

Poesía en la época del contenido generado por el consumidor¹

Craig Dworkin

(University of Utah, Estados Unidos)²

Resumen: Este ensayo hace un balance de la escritura conceptual unas dos décadas después de que llegó a un lugar de prominencia. Reconociendo que la primera fase de la Escritura Conceptual surgió con nueva relevancia en el contexto de las culturas de vigilancia, finanzas y comunicación personal impulsadas por bases de datos de la World Wide Web, el ensayo pregunta cómo las prácticas conceptuales significan frente a las nuevas estructuras técnicas y semánticas culturales de Internet en la era de las redes sociales, donde la experiencia en Internet tiende a ser más algorítmica, interoperable, efímera, móvil, afectiva y narcisista. Siguiendo el trabajo de Paul Stephens sobre las estrategias de indexación pasiva en la literatura contemporánea, este ensayo se centra en tres áreas en las que las tendencias tecnológicas, económicas y literarias se superponen: afecto, espacio basura y plataforma. En el proceso, ofrece lecturas detenidas de obras de Robert Fitterman, Diana Hamilton, Sophia Le Fraga, Tan Lin, Holly Melgard, Danny Snelson y Joey Yearous-Algozin.

Palabras clave: Afecto, Escritura conceptual, Poesía en Internet, Redes sociales, Tan Lin.

Abstract: This essay takes stock of Conceptual Writing some two decades after it came to prominence. Recognizing that the first phase of Conceptual Writing emerged with new relevance in the context of the World Wide Web's database-driven cultures of surveillance, finance, and personal communication, the essay asks how conceptual practices signify against the new technical structures and cultural semantics of the internet in the age of social media, where internet experience tends to be more algorithmic, interoperable, ephemeral, mobile, affective, and narcissistic. Following the work of Paul Stephens on the strategies of passive indexing in contemporary literature, this essay focuses on three areas in which technological, economic, and literary trends overlap: affect, junk-space, and platform. In the process, it offers close readings of works by Robert Fitter-

1. Este artículo es la traducción en español de Dworkin, Craig. "Poetry in the Age of Consumer-Generated Content." *Critical Inquiry*, 44, 2018, pp. 674-705. Traducción de Rachel Robinson. Gracias a Virginia Jackson, Ilan Manouach, Simon Morris, Marjorie Perloff, Katie Price, y Jonathan Stalling, quien me dieron la oportunidad de probar algunos de estos argumentos en público, y a Amanda Hurtado, Paul Stephens y Danny Snelson, quienes continúan alentándome y desafiándome e informándome e inspirándome. Este ensayo es para Al Filreis, quien me recordó que me preocupara.

2. Craig Dworkin es autor, entre otros, de los recientes *Dictionary Poetics: Toward a Radical Lexicography* (Fordham University Press) y *Radium of the Word: A Poetics of Materiality* (University of Chicago Press), ambos publicados en 2020. Enseña historia y teoría literarias en la University of Utah y se desempeña como editor, fundador principal de Eclipse Archive <eclipsearchive.org>.

man, Diana Hamilton, Sophia Le Fraga, Tan Lin, Holly Melgard, Danny Snelson, and Joey Yearous-Algozin.

Keywords: Affect, Conceptual Writing, Internet Poetry, Social Media, Tan Lin.

“Oh well. Whatever. Nevermind”.

—Kurt Cobain, “Smells Like Teen Spirit”, *Nevermind*.

En los últimos años del siglo XX, una *soi-disant* “escritura conceptual” parecía recientemente relevante debido a la forma en que contrastaba con el surgimiento contemporáneo de las culturas de vigilancia, finanzas, y comunicación. Aunque no se publicaba necesariamente en línea y no aprovechaba las ventajas del análisis computacional ni buscaba las posibilidades de herramientas digitales, esta escritura podría considerarse la poesía de los nuevos medios tecnológicos porque exhibía la lógica estructural de la base de datos. Al adherirse a la definición de Lev Manovich de “the new media avant-garde”, la primera fase de este conceptualismo privilegiaba los métodos de acceder, organizar y visualizar grandes cantidades de datos acumulados previamente, en lugar de crear material original o novedosos estilos pioneros (Manovich, en Wardrip-Fruin y Montfort, eds. 22).³ Sin duda, el reinado de la base de datos todavía está en ascenso, pero la estructura técnica subyacente de Internet, sin mencionar su semántica cultural, ha cambiado. Respectivamente, una forma de mapear el desarrollo de la escritura conceptual sobre el curso de las dos últimas décadas sería atender a cómo surgen determinadas obras en diálogo con su trasfondo cultural cambiante, estableciendo *feedback loops* de resonancia reflexiva con textos y estructuras no poéticos, mientras que otros, en consecuencia, se desincronizan. Si los textos de la primera fase del conceptualismo alineaban con el Internet primitivo de maneras tensas, ciertas obras recientes explotan tanto los temas como las formas en el fondo de las redes sociales que predominan y estructuran la cultura en línea actual, y significan con mayor urgencia como resultado de esas congruencias.

Considere, por ejemplo, la distancia entre dos pasajes, publicados con más de una década de diferencia:

undeviated, unaccountably, undaunted, un murmuringly, unimpressed, uncertain, untouched, unwinding, unmanned, unless, unfrequented, unvarying, unearthly, unappalled, unaccompanied, unprovided, undignified, unless, unwinding, undertaker, unprincipled, under, uncertain, unknown, unknown,

3. Véase también Manovich. Elaboro este argumento sobre la escritura conceptual en mi artículo “The Imaginary Solution”.

unexpected, unite, unknown, unmisgiving, unfrequently, unenergated, undue, unconditional, unsettling, uncertain, unseen, unless, undeviating, unerringly, unheeded, unearthed, unless, unmomentous, under, unprovided, unusual, untrackably, uncommon, unrigged, unhinged, unspeckled, unyielding, untottering, under, unearthly, unsounded, under, unsuspecting, undiscoverable, under, unastonished, unharmed, under, unintermitted, unrestingly, unabated, unprecedented, under, unseen, unfearing, unseen, unmindful, uncommon, untraceable

untouched, unconquerable, under, unmeasured, under, underling, uncertain, unchangeable, under, uncommonly, unpitying, unprepared, ungraduated, unappeasable, under, unwinking, under, unsurrendered, uncracked, unconquering, undulated, unharming. (Goldman, "Dicktee" en *Vocoder* 54).

Flush feverish stepping laying respectfully addressing impressed re
 gift emptier ore correctly exasperating thankful disregarding profit-ing irregular
 scissors sharpening sharpened knife scissor preferring
 sharpen some-time humble reels eloquent adequate spirituality
 transcending solving intelligible enjoyable intensified demonstrating
 origin noisily drearily joyously boisterously despondingly fragmentarily
 roughly energetically repeatedly funnily hesitatingly
 dreamily doubtingly tilling boastingly delightfully touchingly
 quaintly flatly transparent trunk tenderly uninteresting daintily
 ruined jumping landing distance desolating jumped jump frighten
 exchanging explanations astonishes doubtful quarrelsome talkative
 breathless thank toss tossed rhythm regularity struck fully minding
 uninterested contradicting smelled gloominess noise noises disgust
 displease unlike buried everyday expository recognising regretted
 HISTORY A FAMILY'S PROGRESS similar similarly. (Melgard 23-24)

Ambos textos clasifican el vocabulario de las famosas y extensas novelas americanas. El primero viene de la conclusión de "Dicktee" de Judith Goldman y resulta en un intento de registrar secuencialmente cada palabra de *Moby-Dick* de Herman Melville comenzando con *un*. El segundo proviene de la conclusión de *The Making of the Americans* de Holly Melgard y resulta en un intento de destilar una versión de *The Making of Americans* de Gertrude Stein en la que sólo se permite la primera aparición de palabras y puntuación. Si bien el poema de Goldman ejemplifica una imaginación algorítmica perfectamente adaptada al filtrado programado por la computadora de una base de datos digital, fue, de hecho, compuesto a mano. El poema de Melgard, a su vez, posiblemente podría haber sido compuesto a mano, pero la escala del proyecto habla a lo que resulta cuando el impulso conceptualista detrás de una obra como el poema de Goldman se encuentra con las posibilidades de los lenguajes de secuencias de comandos como Perl y Python. Si, desde una distancia suficiente, las diferencias literarias entre tales obras parecen insignificantes, una mirada más centrada en los detalles de su contexto económico y cultural, y los detalles minuciosos de sus modos de producción y distribución, nos proporciona un medio para distinguir sus significaciones divergentes.

Como mínimo las configuraciones de la World Wide Web se han transformado durante el período que separa los dos textos. En los términos más amplios, la Web se ha vuelto menos estática y organizada por humanos y centrada menos en bases de datos estructuradas. Aunque las tecnologías fundamentales no han cambiado tan crudamente como sugeriría una nomenclatura como la Web 2.0, es posible rastrear los desarrollos que han hecho la experiencia de navegación típica de Internet más algorítmica, interoperable, efímera, móvil, afectiva, y narcisista (Cormode y Krishnamurthy).

Para empezar, se podría notar esas tendencias generales que pueden correlacionarse a un cambio en la proporción de usuarios por creadores de contenido. De hecho, la misma distinción entre los dos ha comenzado a desdibujarse, ya que lo que solía contar como uso ahora califica como la creación de contenido. Al mismo tiempo, los usuarios se han convertido cada vez más en productos y no en clientes de empresas de Internet. En el caso de algo como Facebook, por ejemplo, uno no entra al sitio para el contenido especial generado o seleccionado por los expertos de Facebook; más bien, uno va al sitio para ver lo que otros usuarios han escrito y a que le han hecho clic y para crear contenido para ellos, recíprocamente, a su vez publicando y comentando. En el proceso, las actividades y los datos de los usuarios se comercializan. Aunque podemos imaginarnos a nosotros mismos como clientes consumiendo el producto de la plataforma de Facebook, nuestros datos, recopilados a medida que usamos el sitio, son el producto real vendido por la empresa; nuestras visitas individuales a las páginas web de la empresa se encuentran entre las etapas iniciales de una economía comercial en lugar de su transacción final. Del mismo modo, uno no sólo *busca* algo en Google si no que *está buscado* en el proceso; una vez más, el modelo de negocio de Google se basa menos en ofrecer a los clientes datos que en la recopilación de sus datos como materia prima. Este relé es un ejemplo específico de la condición general diagnosticada por Tiqqun donde los consumidores mismos se han convertido en mercancía (Tiqqun). Tanto el objeto como el sujeto de la publicidad, este consumo de segundo grado (un consumo de consumo) cosifica las relaciones humanas –los “amigos” del entramado de las redes sociales– como mercancías, como ya se entendió en la tradición marxista de negociación y definición de las relaciones sociales. En el *mise-en-abîme*, se descubren “rapports humains qui masquent des rapports marchands quimasquent des rapports humains [relaciones humanas que enmascaran relaciones del mercado que enmascaran las relaciones humanas]” (Tiqqun 78).

Dos puntos de referencia medibles en la arquitectura de la página web corroboran este cambio en los modelos de negocio en línea. Primero, el número de hipervínculos que apuntan a dominios externos ha disminuido. En cambio, se encuentran números crecientes de enlaces a otras páginas dentro del mismo dominio y de elementos insertados dentro de una sola página del portal (Tremayne). En segundo lugar, el número de

requisitos de creación de cuenta e inicio de sesión para utilizar un sitio o acceder a una página ha aumentado. Ambas instancias son evidencia de que los nuevos modelos de negocio no requieren tanto vender un producto a los usuarios, ya que dependen de mantener usuarios en el sitio, registrando sus datos y comercializando su presencia.

