación. Tanto se dice que, por más que se diga algo preciso o conmovedor, lo efímero iguala la potencia de los distintos lenguajes.

La propuesta de Barthes fue ideológica pero ante todo institucional: buscaba, en ese contexto de producción de ideas, un cuestionamiento a las instituciones tradicionales de la crítica literaria, a la que solo le importaba, según decía, el sujeto-autor como instancia de legitimación de sus propias operaciones de lectura, y no el lector, entendido no como aquel que descifra o asimila un significado dado, sino como quien lo construye a partir del trabajo que supone recorrer el texto. Aquí puedo agregar: el lector construye sentido, y lo deforma, y lo maltrata, y lo discute, no solo con el trabajo que supone recorrer el texto, sino interviniéndolo



con su firma y a la vez permitiendo a un ecosistema de plataformas que *haga para sí* según cada gramática de uso y publicación. La lectura-revisión, y la lectura-reproducción, en esta problemática, parecen convertirse en actos también contradictorios en el choque con el tiempo. Actos que ven dañado su potencial hermenéutico a manos de un imperativo que “pide” al lector un reposicionamiento inmediato.

Barthes defendía un lector que fuera, como afirma Topuzian (2014), cruce circunstancial de códigos y textos. Para poder conectar siempre de manera diferente, singular, los múltiples códigos que atraviesan el texto, algo que va más allá del consumo y que tiene más de producción que de asimilación pasiva, según Topuzian (2014): la búsqueda de fundir los dos actos. Esto para Barthes era una utopía social, lo que excede a las incumbencias de la teoría literaria y me permite, como mostré, rozar otros campos donde se despliegan más estas conductas. La utopía implicaba, según Topuzian, el carácter siempre productivo del recorrido de la lectura del texto. Texto como espacio social en el que ningún lenguaje tiene poder sobre otro. Espacio en el que los lenguajes circulan, decía Barthes (1968): hoy analizamos los medios conectivos como el gran espacio inasible en el que los lenguajes no se jerarquizan, como tampoco las firmas, salvo que así lo defina la entidad superior: la *máquina* y su gramática. Ella *es* el lenguaje, con sus pautas y formas de asociación y reglas. ¿Esto es el fin de la utopía social barthesiana, o es una (in)materialización no imaginada de esos mismos deseos? ¿Esto se acerca a lo que Marie (1986) llamó el reemplazo del autor “clásico” por el sujeto ausente de escritura, que era también el deseo de Barthes?

Al plantear al texto como espacio social, Barthes buscó la refutación de la precedencia del sujeto respecto del lenguaje, y así discutir su *trascendentalidad*. Hoy, sujeto, autor y firma digital parecen reinventarse pero ante la ideología hecha programación por parte de los administradores del ecosistema de medios conectivos. Allí donde la socialidad es el valor máximo (Van Dijck, 2016), aunque la firma sea lo primero en “aparecer”, y donde la relevancia de lo publicado es calculada según una concepción algorítmica de las interacciones.

Incluso, si las interacciones se “midan” por la cantidad de firmas y contrafirmas publicadas, esto tampoco parece tener que ver con una decisión manifiesta de llenar el mundo de au(di)tores con base en un tipo de producción cultural sostenida por la democratización de

los medios. Ninguno de los dos *restos*, ni firmas ni contrafirmas, son decisivos más que por la cantidad: la “velocidad de la máquina” da cuenta de ello.