Se pueden leer más indicios de esta mutación a nivel de secuencias de comandos. La promiscuidad de los formatos de archivo entre plataformas es posible debido a la interacción dinámica de múltiples bases de datos a través de los Application Program Interfaces (API), las especificaciones de protocolo que permiten que varios componentes de software interactúen entre sí. Por ejemplo, un video de YouTube puede estar insertado en una página de Facebook, lo que permite que el usuario lo vea sin dejar un sitio por el otro. O un buscador que ha sido consultado por el nombre de una cadena de negocios podría devolver su resumen habitual de los resultados de la página web, así como generar automáticamente un mapa de las ubicaciones de franquicias cercanas con proximidad al usuario servidor, superponiendo información de tráfico en tiempo real con tiempos de viaje estimados. De hecho, también se podría observar el estado cambiante de la unidad de la página en sí misma como una construcción HTML. Esos cambios en secuencias de comandos promiscuas fueron habilitados por la coordinación de tecnologías, como AJAX y XHR, que permiten la separación del flujo de datos de la presentación de la página, de modo que partes de una página HTML se pueden intercambiar dinámicamente sin la página completa, como un solo objeto, siendo destruidas y actualizadas al por mayor (Györödi et al.).⁴

Al mismo tiempo, la estructura de las páginas web en sí y las formas en que sus diseños organizan la información se han acomodado a esas dinámicas, comunicaciones asincrónicas entre múltiples bases de datos externas. En la década de 1990, las *interfaces* tendían a presentar una vista del sitio uniforme y sin estado. Es decir, un sitio web se veía igual independientemente de quién lo accedía, y se vería igual –a menos que hubiera habido una explícita actualización del propietario autorizado– si se volvía a abrir al día siguiente o un año después. Hoy, en cambio, muchos sitios presentan información diferente y caminos diferentes a las páginas enlazadas dentro de un sitio, dependiendo de la navegación de historias y actividades de cada usuario único en relación con los demás. Estas páginas web más nuevas muestran datos “related to items you’ve viewed” o “inspired by your shopping trends” (para sacar frases de Amazon.com). El contenido de categorías como “recommendations for you in books” o “customers who bought this

4. La interfaz del programa de aplicación XMLHttpRequest (XHR) emplea lenguajes de secuencias de comandos del navegador web para enviar una solicitud a un servidor y cargar los datos de respuesta del servidor de nuevo en la secuencia de comandos para una visualización receptiva, sin tener que volver a cargar la página web; la aplicación del lado del cliente Asynchronous JavaScript and XML (AJAX) utiliza un objeto XHR para transferir datos con distintos formatos con *scripts* del lado del servidor, comunicándose en ambas direcciones sin alterar la visualización general de una página web.

item also bought” cambia con cada clic que el usuario hace y con cada clic que hacen todos los demás usuarios del sitio.

Un último desarrollo que vale la pena señalar tiene que ver con la forma en que los buscadores mismos han cambiado a medida que navegan por la Web. Como demuestra Richard Rogers, la década entre 1997 y 2007 comprende una evolución de la arquitectura del buscador que promueve procesos algorítmicos y procedimientos automatizados mientras se reducen los índices curados por humanos. Según Rogers, se puede rastrear este cambio tanto en el diseño frontal del menú de opciones y alternativas sobre cómo buscan los usuarios como en la mecánica del servidor de los dispositivos de búsqueda reales y el procesamiento lógico. Ask Jeeves proporciona una lección-objeto perfecta. Fundada en 1996, la empresa intentó capitalizar sobre consultas de buscador y preguntas respondidas, tal como lo publicitaron, por personas reales (insinuando la presión que la interfaz automatizada de Internet ya había ejercido sobre la noción de simulación de *personas irreales*). En 2006, sin embargo, Jeeves, como un personaje de *Downton Abbey*, se había “jubilado”, y la sociedad dominante abandonó por completo el negocio de los buscadores en 2010 frente al dominio de las búsquedas algorítmicas de Google. Un síntoma relacionado a esta misma transformación se puede extraer de la pérdida Web de listas estáticas: enlaces agregados por el propietario; *blogrolls* publicados manualmente; listas de *top ten* curadas por invitados. Estos artefactos de selección humana individual y deliberada han sido ahora reemplazados, en gran medida, por galerías generadas dinámicamente de anuncios dirigidos a un público específico, búsquedas relacionadas estadísticamente, perfiles de redes sociales vinculadas automáticamente, y toda la serie de datos ordenados y representados por algoritmos probabilísticos y por secuencias de comandos automatizadas.

El reemplazo de una Web curada conscientemente por una red más automatizada, impulsada algorítmicamente, refleja la evolución del sistema de los mercados financieros junto a los que se han desarrollado en la economía moderna de la información. El segmento del mercado de inversión de esa economía se ha ido adaptando, entendiendo que las elecciones curatoriales de los administradores profesionales de dinero y los fondos gestionados de forma activa no podían superar los índices indexados aleatoriamente del muestreo de macrodatos del mercado en su conjunto. Reconociendo la importancia de este cambio de paradigma, Paul Stephens ha escrito con gran perspicacia sobre los “strategies of *passive indexing*” en el mundo económico de los macrodatos y sus correlaciones con las prácticas de escritura conceptual (Stephens 753). Stephens ilustra la relación autorreflexiva entre un cierto modo de poesía conceptual y “the conditions of its own existence and dissemination in an era of instantaneous global information flows,” contextualizando las maneras en que las formas indizadas tomadas por tantas obras de

literatura conceptual señalan tanto a los materiales-fuentes como a la integración de esos materiales en una economía cambiante global de riesgo privatizado (753). Siguiendo el ejemplo de Stephens, podríamos tener en cuenta otras tres áreas en las que las tendencias tecnológicas, económicas y literarias se superponen: el afecto, el *junkspace* y la plataforma.

En términos económicos, el trabajo *emocional* o *afectivo*, formalmente se analizó primero en la década de 1970 por escritores autonomistas italianos y se desarrolló por teóricos del *postoperismo* como Maurizio Lazzarato, como un aspecto del *lavoro immateriale* (trabajo “inmaterial” o “invisible”),⁵ o lo que las sociólogas feministas llegarían a materializar como trabajo en el “bodily mode” (Smith 81)⁶ La integración explícita de tales actividades emocionalmente significativas en la esfera comercial ha llegado a ser vista como una etapa constitutiva en la economía del desarrollo de la posguerra. Postulando que la producción se industrializa y luego se informatiza la industrialización, Michael Hardt y Antonio Negri esbozan la reciente reconfiguración del modo de producción dominante por el cual el modelo de fabricación de materiales ha sido desplazado por un economía de servicio que rige, según su análisis, como industrias afectivas. “Services”, explican, “are characterized in general by the central role played by knowledge, information, affect, and communication. In this sense many call the postindustrial economy an informational economy” (285).⁷ Esa economía de la información, ahora dominada por el Internet, une el afecto a los nuevos materiales. Para Hardt, como lo explica en otro trabajo, la producción económica moderna en el cambio de milenio se definió en parte por una “combination of cybernetics and affect”⁸ y en parte por su visión del contexto biopolítico como “the productive relationship between affect and value” (Hardt, “Affective Labor” 97, 100)⁸ De acuerdo con esta lógica, la informática y la economía del procesamiento de datos están entrelazadas por el afecto. Para aquellos que todavía pueden imaginar un aspecto de vida separada de alguna manera del imperio del capital, esa bisagra podría favorecer un potencial inmanente para la solidaridad del vínculo humano en contra de la servidumbre del trabajo: un punto de apoyo que se debe explotar para aprovechar la fuerza del humano contra la brutalidad del lucro.

La realidad, sin embargo, parece decididamente más oscura. En lugar de ser usada como un arma efectiva en la lucha contra el capital, el afecto se ha vuelto uno de sus territorios más asiduamente colonizados. Con especial relevancia para el tema de este trabajo, el afecto en sí mismo se ha comercializado recientemente como un elemento

5. “Emotional Labor” es el término usado por Arlie Russell Hochschild.

6. Para una prehistoria de estos conceptos, véase Weeks.

7. En los términos de Lazzarato, “if Fordism integrated consumption into the cycle of the reproduction of capital, post-Fordism integrates communication” para que “consumption is no longer only the ‘realization’ of a product, but a real and proper social process that for the moment is defined with the term communication” (140-141). Para una explicación más matizada, véase Read (122-34).

8. Véase también Gill y Pratt 11.

clave del modelo de negocio de las corporaciones de Internet en la era de las redes sociales. En el discurso emocional actual de la Web, el afecto se configura como evaluación (la entrada del botón “me gusta” en Facebook ofrece un excelente ejemplo), y las fluctuaciones afectivas de uno se convierten en potencial comercial dentro del cortocircuito entre la marca exhibicionista del propio registro afectivo (“Look at me! this is me defined by what I like”) y la asimilación de esa identidad putativamente individualizada, consolidada y promovida socialmente, a la marca agregada de la plataforma con *trademark* y promocionada comercialmente.⁹ Afecto, bajo el régimen de las redes sociales, participa en la capitalización de la catexis: tuitear y retuitear, en un eco ventrílocuo del pajarito azul de la felicidad. De hecho, la resonancia idiomática de la mascota de Twitter no es una coincidencia, y el modal obligatorio y ominoso en la canción que popularizó la frase podría servir como una advertencia para aquellos de nosotros nuevos al mundo de las redes sociales: “we are in a world that’s just begun / And you must sing his song, as you go along /When you find the bluebird of happiness” (Heymar y Parr Davies).¹⁰

Alternativamente, en contraste con la brillante y feliz apariencia de un gorjeo [tweet], un “me gusta” o un aprobatorio pulgar arriba, la función evaluativa del afecto también registra a menudo lamentos manifiestos con los mismos fines de explotación. Como escribe Divya Victor: “public performances of outrage and mourning synthetically rebrand and mask one’s social identity –one’s class, one’s institutional position.... Our tear ducts are banks that weep out gold.” (Entrevista con Caleb Beckwith 60; “The Next Big Thing”. En la “social factory”, donde las demandas de trabajo se han extendido a lo largo de la colonización de las 24/7 –una jornada laboral interminable en la que incluso los consumidores tienen tarea de productores– las redes sociales convierten las actividades recreativas del tiempo libre en trabajo gratuito (Terranova 33-34). Sin embargo, ya sea para burlarse o dar “me gusta”, trollear o alentar, cualquier uso de las redes sociales predice disminuciones en el bienestar; independientemente de los estados de ánimo y las actividades de los usuarios, se vuelven menos felices cuanto más tiempo permanecen conectados (Kross et al.).¹¹ El amalgama es desorientador: una comprensión experiencial de los afectos negativos producidos por las redes sociales y un discurso generalizado del sentimiento negativo publicado y proliferado en las redes sociales chocan con la retórica insistente del afecto positivo de las redes sociales propagado por las corporaciones que buscarían mercantilizar cualquier respuesta afectiva rastreable, ya sea positiva o negativa.

9. Para una relación más insidiosa entre capital, afecto y redes sociales, véase el llamado de atención de Mark Coté y Jennifer Pybus. Se podría leer productivamente su artículo junto a *Life and Style* de Marie Buck, en cual pretende “to situate a gendered, lyrical subjectivity within the language of MySpace” porque “its form dictates so overtly as to nearly narrate the continual collapse of all forms of identity into identities of commodification & commodity consumption” (ii).

10. Véase también Maeterlinck.

11. Véase también Tromholt. Además, algunos de los efectos psicológicos negativos de las redes sociales son demográficamente desproporcionados; véase Sax.

Esta mezcla volátil hace que el tema del afecto sea especialmente resonante cuando lo retoma la poesía procedente de redes *online*. Y aquí está un punto en el que la divergencia entre la primera y la segunda ola de la poesía conceptual se puede discernir fácilmente. Como señala Felix Bernstein: “in distinction to conceptual poetry . . . post-conceptual poetry attempts to explicitly bring affect, emotion, and ego back into the empty networking structures that govern us” (38). *No, Wait. Yep, Definitely Still Hate Myself*, de Robert Fitterman, por ejemplo, contiene cientos de declaraciones en primera persona de soledad exasperada, angustia alienada, autodesprecio abyecto y desesperación aislada, todas aparentemente seleccionadas de foros de mensajes, blogs y flujos de comentarios en línea, y todas reunidas bajo la guía estructurante y vacía de un poema de James Schuyler.¹² Suavizando cuidadosamente las transiciones entre voces, Fitterman fusiona sus textos encontrados en un coro agregado de confesiones *cri-de-coeur* vagamente clasificadas en secciones temáticas y sostenidas por unas ochenta páginas agitadas e implacables, aliviada solo por una ironía autocrítica y el ocasional chasquido sarcástico de la sintaxis de los chats y publicaciones de las redes sociales. Ya sea que se lea el resultado como un soliloquio o un monólogo dramático, este es indicativo de la actitud de cada uno hacia el diálogo en línea, pero en cualquier caso sirve como una investigación sociolingüística lineada sobre los modismos públicos de sentimientos privados y el lenguaje de las que podríamos llamar relaciones ambientales (para adaptar la descripción de Leisa Reichelt del “ambient intimacy” de las redes sociales y la tecnología portátil).

En muchos sentidos, el pedigrí de *No, Wait* se remonta directamente al conceptualismo anterior, pero su colocación de afecto y redes sociales es instructiva para las preocupaciones poéticas del momento actual. Como dice una estrofa: “In the modern world, where / technology connects us to people we will never meet, / Who may not even exist, it’s easy to feel alone.” (46) Otras secciones continúan el tema:

The mobile phone on the table beside me is also silent. It hasn’t rung, beeped or throbbed, probably since yesterday, maybe

The day before: no calls, no emails, no Facebook notifications, no tweets, no texts, and there’s nothing blinking on

The answering machine, because the landline hasn’t rung since December, except people in call-centers who can’t

Pronounce my name. All of these methods of communication and yet nobody’s communicating with me. (48-49)

12. La estructura del libro de Fitterman mapea sus segmentos lineados incrementalmente más largos en el maniquí de *The Morning of the Poem* de James Schuyler, que en este contexto uno podría escuchar como el luto del poema: el lamento, en lugar del amanecer, del verso. El moldear prosódico de Fitterman de contenido en línea, cuidadosamente pulido y apropiado, en un precedente poético específico recuerda a *Bribery* de Steven Zultanski, que modela sus saltos de párrafo, y en *I Don’t Have Any Paper, So Shut Up (or, Social Romanticism)* de Bruce Andrews. Véase también Champion.

En algunos versos la conexión está implícita: “I always feel lonely and am / always sitting in my room/ On the internet trying to kill the time” (11).¹³ Otros postulan correlaciones explícitas: “I’m pretty sure that a lot / of loneliness today is a result of / Modern technology” (20); “I started reading / someone’s Tumblr about feeling / All lonely and, whatever, it’s totally stupid sounding, / but then I felt exactly / The same way” (4). Y es aquí donde podemos ver por qué *No, Wait*, a diferencia de la mayoría de los poemas que consideraré aquí, se beneficia de ser un libro impreso, con protocolos más intensivos de lectura que la pantalla y una sensación inmediatamente palpable de su duración y número de páginas. Aunque las fuentes discretas se combinan a la perfección en el nivel local, a los lectores se les recuerda continuamente lo absurdo de sostener un sujeto hablante coherente a través de una reiteración tan implacable de una *idée fixe*. El libro, como unidad, establece el marco contra el cual su ironía puede emerger: tantos individuos aislados, sintiéndose como si estuvieran completamente solos y que nadie los entienda, en realidad están bastante unificados y resultan coherentes tanto en sus sentimientos como en el lenguaje con el que expresan esos sentimientos. “If you feel left out from this / Feeling of togetherness, believe me, you are not alone” (45). Haciéndose eco de la broma de Groucho Marx sobre no querer pertenecer a ningún club que lo quisiera como socio, un verso lamenta: “If only there were a match.com for friendship, / But as nobody admits to needing any friends, who would join?” (47).¹⁴

Al recurrir al discurso de Internet en busca de materiales poéticos, *No, Wait* encuentra discusiones de poesía ya en juego y firmemente alineadas con el desaliento del comentario en línea que expropia. Desde la canción insertada de uno de los primeros poemas de William Carlos Williams, “Danse Russe” (“I am lonely, lonely. / I was born to be lonely, / I am best so!”) a versos de aficionados como “The Scorned One,” publicado en el blog webofloneliness.com, los poemas incorporados en *No, Wait* son, como era de esperar, sobre la desolación, pero también son la idea de la poesía misma, que sirve como tornasol de la verdadera desesperación: “all I do now is sit around writing poetry... I feel so lonely” (51); “I feel so lonely, like I need somebody. I even wrote a poem about these feelings today—fuck, I just need to turn everything around”; “if you think reading poetry is sad, just try writing it!” (3). Al difuminar esa línea, Fitterman escribe su propio poema leyendo a otros, y esa dinámica entre interior y exterior, personal y público, resuena en todo el libro. No solo es el material predominantemente extraído del discurso en un modo privado publicado en foros públicos, sino que a menudo describe escenas de emociones privadas en una tensión dinámica con los entornos públicos: un hablante señala los numerosos hombres de negocios desempleados, de mediana edad, “trying to

13. En términos relevantes para las preocupaciones más amplias aquí, Paul Stephens posiciona un libro anterior de Fitterman en relación a la cultura digital. Ver Stephens a.

14. Véase Johnson.

look inconspicuous” mientras “jabber away at a laptop” en medio de la tarde en Starbucks; otro “wastes an afternoon” charlando con los cajeros de las tiendas locales en un intento de animarse a sí mismo; otros contienen las lágrimas en el autobús, en los cafés o caminando en la calle, hasta que se encuentran “crying right there” en los espacios cívicos de la vida pública comercial (39; 41; 63-64; 66; 68).

Ese tema del llanto público, una dramatización de las estructuras mediante las cuales las redes sociales agregan registros del afecto individual, entra en un enfoque aun más nítido en *Okay, Okay* de Diana Hamilton, que presta atención especial a la intersección del empleo corporativo y el llanto. El llanto constituye la actividad afectiva por excelencia porque a la vez indexa los estados emocionales y es en sí mismo una respuesta fisiológica precognitiva: es *afectivo* tanto en el sentido estricto como en el casual de la palabra. Expresado involuntariamente, el líquido de las glándulas lagrimales también es expresivo. Con su título sugiriendo el despido impaciente o la simpatía reconfortante, *Okay, Okay* retira el separador de cubículos para revelar las restricciones invertidas y las expectativas contradictorias de la economía afectiva. Por un lado, como se dieron cuenta los críticos autonomistas, a los trabajadores se les han asignado cada vez más tareas emocionales, hasta el punto en que ciertas situaciones afectivas –acompañamiento, cuidados paliativos y consejería, por ejemplo– se han convertido en productos en sí mismos. Incluso en otros campos e industrias, sin embargo, a menudo se espera que los empleados vendan no solo productos, sino emociones no necesariamente relacionadas con esos productos, como sentimientos de estima, bienestar, etc. Cuando el empleado de la caja, siguiendo el entrenamiento de servicio al cliente, sonríe y pregunta cómo va tu día, eres testigo de primera mano a la “commercialization of human feeling” mediante la cual los estados son colonizados como una extensión del intercambio comercializable (Hochschild 189-90). Como “the worker’s personality and subjectivity have to be made susceptible to organization and command” (Lazzarato 134), una serie de “[business] organisations are increasingly seeking to suppress, hide or manage an employee’s feelings” con reglas explícitas de “making emotion management another form of paid work” (Bolton 156). Es decir, los empleados pueden encargarse simultáneamente de fomentar respuestas afectivas positivas en los clientes mientras enmascaran sus propias respuestas negativas, como el despliegue performativo de lágrimas. Reprimidas en nombre de la profesionalidad, las lágrimas pueden o no ajustarse a las expectativas culturales de otras esferas sociales, como la familia, el romance, la ceremonia religiosa y más. Como dice una sección pertinente del libro de Hamilton:

Sometimes it’s very hard to separate the work mode from the personal mode and the feeling mode. And sometimes you do get to the point, we’ve all been there, we’ve all done that walk of shame past

our coworkers, from the boss' office to the bathroom. You know, it happens, we cry, we go to the bathroom, we clean ourselves up, we drink a glass of water, um, definitely try to cool down the body, in order to stop the crying. Work is about facts, it's not about feelings. It's about facts, it's not about whether or not someone likes you, it's not about, you know, whether or not you look good that day, it's about the facts, we've all been there, bottom line, we're all human, we all have feelings, we all get upset, it's not the end of the world. But best avoid it if possible. (61)

En el lenguaje apropiado de los artículos de infomerciales y los foros de discusiones en línea, el texto de Hamilton cita aquí de una transcripción elidida, fusionando anfitrión e invitado famoso en una sola y tranquilizadora voz ("okay, okay").

La entrevista, para que conste, se puede escuchar a través de un video insertado en el agregador de redes sociales Howdini. Como pregunta el título del video, tranquilizadamente: "Have you ever fought back tears in the office? We've all been there. Melissa Kirsch, author of *The Girl's Guide to Absolutely Everything*, shares advice on how to deal with crying in the office". El marco-mensaje, con su insistente tercera persona del plural, es la experiencia colectiva: "we've all been there, bottom line, we're all human, we all have feelings, we all get upset". Otros pasajes del libro de Hamilton, sin embargo, sugieren que el llanto puede ser menos universal y, en cambio, específico del género. Por un lado, las lágrimas pueden considerarse más o menos aceptables dependiendo de factores culturales como el género del llorón; detrás de los párpados, además, esas lágrimas se producen en el "bodily mode" de individuos que pueden estar fisiológicamente predisuestos a un llanto basado en la respuesta afectiva del sistema límbico, estructuralmente y químicamente diferenciado según el sexo, y de su regulación de hormonas.¹⁵

Este modo corporal surge, en el libro de Hamilton, de la interpolación de declaraciones cómicamente cronometradas en el foro de mensajes con un artículo de una página web personal de un entrenador ejecutivo (un tipo obvio de trabajador afectivo) (Picascia y Poverny). Al mezclar expertos acreditados y carteles obstinados como la sección anterior mezclaba entrevistador y entrevistado, el texto de Hamilton continúa:

You find yourself having a natural physiological response to feelings that derive from events. Many women cry easily and unexpectedly, especially around that time. Our socialization includes greater latitude than boys to express emotions through crying. In some ways, this freedom

15. Para estadísticas recientes sobre las actitudes estadounidenses hacia el llanto en público, véase "YouGov". La dirección del artículo de Howdini tiene un género explícito (el primer consejo es "[to] make a beeline for the ladies' room") (Kirsch).

serves us well as grown women, especially since September. There is substantial research on “emotional intelligence” saying this ability makes us better, more effective leaders. We are also better friends, family members, and coworkers. You are not alone. In other words, tears make us look bad. (61)

Ya sean debilidades o virtudes, cultural o biológicamente predisuestas, aquí las lágrimas sirven al *mashup* de Hamilton en la forma en que el afecto sirve a la economía de redes sociales: los datos triunfan sobre el contenido semántico y cualquier respuesta, correcta o incorrecta, verdadera o falsa, positiva o negativa, servirá para promover la empresa.