A diferencia del anterior, este posible nuevo “atentado” contra el autor es a manos del tiempo. En el universo virtual, al autor romántico está comenzando a darle muerte el presente y su ilusión de archivación, esa conducta entre la exteriorización del pensamiento y el deseo de atestiguar lo efímero que ejecutamos día a día. Un intento, compulsivo, de archivar un presente tan expandido por las plataformas que no deja lugar a ningún otro tiempo verbal. Lo que para Barthes era un cambio de perspectiva a manos del lector y del texto, hoy se encierra en un hacer archivo a través de ordenadores conectados en red, y a través, sobre todo, del tiempo de permanencia (¿con-vivencia?) en las plataformas. Es el ecosistema conectivo lo que ha traducido en este siglo a la máquina más eficaz: hoy la tecnología es concebida por los usuarios prácticamente como *lo que se ve*, como interfaz. Y como gramática de uso solo por aquellos que se detienen a reflexionar sobre sus prácticas. El au(di)tor del siglo XXI podría pensarse como un eslabón más de aquello que plantearan Barthes y Foucault a fines de los 60. Lo que varios estudiamos como un giro de exaltación del yo, hace diez años, con las primeras impresiones del mundo digital interactivo, hoy sigue desenvolviéndose aún con mayor velocidad, pero sobre todo con mayor complejidad: el decir permanente en pos de alimentar un presente continuo define a un tipo de autor que trasciende a todos los campos y que, en el abordaje específico de la literatura y la producción cultural e intelectual, ha corroborado lo que hace diez años auguró Josefina Ludmer (2006) como una búsqueda de territorios del presente a partir de ciertas prácticas situadas en “islas urbanas”, donde se alimenta un mundo *sin afuera*, de imágenes y palabras, discursos que fluyen en un movimiento perpetuo y efímero. En ese movimiento, lo que quedó atrás, lo exteriorizado y publicado que quedó por fuera de la vida útil del *tiempo en red*, no se pierde del todo: queda debajo, solapado, reactivando la pulsión por atestiguar, una y otra vez, la corroboración de lo olvidado. En esta lógica práctica y perceptiva, la vivencia de la finitud en el minuto a minuto está atada a una dimensión temporal que se contradice en su mismo devenir. Nunca cesa, pero a la vez no dura nada: los contenidos no persisten *en los muros* de lo virtual visible. La sensación es que se disuelven en pos de la renovación perpetua. Si eso no es una pesadilla barthesiana o foucaultiana, ¿qué es?

## Notas

<sup>1</sup> Según Chartier (2001), el orden de los discursos solía establecerse partir de la materialidad propia de sus soportes: la carta, el periódico, la revista, el libro, el archivo, etc. No es lo mismo en el mundo digital, donde todos los textos, cualesquiera sean, se dan para leer en un mismo soporte (la pantalla) y en las mismas formas (generalmente las decididas por el lector).

<sup>2</sup> El usuario tiene acceso únicamente a la interface visible de un sitio, compuesta por botones, barras, íconos que dirigen las vinculaciones entre usuarios y contenidos. Las interfaces internas solo son accesibles para los programadores y propietarios. Estas vinculan el software al hardware y los usuarios humanos a las fuentes de datos (Van Dijck, 2016).

<sup>3</sup> Partiendo de su definición lingüística como conjunto de reglas para el “buen uso” de una lengua, algo que incluye a determinadas pautas combinatorias de elementos, pensamos aquí en una gramática sostenida en un proceso de automatización (Manovich, 2005) que explicamos más detalladamente en nota 10. Manovich, en su desarrollo sobre la relación entre la condición modular de los medios digitales y su funcionamiento algorítmico, sienta las bases para explicar esto: a grandes rasgos, la gramática del medio se sostiene en las convenciones que utilizan los diseñadores para organizar los datos en la plataforma, y la estructuración resultante de la experiencia de los usuarios.

<sup>4</sup> Como afirma Daniel Gigena (2017), la explosión tecnológica del siglo XXI alteró el campo literario menos con la llegada del libro digital que con el uso de plataformas sociales por parte de editoriales, escritores y lectores. *Facebook*, por caso, no es hoy solo una red de lectores, sino un espacio para el contacto con escritores en potencia, como veremos.

<sup>5</sup> Foucault: “El nombre de autor no está situado en el estado civil de los hombres, tampoco está situado en la ficción de la obra, está situado en la ruptura que instaura un cierto grupo de discursos y su modo de ser singular” (1969).