Okay, Okay se abre con el plano arquitectónico de una suite de oficina y varias páginas de un collage de descripciones desorientadoras, espacialmente imposibles, de cubículos y espacios de trabajo abiertos. Estos entornos ejemplifican un área concentrada de lo que Rem Koolhaas ha denominado “junkspace”: estructuras efímeras, livianas, rápidamente anticuadas, abarrotadas de manera insípida, de pronto en mal estado, que atraen renovaciones inconexas o vacantes concedidas desapasionadamente. Para Koolhaas, tales construcciones dividen el espacio en distribuciones adicionales de contenedores subdivididos según una ética de organización uniforme, con aire acondicionado y fronteras desorientadoras. Identificable por su proliferación de estructuras liminales y transicionales, estos espacios miran, con poco entusiasmo, hacia las zonas personales de comodidad doméstica y, simultáneamente, a las arenas corporativas de la regulación. Como el cubículo, el *junkspace* nunca es ni del todo privado ni del todo público. Además, al asimilar estructuras interiores a los edificios que las contienen, el *junkspace* es obvio y claro en lo que un informe reciente describió como “suburban corporate wastelands”: las decenas de miles de acres de parques de oficinas abandonados de la década de 1980, los campus corporativos y recintos burocráticos que han sido desocupados en los Estados Unidos por empresas como Pfizer, AT&T, Motorola, Amazon, y United Airlines.¹⁶

Según los analistas, esas vacantes se pueden atribuir en gran parte a las redes digitales que han permitido que más empleados trabajen desde casa, para escalonar turnos con flexibilidad, y para desacreditar las vastas acumulaciones de archivos de papel en el sitio: dejar la columna vertebral de la infraestructura de información de gestión empresarial burocrática del siglo XX, a favor de archivos digitales recuperados de discos duros remotos, alojados en la nube (Talarski, Ives y Dankosky). Las arquitecturas construidas del *junkspace* tienen sus equivalentes en los dominios del sector inmobiliario en línea que impulsaron las ganancias y la desaparición de empresas que se han movido fuera de

16. Estas propiedades, significativamente, están desocupadas a una tasa de desocupación del 16.6 por ciento, en comparación con las tasas urbanas del 12.4 por ciento; véase CBRE Group.

sus recintos de gran tamaño o se mudaron por completo. La superautopista de la información está llena de todo tipo de sitios de web abandonados, embargados y en ruinas en lo que Joey Yearous-Algozin ha llamado la proliferación de “dead zones”: vastas extensiones de empresas fallidas a gran escala (Friendster, Napster, Altavista, Grooveshark y otros); sitios web personales huérfanos; enlaces rotos y páginas de error 404; archivos de imagen que faltan; foros de comentarios descarrilados; carpetas UNIX codificadas con una contraseña olvidada; páginas web con etiquetas obsoletas y atributos reemplazados, los plug-in inoperantes, protocolos alterados, software que ya no es compatible; la acumulación de residuos de spam bots; y todas las cuentas que los usuarios olvidaron eliminar en MySpace y AOL, o que viven después de la muerte de sus dueños, abortadas, sin actualizar e inerradicables.

Ese doble sentido de *difunto* se encuentra en el fondo del libro *literallydead* (2015), de Sophia Le Fraga, que literaliza la frase del título –jerga virtual que alcanza tener un énfasis más allá de *OMG*– y que se había tomado como el identificador de Instagram para una cuenta supuestamente propiedad de un esqueleto, llamado Skellie, quien aparentemente se toma *selfies* mientras hace de modelo para la cámara durante el *brunch*, en los clubes o en el yoga (“omgliterallydead”). Su pose familiar, en muchas de las publicaciones, del torso girado extendiendo su cúbito y radio paralelos, el antebrazo radicalmente acortado a un punto que termina justo más allá del borde del marco de la imagen, subraya el narcisismo del género, que se ha encarnado en la simbiosis de postura y hardware. El tecno-síntoma lógico de la psicología de las redes sociales es evidente en las ubicuas máquinas diseñadas para acomodar el software de reenvío de las redes sociales: los smartphone, que de otra manera priorizan el peso minimizado y los costos de producción, ceden, sin embargo, a la extravagancia de tener varias y redundantes cámaras, una de las cuales mira siempre con indulgencia al usuario. La faceta comercial de esta lógica, que une las identidades en línea y las desconectadas, refleja la presión de las corporaciones de procesamientos de datos como Google y Facebook de fomentar los requisitos de autenticación de un “real name” que aumentan el valor de la información con la que comercian (Chun 109).

Si bien el humor negro de “omgliterallydead” no permite a Skellie de convertirse completamente en una alegoría, Le Fraga reconoce el lado serio de este meme menor. Al extender el impulso archivístico del conceptualismo *fin-de-siècle* a un mundo de archivo omnipresente e inadvertido, *literallydead* reimprime los mensajes dejados en las paredes de los usuarios fallecidos de Facebook, repletos de abreviaturas de mensajes de texto, errores ortográficos y momentos ocasionales de Spam, terriblemente inapropiados y trágicamente tardíos: “Theres 30 hrs left I’m so close to my goal and I can’t make it without u! / Get these whimsical songs of mine to come to life...i promiSe even 1\$

helps!"; "Do you have someone with mental illness? I am participating in an overnight walk to raise money for suicide prevention. Will you give?" (40; 48). A lo largo, los poemas en *literallydead* exhiben la insistencia excesiva y compensatoria en el afecto positivo que ha llenado el vacío tonal del nuevo lenguaje de la comunicación por Internet: tipografía en mayúsculas, siglas como LOL, emoticones sonrientes, corazones, signos de exclamación repetidos y otras formas de inflexión exagerada. Pero en el libro de Le Fraga, esas florituras retóricas chocan con los estados lacrimosos en exhibición en *Okay Okay*, aquí bajo la apariencia de tristeza, dolor, ira y desesperación genuinamente desgarradores. Además, ambos modos están triangulados por el inefable rechazo señalado por el título del libro, que como "omg", "idk" y "I can't even", afirma un estado pre-cognitivo afectivo de estupor mudo. Estas entregas de análisis cada vez más frecuentes, pueden ser analizadas como indicaciones de intentos de navegar entre las redes sociales Escila del "me gusta" alegre y su Caribdis de trolling. Sea lo que sea que signifique de manera más amplia, el libro de Le Fraga está repleto de articulaciones estancadas del "literallydead" frente a los que están, literalmente, muertos: "I'm still in shock"; "I am speechless"; "I can't imagine"; "I'll never know"; "no words can explain"; "I'm lost in words"; "I can't articulate"; "it blows my mind"; "shocked"; "This is one of the few times I've been speechless due to news"; "OMG"; "omg"; "omg"; "omg" (14; 22; 22; 24; 40; 53; 47; 54; 59; 22; 29; 51; 53).

Otros usan cuentas conmemorativas como foros no solo para tributos o testimonio, sino por hablar con los muertos en un discurso directo: suplicar, agradecer, animar, maldecir, pedir, o reconocer signos. Algunos simplemente conversan: "Hey, I'm almost done with a book of poetry. I fell in love recently, too. / I miss you so much, I have so many things to tell you"; "So many thunderstorms lately!"; "Hey, I'm doing good in school"; "saw Thor last night, know you would have loved all that Viking stuff / even though I thought it was a bit goofy" (27; 39; 61). En otras palabras, el libro propone una fusión del sentido espiritualista del siglo XIX del *médium* y el sentido moderno de los *nuevos medios*: "I wasn't planning on writing anything on Facebook. / It does no justice as a medium", como afirma indeterminadamente un *post* (16). Al final, de hecho, el tema del libro de Le Fraga en su conjunto trata de lo que no puede pasar por alto, o seguir viviendo, en los términos tecnológicos de los propios medios. Varias publicaciones invocan explícitamente las aplicaciones y herramientas integradas en el sitio web, señalando al pasar su capacidad para mezclar tipos de archivos diferentes en el espacio de una sola página web: "Dude I wish I could pop open a Facebook message and chat for a minute"; "I remember you sent me a long thing on Facebook chat talking about how / you liked my art. No one had every talked about my work that way before"; "You were just online and we were talking"; "I went through all of your pictures on Facebook today. / Sometimes I laughed and read the comments" (28; 21; 29; 20). *Literallydead*,

a su vez, enfatiza el tipo de contenido que está destinado a integrarse a la perfección en las estructuras interoperables de una página web 2.0 poniendo en primer plano lo torpes que son esas convenciones cuando están trasladadas al sustrato de la página impresa de un libro. Generadas aleatoriamente, las cadenas de nombres de archivos de direcciones web de YouTube parecen anodinas y no son leídas por los usuarios en línea cuando anuncian el enlace en el que se puede hacer clic, el localizador uniforme de recursos de un navegador, o algún archivo escalado y cargado automáticamente, pero se vuelven torpes cuando se leen en voz alta o cuando se escriben en la página, donde su engorrosa indexación de directorios es esencialmente sin sentido:

<http://www.youtube.com/watch?v=zbQjp7kyp7U>
i know you would love this track. (5)

Además, la página impresa en sí está resaltada por la materialidad sobre-diseñada del libro de Le Fraga. En contraste con el formato del libro de bolsillo perfectamente encuadernado de *Okay, Okay* (que también se publicó como PDF), *literallydead* anuncia su estado artesanal: hojas gruesas, sin blanquear, con inserciones decorativas de fibra visibles; cubiertas de cartón en bruto aún más gruesas, impresas con letras móviles y con una ilustración xilográfica, aplicada, de un médico de la peste negra con smartphone; un lomo con bisagras de papel; y guardas de colores, con un estampado de patrones “cursors”. De esta manera, el libro replantea las señales de discordancia de *I Don't Want Anything to Do with the Internet* (2012) de Le Fraga, en el que el lenguaje apropiado pone en primer plano las convenciones idiomáticas de las redes sociales para ser escritas y leídas en un smartphone, mientras que su formato enfatiza la impresión artesanal: el ruido visual de la reproducción fotostática; una tipografía que emula el entintado irregular y las letras dañadas de una máquina de escribir; cartas cortadas a mano y atadas con cordel. En resumen, la forma de estas publicaciones se aleja de la retórica digital de su contenido. En el caso de *literallydead*, Le Fraga enfatiza la dificultad de traducir de la pantalla al libro, a través de la deliberada incomodidad del diseño de página de su volumen, en el que se colocan intencionadamente imágenes de baja resolución con encuadre calculado y recorte descuidado para sugerir navegadores o ventanas de archivos que necesitan ser redimensionadas y escaladas correctamente. Compuesto de capturas de pantalla de videos musicales, incluso varias del cruelmente apto “I Can't See You I'm Dead” de Shlohmo, estas imágenes no caben en la página, ni físicamente ni en términos de idoneidad. Con estas marcadas disparidades entre la animación a través de medios como Flash y videos MP4 transmitidos por “streaming” etiquetados con HTML5, por un lado, y el estado estático de la página impresa por el otro, Le Fraga habla, guiñando, a las transferencias asincrónicas insertadas de datos que definen en parte el estado actual de la Web.

El *Lazarus Project* de Yearous-Algozin también se basa en la confluencia entre sitios de bases de datos que de otro modo no estarían relacionadas. La extensa obra incluye una entrega de tres volúmenes y 1.400 páginas en la que se invocan a unos 20.000 fallecidos en MyDeathSpace.com, un sitio que conecta obituarios con las cuentas de redes sociales de personas que han fallecido. Como La Fraga, Yearous-Algozin implícitamente equipara la mortalidad humana con los espacios web moribundos y difuntos de artefactos digitales sin salida, alojados en sitios con una vida tan corta que deja sin aliento. Su sentido de la relación del trabajo con la dinámica de las multiplataforma es aún más explícito:

What's interesting for me when this material –the description of people's deaths, say– operates in a virtual plane is how it moves. Even long texts are easily transported and stored and their URLs can be shared across multiple platforms. It's not any different than any other piece of data and our phones or laptops don't care about what kind of .doc or .jpg you're downloading. In a sense, this impoverishment reaches a limit point in the digital environment... It becomes nothing more than death infecting information in all its terrifying flatness. ("Poetry Is Not the Final Girl: Joey Yearous-Algozin").