<sup>6</sup> Basta revisar al respecto trabajos en torno al concepto de *troll* y la acción de grupos de informáticos al servicio de sectores específicos para influir en la visibilidad y la tendencia de determinados temas en la web.

<sup>7</sup> Maingueneau (1993) recuperó la doble faceta autoral atribuida a Proust (por un lado un “yo profundo”, interior, fuente de la obra, y por otro un “yo exterior”, superficial, social, único plano al que podría acceder la crítica biográfica) para actualizar las implicancias sociales en torno al autor. Propuso la noción de *posicionamiento*, entendido como identidad enunciativa, algo que cada autor construiría siempre relacionalmente, sea con estéticas particulares, códigos lingüísticos, intertextos, etcétera. José-Luis Díaz (2007) consideró a la autoría como un dispositivo identitario en el que se superponen lo real, lo textual y lo imaginario. Esto sería producto tanto de los propios escritores como de la recepción, que reconstruiría la figura autoral a través de paratextos, manifiestos o escritos sobre otros escritores, biografías, críticas, etc. Díaz marca algo valioso: que la “escenificación de la autoría”, como lo nombra Pérez Fontdevila (2015), es decir, la doble faceta íntima y performática del autor, es anterior incluso al período romántico. Díaz propuso la categoría de *escritor imaginario*, que sería producto de las elecciones del escritor, de sus

reconfiguraciones a lo largo de su trayectoria y del modelaje que realiza de esto el lector. Por su parte, J. Meizoz también articuló la doble faceta autorial con su concepto de *postura*, vinculado a la “presentación de sí”, vigente en la espectacularización de los medios masivos y digitales desde el cambio de siglo. La postura de Meizoz se define como una manera singular de ocupar una posición en el campo, pero no deja de atender a una puesta en escena o performance indisoluble del reconocimiento por parte del público lector y espectador (2007). Por último, Zapata propuso la noción de *proyecto autorial* para tratar de comprender, desde la perspectiva sociológica, las acciones que deben ejecutar los autores en el seno del campo para entrar en las luchas por la legitimación. El *proyecto autorial* se desprende claramente de lo anterior porque engloba, según Zapata, dos planos simultáneos en indisolubles: el plano textual y el comportamental (2011: 48).

<sup>8</sup> La Web interactiva permitió que los servicios online se convirtieran en interactivos, y que se desplazara la idea de una “utilidad genérica” en pos de brindar servicios personalizados (Van Dijck, 2016: 21).

<sup>9</sup> Según Van Dijck (2016), por debajo de la posibilidad de conexión, centrada en el usuario, se encuentra la lógica de la conectividad, orientada hacia los propietarios de las plataformas y sus intereses de *comoditización* de las interacciones.

<sup>10</sup> Para ampliar detalles sobre estas obras se puede consultar este mismo texto de Guasch (2010), o también textos del mismo Benjamin (1987 [1935]) y de Susan Sontag (2005).

<sup>11</sup> Derrida: “Hay desposesión incluso en el soliloquio [...]. Lo que pasa en la psiquis es ‘análogo’ a lo que pasa en la modernidad tecnológica de la que venimos hablando a propósito de Internet. En los dos casos hay archivo, hay desposesión, hay división de la firma, etcétera” (Derrida, 2013: 221).

<sup>12</sup> Derrida: “[...] en el archivo en general, el ‘primer momento’, el momento originario de la archivación es una firma de autoridad: autoriza. Los que vienen después a trabajar en esa archivación primera contra-firman, en todos los sentidos de ese término. Por un lado, vienen a tratar de confirmar la firma, de autenticar, de reconocer, de analizar y al mismo tiempo, oponen una contra-fuerza, es decir que vienen a su turno a hacer elecciones. [...] En toda archivación hay firma y contrafirma. [...] Esto tiene un efecto de transformación sobre todos los que escriben” (2013: 218-219).

<sup>13</sup> Lo automatizado explica la conjunción algorítmica que define lo que llamamos gramática de las plataformas, eso que “educa” necesariamente a cada au(di)tor. Cada intervención de un usuario en *Facebook* es supuestamente mostrada en su actividad (el *NewsFeed*), para todos sus contactos, pero la automatización define la relevancia de los contenidos publicados: las plataformas no muestran todo de la misma forma, con la misma insistencia o frecuencia. Como recogen López y Ciuffoli a partir de las ideas de Manovich (2005), el algoritmo que define el orden en que aparecen las publicaciones del usuario en *Facebook*, por caso, se llama *EdgeRank*. Ese algoritmo “decide” qué es lo más interesante *de y para* cada usuario, en cada momento. Ese grado de interés lo define a través de tres factores. La “afinidad”, que remite al grado de interacción entre el usuario y el creador del contenido: a mayor grado de interacción (de contrafirmas entre sujetos), mayor afinidad. La “relevancia” del contenido, en segundo

término, que se basa en que, para *Facebook*, cuanta más interacción hay entre usuarios y una publicación, mayor calidad tiene esta, y por tanto merece mayor relevancia; esta fórmula explica la búsqueda de intervenciones de los au(di)tores. Cuantos más “Me gusta” o comentarios o *shares*, más posibilidades de que el contenido aparezca en otros muros. Y por último, el tiempo: la velocidad impuesta por el medio. A mayor tiempo transcurrido desde que se publicó algo, en relación con la relevancia anterior, menor es la importancia del contenido. Según López y Ciuffoli, la vida útil de una publicación en *Facebook* no pasa las 24 horas (2012: 28).

<sup>14</sup> *Facebook* plataforma recibe al usuario, en el sitio indicado para escribir o publicar otros contenidos, con una pregunta: ¿Qué estás pensando?

<sup>15</sup> Derrida: “Creo que lo que está cambiando a toda marcha es esa relación firma/contrafirma; es el proyecto de la firma. La estructura de la firma no es más la misma desde que la máquina de archivación no es más la misma. Esto quiere decir que no podemos más firmar hoy –y tomo la firma tanto en el sentido de la inscripción patronímica como en el sentido de ‘escribir como escribimos’–, no podemos más firmar de la misma manera cuando la tecnología de archivación cambia [...]. El proyecto mismo de la firma, ese deseo de dejar una huella, ese primer gesto es afectado por la tecnología” (2013: 219-220).

<sup>16</sup> Derrida: “Hoy los escritores que escriben tienen en la cabeza, incluso para la correspondencia, la posibilidad de que algo ha de quedar. Aunque ese mismo poder pueda también crear el efecto inverso: la pérdida por sobreabundancia” (2013: 219).

<sup>17</sup> Desde el abordaje de la escritura digital y específicamente en relación a las manifestaciones poéticas, Kenneth Goldsmith (2015) fue uno de los pioneros en renombrar estos fenómenos: su famosa categoría de escritura no-creativa alude a esto. Dijo: “Durante los últimos años ha habido una explosión de escritores que emplean estrategias de copiado y apropiación, alentados por la idea de imitar el funcionamiento de la computadora. Ya incorporadas las funciones de cortar y pegar al proceso de escritura, sería una locura imaginar que los escritores no explotaran estas funciones de maneras extremas” (p. 26). Pero quizás su posición se muestra más claramente en esta premisa: “Cómo atravieso este matorral de información –cómo lo administro, cómo lo analizo, cómo lo organizo y cómo lo distribuyo– es lo que distingue mi escritura de la tuya” (p. 21). La salvedad, según mi planteo, es quién lo hace en el marco de las plataformas. Por su parte, desde el abordaje de las imágenes en este contexto, Joan Fontcuberta analizó en lo que llama la *postfotografía* estas cuestiones sobre el *ser artista sin producir*: “el artista [hoy] es más un prescriptor que un productor de imágenes”; y su paradoja ante la premisa de la *producción por sobre todo*: “el gesto de producir imágenes supera al gesto de consumirlas. Gastamos tanto tiempo en sacar fotos y compartirlas –reproducirlas– que no tenemos tiempo de mirar fotos” (2016).