Yearous-Algozin señala aquí la gran paradoja de la Web multimedia y dinámica: la diversidad de sus fuentes se canaliza en el marco, más hegemónico, del portal único, y su diversidad de medios –desde las imágenes fijas a los videos animados, pasando por sonido y texto– comparte el mismo sustrato de códigos numéricos y protocolos globalmente estandarizados. Esta uniformidad homogénea conduce a la "terrifying flatness" que toca la información de Internet en todas sus formas empobrecidas. *Lazarus* hace referencia al código numérico nivelador subyacente a su texto, de origen digital, con la implacable estructura binaria 1/0 de muerte y resurrección que organiza sus estrofas. El poema comienza:

Hanah Puga (20) allegedly took her own life
 Hanah Puga (20) comes back to life
 Erik Halldorson (40) took his own life after a battle with depression
 Erik Halldorson (40) comes back to life
 Kameron Jacobsen (14) killed himself and his father Kevin committed
 suicide less than a year later
 Kameron Jacobsen (14) and his father Kevin come back to life
 Danielle Willard (21) was shot by police
 Danielle Willard (21) comes back to life
 (*MyDeathSpace.com* 4)

El texto continúa con sus pareados parpadeantes, intermitentes y repetitivos, página tras página, volumen tras volumen, de reversiones ingenuas que obviamente fracas-

an en su tarea performativa. El catálogo resultante, por momentos inquietantes y por momentos anestésicos, provoca lo que Sueyeun Juliette Lee ha identificado como el “traumatic stuplime”: la reacción afectiva de un lector al contenido socialmente violento difundido de una manera fríamente monótona y prolongada. El término de Lee es una modulación de la caracterización de Sianne Ngai de los textos vanguardistas que provocan “an aesthetic experience in which astonishment is paradoxically united with boredom” (Ngai 271).¹⁷ De hecho, al leer los volúmenes, uno comienza a sentir el peso de la realización de Rainer Maria Rilke, en su propio poema de Lázaro, del temor de que todos los muertos resuciten: “ihn graute jetzt, es möchten alle / Toten durch die angesaugte gruft wiederkommen” (II 50) [Temía que todos los muertos pudieran regresar a través de la succión de esa tumba.] (tr. Snow 37)’. Donde el libro de Le Fraga todavía podría funcionar como una expresión de dolor personal (aunque una expresión que navega por las nuevas formas públicas de correspondencia personal), el alcance totalizador del proyecto de Yearous-Algozin se siente demasiado impersonal para elaborar el trabajo del luto. No obstante, si el tono de *Lazarus* adopta una pose “cortar y pegar” más laxa, la estructura básica todavía es parecida a lo que Jahan Ramazani ha identificado como la “compensatory economy” de la elegía canónica (71). Recuérdese el “Lycidas” que define al género, de John Milton, que anuncia en su primera estrofa “Lycidas is dead” y luego suplica, en su penúltima estrofa: “Weep no more, woeful shepherds, weep no more, / For Lycidas, your sorrow, is not dead”. De manera similar, Percy Shelley equilibra el comienzo de su “Adonais”, I weep for Adonais—he is dead!,” con la siguiente prestidigitación: “Peace, peace! he is not dead.” Evitar el socorro consolador de Milton y las complicadas inversiones metafóricas al final del poema de Shelley, la monotonía cortada de las reversiones gramaticales rápidas y desnudas de Yearous-Algozin, sugiere una revisión impaciente de las ambiciones elevadas del legado poético de la elegía, que también incluiría la tradición, heredada del Renacimiento, de los intentos de los poetas de imaginar que la lírica podría hacer regresar el mundo natural a una vida armoniosa. A pesar de este augusto pedigrí, Trisha Low acusa inexpresivamente a Yearous-Algozin en una entrevista: “you don’t believe in poetry at all, only platforms”.

Esa fe en las plataformas, que podríamos resumir como los dispositivos de redes particulares que procesan datos de manera culturalmente inteligible, marca un último desarrollo notable en la relación de la escritura conceptual con la tecnología digital. Como hemos visto, la intersección de sistemas tecnológicos y prácticas culturales constituye un aspecto esencial de la poesía remediada de Le Fraga y Yearous-Algozin, pero este último alegoriza aún más el apoyo técnico de su libro. *The Lazarus Project* fue publicado por

17. Una sacudida única y sorprendente se produce en medio del volumen 2, donde la amiga y compañera poeta de Yearous-Algozin, Trisha Low, es asesinada y resucitada sin y con ceremonias. El asesinato tiene lugar en el Golden Wok, presumiblemente el restaurante que queda a solo cuatro millas al norte del campus de SUNY Buffalo donde Yearous-Algozin asistió al programa de poesía.

Troll Thread, una imprenta para publicaciones digitales en formato PDF que arrancó en 2010. El nombre de la editorial, que indica un foro de comentarios en línea en el que la discusión ha sido rescindida, desviada o deformada por una intervención provocadora y maliciosa, habla directamente de su conocimiento de los aspectos sociales integrados de la plataforma digital. Fundado el mismo año que Troll Thread, y estructurado de manera similar, Gauss PDF también es indicativo del argumento aquí. Al elidir los acrónimos de “probability density function” y “portable document format,” el nombre de la editorial combina la cuantificación del ruido medio en los tramados gaussianos, algo que fácilmente se podría tomar como una metáfora de la provocaciones literarias de sus publicaciones frente a publicaciones más convencionales, con el formato codificado de esas mismas publicaciones.

Tanto Gauss PDF como Troll Thread publican sus libros en páginas de Tumblr. Aunque la mayoría de los títulos también está disponible a través de la plataforma de autoedición Lulu, ninguna de las editoriales promueve ni privilegia las ediciones impresas. La elección de una red social de microblogging como lugar de publicación literaria señala una generación de poetas que –por primera vez en al menos un siglo– no se preocupa principalmente por la publicación de libros impresos convencionales. Reconociendo la “hospitality for digital textuality” de la poesía conceptual, y las implicaciones de las bases de datos de lo que significa escribir y leer en el siglo XXI, las editoriales como Troll Thread y Gauss PDF amplían ese aspecto de la poesía a la publicación de la poesía misma (Melgard et al.). En el proceso, pasan por alto el ritual de editar un primer delgado volumen, que solía servir como tarjeta personal del escritor, la apuesta de un poeta por entrar en la sociedad de las letras.

Significativamente, estos nuevos medios de publicación reducen radicalmente las inversiones tanto del tiempo como del capital necesarias para imprimir un libro; una obra puede publicarse en Tumblr en minutos en lugar de semanas (y retirarse con la misma rapidez), mientras que la inversión material, a su vez, requiere simplemente acceso a Internet, en lugar de los miles de dólares necesarios para imprimir, encuadernar y enviar el libro, incluso el de bolsillo, estándar y con encuadernación no cosida. Los poetas, en consecuencia, están tomando nuevos riesgos en las tasas y escalas de producción (Melgard et al.).¹⁸ Las preguntas ya no son las de economías restringidas (¿Es un trabajo lo suficientemente bueno como para justificar el costo de producción? ¿Es mejor que otro trabajo que podría ser publicado en su lugar? ¿Un manuscrito está lo suficientemente re-

18. Tan Lin señala que los nuevos lugares de *broad-channel* para la producción y publicación de poesía paradójicamente se adaptan y reflejan tanto “sluggish durational lazy aggregation” como el “swift dissemination of found data” (“Poetry Operations, Black Noise, and Versions of Hiatus”). Lin está captando el indicio de Yearous-Algozin de que podríamos considerar la actividad de duración de bajo nivel de la lectura y escritura en red, siempre en línea, a la luz de la epistemología de la pausa de Bruno Latour: “un pas, un saut, une passe qui nous permet de définir les existants aussi comme une manière particulière d’établir une continuité à travers des discontinuités” (94).

visado como para tomar una forma final?) sino más bien del enigma económico general: pues, ¿por qué no? Igualmente, las posibilidades del PDF han modificado los estilos y los confines de la obra producida, permitiendo que los propios textos exploren los límites de escala, sofisticación y espontaneidad.¹⁹ En el proceso, estas publicaciones ponen a prueba el umbral mínimo para el género poesía.

Además, el espacio digital integrado, nivelador y ubicuo del discurso significa que el comentario sobre la nueva obra circula también de nuevas maneras. La primera fase de la escritura conceptual recurrió felizmente al Internet para saquear el texto fuente, pero luego lo transpuso para imprimir y de allí para discusiones en lecturas y reuniones sociales, sin tweets en vivo o futuros de Vimeo, todo con la esperanza de que se pudiera discutir en forma impresa: revistas almacenadas en bibliotecas o fanzines fotocopiadas y distribuidas a través del servicio postal, ocupando espacio en los estantes de Small Press Distribution. Hoy en día, por el contrario, el Internet suele ser completamente coextensivo a la práctica poética: no solo una fuente de material o un modelo a emular o una ética a imitar, sino también la plataforma de publicación, los medios de distribución, y el modo de producción, así como el espacio de la escena de la poesía, y el lugar para el análisis y la discusión tanto casual como profesional de las poéticas. “Nowadays”, como ha reconocido Matthew Kirschenbaum en un estudio de autoría y erudición académica contemporánea,

authors' statements about their work are laid alongside those of critics and fans, all commingling via the same web services and streams, the same platforms and feeds, all discoverable by means of a common interface, the search bar at the top of the browser.

En parte, esta confluencia simplemente se conforma con la práctica vernácula, que tiende hacia actos de refrendo en una red donde los archivos se perpetúan y se derivan en retransmisiones reenviadas a lo largo de sitios propietarios: reblogados, reprogramados, señalados e insertados, compartidos y transmitidos, vinculados al alias, recibiendo “me gusta” o comentados, pero siempre circulando en la Web a la que los usuarios están conectados con una continuidad creciente (en la mano, en el bolsillo, en la muñeca). Estas prácticas son fomentadas por el comercio de procesamiento de datos por empresas de redes sociales, que dependen del análisis de acciones individuales contra agregados estadísticos colectivos y que ven las afiliaciones entre usuarios –independientemente de los mensajes que se transmitan entre ellos– como un bien mismo de información valiosa (Chun 111-26). Al mismo tiempo, la repetición insertada rima de manera precisa con la poética de apropiación de la escritura conceptual. Chris Sylvester, uno de los editores fundadores de Troll Thread, señala un punto común entre las diversas

19. Para una consideración del imaginario cultural de la especificación técnica del formato de documento portátil, véase Gitelman (111-35).

prácticas del colectivo al señalar que los textos conceptuales y sus fuentes son igualmente coextensos: “you don’t leave the site of a previous text as you repeat it” mediante las estrategias de apropiación (Chris Sylvester en Melgard et al.).