<sup>18</sup> Recupero esta idea de “mal”, con cimiento en el psicoanálisis freudiano, porque la pulsión de archivo que ha irrumpido en las mentes y las pantallas por su valor instrumental “coqueta” todo el tiempo con el ansia de conservación, pero no parece ser lo que importa. Lo que se ha exaltado es el enorme aparato de lo perdible, siempre en renovación.

<sup>19</sup> Hay un elemento importante para comenzar a responder al menos tímidamente estas preguntas: la sobreabundancia de información es más efectiva para paralizar el *criterio*, o la capacidad crítica, o para alcanzar más rápido el olvido, que la supresión o censura de la información. La censura o supresión es un motor pulsional por conocer o por revertir ese estado: quien no puede acceder a la información está en movimiento. El que es sumergido en una avalancha de información encuentra obstaculizada su capacidad de selección.

<sup>20</sup> Es notable, en Argentina, la aparición y promoción de espacios partidarios supuestamente “no oficiales” que operan desde *Facebook*, *Twitter*, *Instagram* y *Snapchat* a través de cuentas o *fan pages* para instalar una rutina de intervenciones que den cuenta del apoyo de los usuarios a determinadas ideas, figuras o políticas ejecutadas. Casi todas las publicaciones que difunden estas cuentas tienen como eje una interpelación al lector para que reaccione, apoye, condene o intervenga discursivamente en dichos espacios; desde los consultores políticos, hay consenso en afirmar que estas acciones tienen como objetivo analizar la incidencia las opiniones de los individuos “comunes” entre pares, como una forma ágil, alternativa y masiva de indagar en las repercusiones de las decisiones políticas adoptadas.

<sup>21</sup> Derrida se preguntó en 1997, a raíz del texto de Freud (1925) sobre la relación entre la estructura del aparato psíquico y el funcionamiento del juego que conocimos como “pizarra mágica”, si dicho aparato no podría haber sido mejor representado por nuevos instrumentos tecnológicos de archivar y reproducir: las llamadas prótesis vivas de la memoria. Pregunta que este contexto parece rozar una evidencia: Guasch también recuperó la perspectiva psicoanalítica para preguntarse si las formas digitales de reproducción y archivación representan mejor al aparato psíquico, lo que llevaría a pensar en los servicios interactivos y el soporte digital en red como mejores “prótesis vivas de la memoria, o mejores simulacros de lo vivo” (2010: 16). Esto, teniendo en cuenta lo que Guasch rescata de la noción derrideana (psicoanalítica) de archivo: la insistencia en trabajar con documentos “desde el presente”, la voluntad de trabajar con fragmentos más allá de un intento de formulación teórica, y la constatación de que los archivos popularizados durante el siglo XX en el campo del arte no eran tanto un “puente entre el presente y el pasado, sino un recordatorio de que cualquier cosa podía ser archivada partiendo del supuesto de que era un material remanente, incompleto o fragmentario” (2010: 17).

## Bibliografía

Altamirano, C.; Sarlo, B. (1984). *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette.

Arán, Pampa (2016). “Presencia y uso contemporáneo de archivos”. Seminario de lecturas sobre teoría y práctica de archivos del *Programa de Investigación Nuevos Frutos de las Indias Occidentales: estudios de la cultura latinoamericana*. Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba. Mimeo.