En estas condiciones de desborde, mezcla y saturación textual, la red social de poetas amenaza con eclipsar sus poemas, que se han vuelto casi innecesarios para la producción de un discurso sobre la poética. No sólo un poema ya no es una ocasión necesaria para lo que se puede pensar como crítica de poesía, sino que la red social puede asumir el papel del texto poético en sí.²⁰ Un archivo PDF digital de un flujo de comentarios de Facebook, por dar sólo un ejemplo de moraleja, se publicó recientemente como poesía. La descripción de Lulu.com de la colección de impresión bajo demanda dice:

From 2012 to 2014, the poet and artist Vanessa Place regularly reposted other poets’ Facebook status updates as if they were her own. One such appropriated update, reprinted as the cover of this book, prompted a poet to block Place. Thirty-eight poets responded to his announcement “Vanessa Place . . . blocked.” This book reproduces verbatim their Facebook discussion. (38 Poets)

A pesar de la afirmación, la reproducción no se hizo completamente palabra por palabra. En su lugar, nombres propios y registrados han sido redactados. Una página representativa, por ejemplo, se ve así:

Poet ohhhh I see now . . . she has copied my
 Entries on Some Other Social Media Site as
 Well . . . I think it’s part of a project that she is
 working on... I guess it didn’t bother me but I
 can see how feelings could be hurt.
 9 hours ago • Like • 3 (38 Poets)

A través de la visualización de atributos de formato retenidos por herramientas actualizadas del cortar y pegar, la tipografía del libro –subrayado, negrita y colores variados– divulga artefactos vestigiales de lo que antes indicaban hipervínculos funcionales del HTML. Con nombres individuales reducidos a términos generales (*tweets*, en la fuente del pasaje anterior, por ejemplo, se convierte en “Entries on Some Other Social Media Site”), el texto adaptado sugiere además que el contenido específico importa menos que el hecho de la inscripción participativa dentro de la red. Una cadena de troll desde su inicio, toda la discusión fue provocada por la ventriloquía de Place de una publicación de autopromoción de Dorothea Lasky, que se jactaba:

20. Hay cierta ironía en el hecho de que el poema más comentado de 2015, “The Body of Michael Brown” de Kenneth Goldsmith, un texto inédito que ninguno de los numerosos participantes había leído con sus propios ojos, se basó en el informe de una autopsia (autopsia, del latín posclásico, a través del griego, αὐτός [auto] más ὄψις [visión]: el acto de ver con los propios ojos).

Dear friends, I am so happy to report that I have a new book of poems coming out this fall from W.W. Norton's historic Liveright imprint, The book is called Rome and there are four poems from it in the current issue of The Paris Review. And here is its cover. (38 Poets)

Para el *détournement* doble del texto "détournado" de Place, la apropiación anónima de Lulu del vocabulario de Lasky es perfecta; una "cover" también es, por supuesto, un disfraz o un encubrimiento, una pantalla o una simulación, un plagio publicado: "the recording of a song, etc., which has already been recorded by someone else" (Oxford English Dictionary). Donde la escritura de Lasky todavía se mueve entre el mundo en línea y el mundo off-line de las editoriales fuera de la red, con sus casas establecidas de Manhattan y sus revistas encuadernadas, *Vanessa Place... Blocked* es el epítome del régimen de los medios nuevos: a la vez la encarnación y el punto de fuga de la poesía conceptual.

Si la primera fase de la escritura conceptual desafió abiertamente las ideologías de creatividad y originalidad enfatizadas por la retórica de la escritura creativa institucionalizada, la fase actual a su vez desafía las propias ideologías de valor artístico de la escritura conceptual. Con poemas enteramente hechos de lenguaje reappropriado, estructuras a priori, procedimientos impersonales y modestas intervenciones autorales, el modo actual continúa la trayectoria de la crítica inicial de la escritura conceptual a la subjetividad lírica expresiva única, pero desafía aún más las aspiraciones residuales de lo literario –una catexis anticuada al código y varios irrenunciables criterios de valores estéticos– que la escritura conceptual nunca pensó en abandonar o combatir por completo. Esta nueva fase de la poesía conceptual toma sin vacilar técnicas conceptualistas, pero lo hace hacia fines fundamentalmente diferentes. Y en el clima cultural actual no podía ser de otra manera. Troll Thread, en otras palabras, puede ser una declaración de intenciones más abiertamente literal que la frase frívolamente caprichosa que podría haber parecido al principio. Yearous-Algozin describe el fenómeno de la cadena de troll como "a disrupted comment stream or message board, such that conversation derails and is ultimately abandoned." El troll, prosigue, se inserta en un discurso con el fin de "to derail a conversation between sincere and interested users" (Yearous-Algozin, "Everybody's Obituary" 7-8). Donde el troll en línea rechaza los valores sociales de las normas discursivas, los nuevos conceptualismos rechazan los valores literarios incluso de las ambiciones poéticas de la vanguardia. Los PDF proliferan al amparo del conceptualismo como numerosos actos de vandalismo genérico en un abandonado *terrain vague*.

Una consecuencia de esta nueva dispensación será la transformación del canon naciente de la escritura conceptual. Desde la posición privilegiada de hoy en día, con su nuevo punto de fuga, algunas obras ahora parecen mirar hacia atrás, echando una última mirada a las tradiciones que destilaron o las que se opusieron, mientras otras ahora pare-

cen inesperadamente proféticas. Por dar solo un ejemplo, la nueva perspectiva hace que la escritura de Tan Lin parezca especialmente profética y perspicaz. El proyecto *Heath* de Lin, por ejemplo, que se registró como algo excéntrico en 2007, ahora se erige como un antecedente más central y significativo del discurso poético actual que cualquiera de las obras que formaron el canon de la autodenominada escritura conceptual. El proyecto se compone de varias ediciones, incluidas las versiones digitalizadas en varios formatos de archivo, que explotan paratextos con el fin de confundir los límites del libro al plegar textos auxiliares al centro de un libro como si el códice fuera un espacio imposible, con un interior más grande que la superficie exterior de sus cubiertas podría contener. Vinculando *Plagiarism/Outsource* a *Heath Course Pak Course* a una cantidad de textos en línea, Lin construye lo que Kristen Gallagher ha denominado un “text and image environment” expandido (701).²¹

Ese entorno, como hemos visto, se transforma dinámicamente de acuerdo con las actividades rastreables del navegador en una red algorítmica de bases de datos de marketing, perfiles generados por usuarios y suscripciones registradas. Por lo tanto, aunque el idioma en *Heath* se subcontrata y copia en gran medida de otros, nadie más que Lin podría haberlo compilado. La mayoría de los elementos particulares mezclados en los libros de Lin se generó originalmente por casualidad, a través de scripts de servidor impredecibles, pero su configuración contingente depende de los gestos, transacciones y actividades de lectura únicos realizados a lo largo del tiempo por Lin dentro de una malla corporativa de redes. Para un ejemplo de la circulación de texto en este “reading system driven by the search engine”, se considere el siguiente párrafo: “each morning at the Pickwick was narrowly descriptive and ‘as inert as possible,’ subject to erasure or re-distribution” (*Heath*). La frase citada parecería servir como una adecuada descripción del “ambient poetics” de la relajación de Lin (Scappettone 63); “the stories that I tell,” Lin explains también, “are a bit inert” (“Writing as Metadata Container: An Interview with Tan Lin”).²² Sin embargo, una nota al pie indica que el verso proviene de la sección de decoración del hogar de un viejo sitio web, dirigido a residentes geriátricos de Cleveland (Bond):

Even the natural materials in your bedroom are best if they are as inert as possible. For example, fresh pine has a smell that could interfere with restful sleep, as can a houseplant if the soil is a bit mildewed or waterlogged. (*Heath* 84)

21. Parte de la desorientación estratégica de su proyecto incluye títulos desestabilizadores, atribuciones de autoría, cronologías y fechas de publicación. El libro de Lin se titula alternativamente *Heath*, alternativamente *Plagiarism/Outsource*, *Notes Towards the Definition of Culture*, *Untitled Heath Ledger Project*, *A History of the Search Engine*, *Disco OS*; titulado alternativamente *Untilted Heath Ledger Project*; *Tan Lin: Heath Course Pak (Denver, Colorado, 2012)*, titulado alternativamente *Heath Course PAK RFC*, titulado alternativamente *HeathCoursePack*. Véase Snelson, “Heath, Prelude to Tracing the Actor as Network”.

22. Véase también Bernstein, Charles. Para una consideración de la obra de Lin en términos de trabajo afectivo, con un énfasis importante en la política racial del material no apropiado en *Heath*, véase Stephens b.

El tema del sitio web es la salud, a una sola percusión de tecla del tema de *Heath*. Sea como fuere, el eslabón perdido, por así decirlo, es de hecho otra página dentro del mismo sitio, no anotado en *Heath*, que borra y redistribuye la ruta a un artículo que enumera los “Top Ten Costumes for Halloween” y declara que el segundo “hottest costume for 2008” es el Joker, porque “Heath Ledger’s phenomenal rendition of the Joker has fans flocking to the costume shops in droves to pay homage to the dark character and a beloved, talented actor”.²³ Tales rutas de desvío y distracción, contingencia e investigación determinada, describen los contornos de leer en el jardín de caminos que se bifurcan de Internet, su suelo –por mohoso o empapado que sea– atravesado por madrigueras de conejos. *Heath* materializa una cartografía de ese terreno registrando los itinerarios de consultas interconectadas y hipervinculadas en un texto que registra la lectura en línea, con todas sus huellas inscriptivas, como escritura. Subtitulado un “history of the search engine” en una de sus iteraciones, *Heath* documenta un momento particular en que la flexibilidad algorítmica de las *interfaces* de los buscadores comenzaba a hacer que el aparente error de ortografía de otro de los subtítulos de Lin fuera menos significativo para los usuarios que realizaban consultas: “Untilted Heath Ledger Project” (*Heath* 1).²⁴ Corrigiendo, incluyendo y anticipando, el moderno buscador algorítmico devuelve lo que considera que es el término adecuado –*untitled* para “untitled,” y *Heath Ledger* para “health ledger”– independientemente de la intención humana o la escritura incorrecta.

Heath es una historia no solo del buscador, sino de la Web en general mientras se volvía filtrada, alimentada, integrada y sindicada, estructurando los datos para agregar, actualizar y adaptar automáticamente la difusión de información recién publicada. Específicamente, Lin usa varios formatos y protocolos de Internet –RSS (Rich Site Summary) y RDF (Resource Descripción Framework) modelado en el que se basa, SMS (Short Message Service) y los estándares GSM (Groupe Spéciale Mobile) de que evolucionó, CSS (Cascading Style Sheets) y el entonces recientemente renovado XHTML (Extensible HyperText Markup Language) en el que se integró– como el tema y el modo de su composición.²⁵ A pesar de que no todas son estructuras equivalentes (y no todas se integran fácilmente), son todas indicativas de la estructura de metadatos de la red semántica, y hablan de la creciente automatización del Internet y sus incrementos de transferencia de datos: notificaciones, alertas, clic en tiempo real y comunicación continua de la máquina XHR. Además, reconocer la reconfiguración de escala temporal y ritmo de estas tecnologías ayuda para explicar la inclusión, de otro modo caprichoso, de veinte páginas de renuncias legales, especificaciones técnicas y recursos de *crowdsourcing* de la edición

23. Para otra investigación poética diferente del trabajo literario subcontratado, véase Thurston.

24. La fuente, se asume, fue “(Untilted Heath Ledger Project) de Chris Norris.

25. Véase Snelson b. De acuerdo con el interés de Lin en el protocolo, la ortografía de la portada de *Heath Course Pak* sugiere la extensión de formato de archivo .pak, una nomenclatura no estandarizada que indica paquetes de archivos comprimidos que la mayoría de los sistemas consideran un archivo .zip.

digital del Project Gutenberg de *The Diary of Samuel Pepys*, junto con la introducción del editor a la edición del siglo XVIII y el prefacio de la edición del siglo XIX de la que deriva el texto digitalizado. La *raison d'être* inicial de Lin para recurrir a Samuel Pepys parece ser la inclusión anterior de un aviso de suscripción de un artículo de periódico sobre la precisión de Wikipedia, que presentaba un análisis de la biógrafa Claire Tomalin de la entrada del sitio en Pepys (Barnes et al.). Al reimprimir los textos enmarcados en *The Diary*, pero nada del propio texto de Pepys, Lin continúa su investigación de los paratextos y el encuadre social de los datos. Además, una investigación sobre los datos rápidamente revisados, ampliamente obtenidos y obsesivamente estructurados de Wikipedia está en consonancia con los demás aspectos destacados de la Web por Lin. Pero esas tecnologías destacadas, con sus constantes avisos de codificación, también subrayan el grado en que la crónica taquigráfica codificada y comprimida de Pepys es en sí misma menos una memoria clásica y más un blog moderno: un conjunto de actualizaciones de estado con sello de tiempo del siglo XVII, que registran minucias cotidianas. Heath reinicia el diario de Pepys con un giro: el reconocimiento de Lin de que el registro personal de la vida cotidiana es ahora parte de la experiencia de la vida cotidiana. Heath es esencialmente la pantalla de actualizaciones sobre la actualización.²⁶

Como en *literallydead*, los elementos deliberadamente mal formateados, sobredimensionados y sobresueltos de Heath señalan la remediación asimétrica entre pantalla y página, pero a diferencia de la quietud relativamente solemne del primero, en el que los fotogramas de video están congelados, silenciosos e inmóviles, como las cuentas de los difuntos, los elementos visualmente incongruentes de Heath producen una superficie discordante y anuncian en voz alta, como el “título” sin movimiento [untitled] y no corregido, expresa la voluntad estética de abrazar una apariencia de nerviosismo, impaciencia e indiferencia indolente. En contraste con la sistematicidad obsesiva, implacable y fría de los proyectos conceptuales del cambio de milenio, que mostraban orgullosos superficies uniformes de perfección desodorizada, los proyectos más nuevos alardean de un aire de desvergonzado descuido.

Los rastros reveladores de esta voluntad de admitir madejas imperfectas se repiten en *Epic Lyric Poem: 167121 Songs, 257.8 MB File* de Danny Snelson. Como intima el subtítulo, el libro se para con un pie firmemente plantado en la poética de base de datos exhaustiva de la escritura conceptual de finales del siglo XX y con el otro avanzando hacia las redes sociales actuales de datos distribuidos. Por un lado, el poema está meticulosamente editado para adherirse a la restricción formal de exactamente cincuenta y cinco caracteres por línea (la duración promedia de un verso de una canción pop, según la cubierta del libro); las páginas, en consecuencia, se bloquean con márgenes suavemente justificados en la tipografía monoespaciada Courier utilizada para configurar

26. Respecto a la fuerza cultural de la lógica de la actualización, véase Chun.

el texto. Pero esta conformación es el punto de la cuestión; la fidelidad de Snelson está en el formato más que en el contenido. Una comparación con el material original del poema revela que no tuvo reparos en alterar la materia prima de su “found text”.²⁷ El texto originalmente tomó la forma de un archivo torrent SQL, es decir, uno estructurado por metadatos para extraer flujos de datos relacionales que podrían distribuir el archivo como un todo y organizar jerárquicamente su contenido en el reensamblaje posterior. En este caso, los contenidos incluían letras de canciones populares, probablemente compiladas para facilitar la construcción de uno de los sitios web de origen dudosos, como *siteforlyrics.com*, multiplicadas en un intento de jugar con los algoritmos de optimización de buscadores, con el objetivo de atraer búsquedas Web y generar ingresos publicitarios. Con una recepción equivocada y patafísica de términos vernáculos (*epic* significa “impresionante” en lugar de indicar el verso narrativo heroico, *lyric* como letra de canción pop en lugar del poema íntimo corto), Snelson luego empleó un script de Python para extraer todas las instancias de frases que contienen la cadena *lyric* de la base de datos, que esculpió en un falso poema, falsamente épico de cincuenta y cinco estrofas de veinte líneas cada una.

Junto con versos de canciones, Snelson también conserva el residuo de datos paratextuales, en palimpsesto fracturado, arrastrados por *streams* de *torrents*: fragmentos de etiquetas HTML; direcciones URL ancladas a callejones sin salida de Internet; fragmentos de código de formato; correos electrónicos y nombres de usuario; apóstrofes en lugar de comillas; y la etiqueta de charla de mensajes de texto de una cultura dependiente del contenido generado por el usuario (como “¡thnx!”, “tnx”, “please click” y varias notas editoriales y disculpas por fallas o desviaciones). Una estrofa ejemplar puede ser esta:

Sorry — some of these lyrics have not been transcribed.
 Mental seduction, yr sound suction, abduction of lyrics
 That perpetratin and takin our lyrics, non-originatin”
 Sorry, i have no lyrics of this song, br>would please a
 font color=#666699>submit the lyrics for this song /fon
 The ocean” & “i believe your sweet love” lyrics from
 Recordings of these songs exist. Lyrics taken carefully
 Part of the anti-heroin project. Lyrics taken carefully
 Married men. The lyrics taken from the japanese single.
 Starring charlie sheen. Lyrics from carefully listening
 Soften, dilute, poeticize, or commercialize our lyrics,
 (Snelson 21)

27. La fuente se publicó junto con un PDF del resultado: *Dany_Epic-Lyric-Poem_Troll-Thread_3-2-14.sql.zip*

La ironía obvia, por supuesto, es que el “abduction of lyrics” aquí implica apropiaciones múltiples (*el plagio*, podríamos recordar, es originalmente una abducción, con su etimología en el latín clásico *plagiarius* [una ““person who abducts the child or slave of another, kidnapper, seducer””]), y a pesar del descargo de responsabilidad arrepentida, de hecho, han sido transcritos por una serie de máquinas y humanos, incluyendo el propio Snelson, quien convertiría la disculpa no cantada en una forma poética consciente de sí misma, si no bien lírica (Oxford English Dictionary). Además de incluir el material de torrent que acompañaba la letra de la canción misma, Snelson también inserta su propio texto con el fin de cumplir con la restricción de caracteres para cada línea. En la conclusión de la estrofa anterior, por ejemplo, “poetiza” de manera completamente preformativa una frase de la canción “My Philosophy” de Boogie Down Productions, llevándola al diálogo con alardes inéditas de Puff Daddy (“known as the poetical, lyrical, miracle son”) y Canibus (“my specialty is: poetically lyrically energetically this” (“Horse-mentality”)), que aparecen en otras partes de *Epic Lyric Poem*. De la misma forma, con su poetización “poeticize”, las enmiendas y redacciones de Snelson son a menudo guiños recursivamente autoconscientes a los medios y géneros en cuestión. La introducción de “book” (junto con apóstrofes dobles falsificados) en un verso de “Can I Get a Witness” de D. C. Talk, por ejemplo, transforma un sentido metafórico de “spine” a otro: “I don’t water down lyrics or forget the book’s spine” (*Epic Lyric Poem* 24). Inserciones similares incluyen guiños a los programas, archivos y estructuras que hicieron posible el propio libro de Snelson, ya sea en su versión sin encuadernar en formato PDF o con un “POD spine”: Python, SQL y datos estructurados. Una muestra de las muestras relevantes incluye: “pistol-whippin your body with my python lyrical odyssey” (Kid Capri); “from the SQL lyrics that might actually make you think” (The Offspring); “with a bewildering array a SQL database lyrical display” (Canibus, “Master Thesis”); “I got these lyrics waking up all their database spirits” (Ice Cube);²⁸ “it goes one two threewhen i”mkicking the data lyrics” (Bloodhound Gang);²⁹ etcétera (*Epic Lyric Poem* 20). Sin embargo, la precisión nunca caracterizó la base de datos original, la que está plagada de detritos digitales y fue compilada por taquígrafos novatos quienes, a menudo, escucharon mal o escribieron mal las letras desde el principio. Aquí de nuevo podemos vislumbrar la ecología evolutiva del lenguaje en el entorno algorítmico. Para generar ingresos publicitarios atrayendo usuarios al sitio, los datos del archivo SQL nunca necesitaban ser exacto; simplemente tenían que ser lo suficientemente buenos para dirigir una consulta, algo que ha sido posible gracias a la nueva generación de motores de autocorrección predictiva.

Lo mismo, afirma Snelson implícitamente, también aplica a la poesía. Con sus retenciones de material extraño y sus descarados aumentos y truncamientos editoriales,

28. Véase Ice Cube.

29. Véase Bloodhound Gang.

Epic Lyric Poem reconoce abiertamente los nodos demasiados humanos que todavía operan en las redes discursivas de la inscripción, cada vez más automatizada, y la tensión entre el texto destinado a los lectores humanos y el texto destinado a los lectores automáticos. Al hacerlo, se enfrenta a anteriores modos de apropiación conceptual, que tendían a ofrecer textos bajo una ideología de reproducción inédita. El recurso principal de esa práctica conceptual anterior fue el reencuadre contundente de los textos encontrados con el fin de desfamiliarizar su lenguaje, criticar sus presuposiciones implícitas, o resaltar lo literario inherente e inesperado de la escritura demótica. Para *Epic Lyric Poem* y otros poemas coevos, el interés radica más en la imposibilidad del sueño delimitador del propio marco. Donde antes las obras de escritura conceptual frecuentemente eliminaban los textos basados en la Web de las redes en las que se encontraban para recontextualizarlos, obras como *Lazarus*, *Epic Lyric Poem* y *The Making of the Americans* se mantienen como parte de las redes que las produjeron, continuando sus procedimientos, en lugar de extirpándolos. Si el fracaso de la primera fase de la escritura conceptual fue de imaginar que podía separarse, cuando quería, de la cultura de base de datos que imitaba y minaba [mined], el peligro de la práctica actual es que los lectores aún pueden imaginar que quieren hacerlo.

Bibliografía citada

- 38 Poets. *Vanessa Place... blocked*. www.lulu.com/us/en/shop/38-poets/vanessa-placeblocked/paperback/product-22009514.html
- Andrews, Bruce. *I Don't Have Any Paper, So Shut Up (or, Social Romanticism)*. Sun & Moon Press, Los Angeles, 1992.
- Barnes, Mike, et al. "Can You Trust Wikipedia?" *The Guardian*, 24 oct. 2005, www.theguardian.com/technology/2005/oct/24/comment.newmedia
- Bernstein, Charles. "Poet's Sampler: Tan Lin." *Boston Review*, 1 abr. 1999, bostonreview.net/poetry/tan-lin-poets-sampler-tan-lin.
- Bernstein, Felix. *Notes on Post-Conceptual Poetry*. Insert Blanc Press, Los Angeles, 2015.
- Bloodhound Gang. "Mama Say." *Use Your Fingers* (Cheese Factory CK 27225, 1995).
- Bolton, Sharon C. "Emotion Here, Emotion There, Emotional Organisations Everywhere." *Critical Perspectives on Accounting* 11, 2000, pp. 155-71.
- Bond, Annie B. "Design a Blissful Bedroom." *ClevelandSeniors.Com*, clevelandseniors.com/home/dec-bedroom.htm