- Barthes, R. (1987 [1968]). “La muerte del autor”. En *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (1987 [1935]). “Pequeña historia de la fotografía”. En W. Benjamin, *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (2002). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Chartier, R. (2001). “¿Muerte o transfiguración del lector?”. Edición digital. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante, España. [En línea] <http://bib.cervantesvirtual.com/historia/CarlosV/recurso1.shtml>
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Valladolid, España: Trotta.
- Derrida, J. (2013). “Archivo y borrador”. En G. Goldchluk y M. Pené (Comps.), *Palabras de archivo*. Santa Fe: Ediciones UNL – CRLA-Archivos.
- Díaz, José-Luis (2007). *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. París: Honoré Champion.
- Fontcuberta, Joan (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Foucault, M. (1984 [1969]). “Qué es un autor”. *Revista Dialéctica* Nº 16. Buenos Aires.
- Gigena, D. (2017). “Leer en red: las editoriales tienen en Facebook una nueva vía para sumar lectores”. Diario *La Nación*, 28 de agosto. Buenos Aires, Argentina. [En línea] <http://www.lanacion.com.ar/2057144-leer-en-red-las-editoriales-tienen-en-facebook-una-nueva-via-para-sumar-lectores>
- Goldsmith, K. (2015). *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Groys, B. (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

- Guasch, Anna María (2011). *Arte y archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Heinich, N. (2012). *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*. París: Gallimard.
- Kamuf, Peggy (1988). *Signature pieces. On the institution of authorship*. Londres: Cornell University Press.
- Kozak, C. (Ed.) (2012). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra editora.
- Link, D. (2005). “Si a algo equivale Internet es a la escritura y, por lo tanto, a la cultura letrada”. Entrevista en *Educ.ar*, septiembre. [En línea] <http://portal.educ.ar/noticias/entrevistas/daniel-link-si-a-algo-equivale.php>
- López, G. y Ciuffoli, C. (2012). *Facebook es el mensaje. Oralidad, escritura y después*. La Plata: Ediciones La Crujía.
- Ludmer, Josefina (2006). “Literaturas posautónomas”. *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, diciembre. [En línea] <http://www.lehman.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>
- Maingueneau, D. (1993). *Le Contexte de l'oeuvre littéraire: énonciation, écrivain, société*. París: Dunod.
- Maingueneau, D. (2006). *Contre Saint Proust, ou la fin de la Littérature*. París: Belin.
- Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Colección Paidós Comunicación. Barcelona: Paidós.
- Marie, J.-N. (1986). “Porquoi Homère est-il aveugle?” *Revue Poétique* N° 66, abril. Le Seule.
- Meizoz, J. (2007). *Posturas literarias: puestas en escena modernas del autor*. Genève: Slatkine Erudition. [Traducción de J. M. Zapata. Bogotá, Editorial Universidad de los Andes, 2015.]
- Pené, Mónica (2013). “En busca de una identidad propia para los archivos de literatura”. En G. Goldchluk y M. Pené, M. (Comps.), *Palabras de archivo*. Santa Fe: Ediciones UNL-CRLA-Archivos.



- Pérez Fontdevila, A. (2015). “La autoría a debate. Textualizaciones del Cuerpo-corpus (una introducción teórica)”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, N° 24. Universidad de Zaragoza, España.
- Pérez Parejo, R. (2004). “La crisis de la autoría. Desde la muerte del autor en Barthes al renacimiento de la anonimidad en Internet”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, N° 26. Universidad Complutense de Madrid, España. [En línea] <http://www.biblioteca.org.ar/libros/151535.pdf>
- Proyecto451 (2017). “Informe Proyecto451: presencia de Facebook en editoriales argentinas”. En *Proyecto451. Expertos en publicaciones digitales*, 25 de julio. [En línea] <http://www.proyecto451.com/informe-proyecto451-presencia-en-facebook-de-las-editoriales-argentinas/>
- Sontag, S. (2005). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Topuzian, M. (2014). *Muerte y resurrección del autor (1963-2005)*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Van Dijck, J. (2016). *La cultura de la conectividad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Vigna, D. (2014). *La década posteada. Blogs de escritores argentinos (2002-2012)*. Córdoba, Argentina: Centro de Estudios Avanzados-Alción Editora.
- Zapata, J.M. (2011). “Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor”. *Lingüística y literatura*, N° 60, pp. 35-38. Universidad de Antioquía, Colombia.