- Buck, Marie. *Life and Style*. New York, 2007.
- Canibus. "Horsementality." *2000 B.C. (Before Can-I-Bus)* (Universal Records 012 159054-2, 2000).
- . "Master Thesis." *Mic Club: The Curriculum* (Mic Club Music MCB 7120, 2002).
- CBRE Group. "U.S. Commercial Real Estate Market Continued Steady Recovery." 10 oct. 2013, www.cbre.com/about/media-center/2013/10/10/us-commercial-real-estate-market-continued-steady-recovery
- Champion, Miles. *Three Bell Zero*. Roof Books, Nueva York, 2000.
- Chun, Wendy Hui Kyong. *Updating to Remain the Same: Habitual New Media*. MIT Press, Cambridge, 2016.
- Cormode, Graham, y Balachander Krishnamurthy. "Key Differences between Web 1.0 and Web 2.0." *First Monday* 13 (June 2008), firstmonday.org/article/view/2125/1972.
- Coté, Mark, y Jennifer Pybus. "Learning to Immaterial Labour 2.0: MySpace and Social Networks." *Ephemera* 7, 2007, pp. 88-106
- Dworkin, Craig. "The Imaginary Solution." *Contemporary Literature*, 48, 2007, pp. 29-60.
- Fitterman, Robert. *No, Wait. Yep. Definitely Still Hate Myself*. Ugly Duckling Presse, Nueva York, 2014.
- Gallagher, Kristen. "The Authorship of Heath Ledger in the New Reading Environment; on Tan Lin's Heath: Plagiarism/Outsource." *Criticism*, 51, 2009, pp. 701-09.
- Gill, Rosalind, y Andy Pratt. "Precarity and Cultural Work In the Social Factory?: immaterial Labour, Precariousness, and Cultural Work." *Theory, Culture, and Society* vol. 25, 7-8, 2008, pp. 1-30.
- Gitelman, Lisa. *Paper Knowledge: Toward a Media History of Document*. Duke University Press, Durham, 2014.
- Goldman, Judith, *Vocoder*. Roof Books, New York, 2001.
- Györödi, Cornelia, et al., "Web 2.0 Technologies with JQuery and Ajax." *Computer Technology and Computer Programming: Research and Strategies*. Editado por James L. Antonakos. Boca Raton, Routeledge, 2011, pp. 99-110.
- Hamilton, Diana. *Okay, Okay*. truckbooks.org/pdfs/Hamilton_OO.pdf
- Hardt, Michael. "Affective Labor." *Boundary 2*, 26, 1999, pp. 89-100.
- Hardt, Michael, y Antonio Negri. *Empire*. Harvard University Press, Cambridge, 2001.

- Heyman, Edward, y Harry Parr Davies. "Bluebird of Happiness." www.musixmatch.com/lyrics/Sandor-Harmati-Edward-Heyman-Harry-Parr-Davies/Bluebird-of-Happiness.
- Hochschild, Arlie Russell. *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*. University of California Press, Berkeley, 1983.
- Ice Cube. "Pushin' Weight." *War and Peace* Vol. I (Priority Records P2 50700, 1998).
- Johnson, Erskine. "In Hollywood." *Dunkirk Evening Observer*, oct. 20 1949, p. 22.
- Kid Capri: "Soundtrack to the Streets." *Soundtrack to the Streets* (Track Masters 491602 2, 1998).
- Kirsch, Melissa. "How to Deal with Crying in the Office." *Howdini*, www.howdini.com/video/6649796/how-to-deal-with-crying-in-the-office
- Kirschenbaum, Matthew. "What Is an @uthor?" *Los Angeles Review of Books*, 6 feb. 2015, lareviewofbooks.org/article/uthor/
- Koolhaas, Rem. "Junkspace." *October*, 100, 2002, pp. 175–90.
- Kross, Ethan et al., "Facebook Use Predicts Declines in Subjective Well-Being in Young Adults." *PLoS ONE*, 8, 2013, journals.plos.org/plosone/article/file?id=10.1371/journal.pone.0069841&type=printable.
- Latour, Bruno. *Enquête sur les modes d'existence: une anthropologie des modernes*. Paris, La Découverte, 2012.
- Lazzarato, Maurizio. "Immaterial Labor." *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*. Editado por Michael Hardt y Paolo Virno. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996, pp. 133-147.
- Le Fraga, Sophia. *literallydead*. Spork Press, Tucson, 2015.
- . *I Don't Want Anything to Do with the Internet*. s.c., Keep This Bag Away From Children, 2012.
- Lee, Sueyeun Juliette. "Shock and Blah: Offensive Postures in 'Conceptual' Poetry and the Traumatic Stuplime." *The Volta*, 41, 2014, www.thevolta.org/ewc41-sj-lee-p1.html
- Lin, Tan. "Poetry Operations, Black Noise, and Versions of Hiatus." *Harriet Blog*, 4 mayo 2014, www.poetryfoundation.org/harriet/2014/05/poetry-operations-black-noise-and-versions-of-hiatus/
- . "Writing as Metadata Container: An Interview with Tan Lin." Entr. Chris Alexander et al., *Jacket2*, 20 enero 2012, jacket2.org/interviews/writing-metadata-container.
- . *Heath: Plagiarism/Outsource*. Zaesterle, Tenerife, 2009.
- Maeterlinck, Maurice. *L'Oiseau bleu*. Charpentier et Fasquelle, Paris, 1909.

- Manovich, Lev. *The Language of New Media*. MA, MIT Press, Cambridge, 2002.
- Melgard, Holly. *The Making of the Americans*. Troll Thread, Buffalo, 2015.
- Melgard, Holly, et. al. "TROLL THREAD poetry collective". Entr. CAConrad et al. *8-Pointed Star*, 8pointedstar.blogspot.com/2012/05/troll-thread-poetry-collective.html
- Milton, John. "Lycidas." *Poetry Foundation*, www.poetryfoundation.org/poems/44733/lycidas
- Ngai, Sianne. *Ugly Feelings*. Cambridge, Harvard University Press, 2009.
- Nirvana. "Smells Like Teen Spirit." *Nevermind*. 1991.
- Norris, Chris. "(Untitled Heath Ledger Project)." *New York Magazine*, 18 feb. 2008, nymag.com/news/features/44217/
- "omgliterallydead". www.instagram.com/omgliterallydead.
- Oxford English Dictionary*. <https://www.oed.com>.
- Picascia, Susan, y Poverny, Linda M. "There's No Crying in Business" (2011), susanpicascia.com/noCrying.html
- Puff Daddy. "P.E. 2000." *Forever* (Bad Boy 78612-73033-2, 1999).
- Ramanzani, Jahan. *Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney*. The Johns Hopkins University Press, Chicago, 1994.
- Read, Jason. *The Micro-Politics of Capital: Marx and the Prehistory of the Present*. State University of New York Press, Alban, NY, 2003.
- Reichert, Lisa. "Ambient Intimacy." *Disambiguity*. www.disambiguity.com/ambien-intimacy/
- Rilke, Rainer Maria. *Sämtliche Werke*. Insel-Verlag, Frankfurt, 1963.
- . *Uncollected Poems*. Traducido por Edward Snow. North Point Press, Nueva York, 1996.
- Rodgers, Richard. *Digital Methods*. MIT Press, Cambridge, MA, 2013.
- Sax, Leonard. "Why Do Girls Tend to Have More Anxiety Than Boys?" *The New York Times*, 21 Apr. 2016, well.blogs.nytimes.com/2016/04/21/why-do-girls-have-more-anxiety-than-boys/
- Scappettone, Jennifer. "Versus Seamlessness: Architectonics of Pseudocomplicity in Tan Lin's Ambient Poetics." *boundary 2*, 36, 2009, pp. 63-76.

- Schuyler, James. *The Morning of the Poem*. Nueva York, Farrar Straus, 1980.
- Shelley, Percy Bysshe. "Adonais: An Elegy on the Death of John Keats." *Poetry Foundation*, www.poetryfoundation.org/poems/45112/adonais-an-elegy-on-the-death-of-john-keats
- Shlohmo, "I Can't Véase You I'm Dead." *Bad Vibes*, 2011.
- Smith, Dorothy. *The Everyday World as Problematic: A Feminist Sociology*. University of Toronto Press, Toronto, 1987.
- Snelson, Daniel Scott (a). *Epic Lyric Poem: 167121 Songs, 257.8 MB File*. Troll Thread, Buffalo, 2015.
- (b). "Heath, Prelude to Tracing the Actor As Network." dss-edit.com/heath
- (c). "Heath, Prelude to Tracing the Actor as Network." aphasic-letters.com/heath/
- Stephens, Paul (a). "Reading Robert Fitterman's Now We Are Friends through the Lens of Ten Media Theoretical Terms." *Post45*, 21 enero 2015, post45.research.yale.edu/2015/01/reading-robert-fittermans-now-we-are-friends-through-the-lens-of-ten-media-theoretical-terms/
- (b). "The Poetics of Celebsploitation: Celebrity Culture and Social Media in Recent American Poetry." *Amodern*, Oct. 2015, amodern.net/article/celebsploitation/
- (c). "Vanguard Total Index: Conceptual Writing, Information Asymmetry, and the Risk Society." *Contemporary Literature*, 54, 2013, pp. 752-84.
- Talarski, Catie, Tucker Ives, y John Dankosky, "The Suburban Corporate Wasteland." *Where We Live, WNPR*, 3 dic. 2013, wnpr.org/post/suburban-corporate-wasteland
- Terranova, Tiziana. "Free Labor: Producing Culture for the Digital Economy." *Social Text*, 18, 2000), pp. 33-34.
- The Offspring: "Disclaimer." *Ixnay on the Hombre* (Columbia Records CK 67810, 1997).
- "The Scorned One." *Web of Loneliness Poems*, 13 dic. 2012, poems.webofloneliness.com/2012/12/13/the-scorned-one/
- Thurston, Nick. *Of the Subcontract, or Principles of Poetic Right*. Information as Material, York, 2013.
- Tiqun, *Premiers Matériaux pour une théorie de la jeune fille*. Mille et une nuits, Paris, 2001.
- "Top Ten Costumes for Halloween." *ClevelandSeniors.Com*, www.clevelandseniors.com/family/halloween-costumes-08b.htm
- Tremayne, Mark. "Applying Network Theory to the Use of External Links on News Web Sites." *Internet Newspapers: Xigen Li, ed. The Making of a Mainstream Medium*. Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah, 2006, pp. 49-64.

- Tromholt, Morton. "The Facebook Experiment: Quitting Facebook Leads to Higher Levels of Well-Being." *Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking*, 19, 2016, pp. 661-666.
- Victor, Divya. Entrevista con Caleb Beckwith. Victor et al. *Reconciliating: Conversations with Conceptual-Affiliated Writers*. Essay Press, Laramie, 2015.
- . "The Next Big Thing." Entrevista con ed., *Les Figues Press*, 7 Feb. 2013, lesfigues.blogspot.com/2013/02/the-next-big-thing-divya-victor.html.
- Wardrip-Fruin, Noah, y Nick Montfort, editores. *The New Media Reader*. The MIT Press, Cambridge, 2003.
- Weeks, Kathi. "Life within and against Work: Affective Labor, Feminist Critique, and Post-Fordist Politics." *Ephemera*, n° 7, 2007, pp. 233-249.
- Williams, William Carlos. "Danse Russe." *Poetry Foundation*, www.poetryfoundation.org/poems/46483/danse-russe
- Yearous-Algozin, Joey. *MyDeathSpace.com*, vol. 1 de *The Lazarus Project: MyDeathSpace.com*, 2013.
- . "Poetry Is Not the Final Girl: Joey Yearous-Algozin." Entr. Trisha Low. *Harriet Blog*, 22 Apr. 2015. www.poetryfoundation.org/harriet/2015/04/poetry-is-not-the-final-girl-joey-yearous-algozin/
- . "Everybody's Obituary." 20 sept. 2013, www.lulu.com/items/volume_78/20644000/20644752/2/print/TT_Canceled_Anthology_Yearous-Algozin_for_lulu.pdf
- "YouGov". d25d2506sfb94s.cloudfront.net/cumulus_uploads/document/i2qimxphnu/tabs_OP_Crying_20160623.pdf
- Zultanski, Steve. *Bribery*. Ugly Duckling Presse, Nueva York, 2014.