



**Autora: Ré, Anahí Alejandra**

**Artículo de revista**

# **Escrituras asémicas: temporalidad y heterotopía en el nuevo orden informacional**

Año: 2022

Ré, A. A. (2022). Escrituras asémicas: temporalidad y heterotopía en el nuevo orden informacional. *Boletín GEC*, (30), 103-130. Repositorio Digital Institucional Universidad Provincial de Córdoba.  
<https://repositorio.upc.edu.ar/handle/123456789/430>

# Escrituras asémicas: temporalidad y heterotopía en el nuevo orden informacional

*Asemic writings: Temporality and heterotopia in the new informational order*

**Anahí Alejandra Ré**

Universidad Provincial de Córdoba - Universidad Nacional de Córdoba - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina  
anahi.re@unc.edu.ar • [orcid.org/0000-0001-6370-2788](https://orcid.org/0000-0001-6370-2788)

Recibido: 30/10/2022. Aceptado: 01/12/2022.

## Resumen

En nuestra cotidianeidad, y aún en espacios curriculares cuyo objeto principal es la escritura, a menudo aparece una concepción dominante que focaliza los abordajes en su función comunicativa o de registro y restringe su objeto a través de una mirada netamente instrumental sobre la escritura. Esta concepción tiene como consecuencia que se pase por alto el potencial que habilita la reflexión sobre sus dimensiones estética, técnica, epistemológica y ontológica, ejercicio que, además, enriquece la práctica y el pensamiento sobre las prácticas de lectura y escritura aun en los casos en los que el objetivo sea cultivarlas como mero vehículo de comunicación. Las escrituras asémicas, en particular, han sido abordadas y problematizadas desde las disciplinas que involucran a las artes visuales, pero han quedado muy frecuentemente al margen de los estudios literarios. En este trabajo proponemos su caracterización y conceptualización en el marco de una articulación con las escrituras algorítmicas, y nos preguntamos por los efectos de sentido que podemos atribuir a las prácticas de escrituras asémicas en el marco del giro informacional.

**Palabras clave:** escritura asémica, escritura algorítmica, Big Data, información

## Abstract

In our daily life, and even in curricular spaces whose main object is writing, a dominant conception often appears that focuses the approaches on their communicative or recording function and restricts its object through a purely instrumental view. In consequence, the reflection on its aesthetic, technical, epistemological and ontological dimensions is overlooked, producing a lack of this kind of exercise, which could enrich

the practice and thought about reading and writing practices even in cases where the objective is to cultivate them as a mere vehicle of communication. Asemic writings, in particular, have been approached and problematized from the disciplines that involve the visual arts but have very often been left out of literary studies. In this paper, we propose its characterization and conceptualization within the framework of an articulation with algorithmic writing, and we wonder about the effects of meaning that we can attribute to asemic writing practices within the framework of the informational turn.

**Keywords:** asemic writing, algorithmic writing, Big Data, information

hacerse amiga de las cosas  
sin nombre es indispensable  
para la salud

María Gainza

## 1. Presentación

Uno de nuestros objetivos consiste en abordar y analizar los diferentes modos de gestación, circulación e impacto, en nuestros abordajes disciplinarios, de la escritura alfabética y, particularmente, de la asémica<sup>1</sup>, en relación con la escritura de código<sup>2</sup>, con especial interés en el contexto de las producciones latinoamericanas. Nuestra premisa de base considera que cualquier obra artística (literaria, plástica, audiovisual, programada, relacional) en tanto inscripción, y mientras involucre imágenes técnicas (Flusser, 2005), consiste en un modo específico de escritura, que en su escribirse tensiona de manera particular las reglas del lenguaje que utiliza. Esos modos son de lo más variados: desde inscripciones que despojan al significante verbal de su significado convencional y lo desplazan al ámbito

---

1 Problematizaremos el concepto en los próximos apartados. Por ahora solo diremos aquí que estos tipos de escritura han sido tradicionalmente vinculados a la comunicación humana y su registro. Por otra parte, la escritura alfabética se ha vinculado con la literatura; la asémica, con las artes plásticas y experimentales.

2 Vinculamos la escritura de código, mayormente aunque no exclusivamente, a la comunicación entre dispositivos técnicos (diversos códigos de programación, por ejemplo), y entre humanos y máquinas. Cabe agregar que el mayor porcentaje de la comunicación que se establece en las redes se lleva a cabo entre dispositivos, sin la participación de seres humanos en esos intercambios.

de lo puramente visual –como hemos ya explorado (Ré y Berti, 2021; Berti y Ré, 2013)–, hasta inscripciones que recurren a sistemas de registro diversos (alfabético, silábico, ideogramático, jeroglífico, cartográfico, de notación musical, de código de programación), que en ocasiones coexisten en una misma obra y resignifican el conjunto.

En la última década constatamos una probable reemergencia de escrituras asémicas que se inscriben en el campo de la literatura y la poesía visual, y nos interpela la pregunta por los diálogos, tensiones y cooperaciones que pueden establecerse a partir de una relectura de esas prácticas en nuestra actualidad, a la que, en primera instancia, podríamos caracterizar como régimen de la escritura reticular. Clarisse Herrenschmidt (2007) utiliza esta noción en *Les trois écritures* para aludir a las formas de memoria que supone el hipertexto a partir de sus usos en internet. Se trata de una memoria que se construye sobre la base de relaciones entre términos pertenecientes a distintos ámbitos, disciplinas y/o prácticas, de las que quedan excluidos por completo diversos elementos de las lenguas, en especial las palabras que hacen posible la sintaxis (414-416) (preposiciones, conjunciones, deícticos, pronombres). El hipertexto, para el cual los límites de la página desaparecen, se presenta como un recorrido, un texto variable en distintas dimensiones, poblado de vocablos, cifras, sonidos e imágenes; estrellado, ramificado, no lineal, una especie de índice de un libro en el cual siempre se puede continuar explorando.

En la medida en que los dispositivos digitales se involucran en nuestras prácticas de lectura, escritura, imaginación, proyección y producción de conocimiento, la escritura reticular que el hipertexto habilita se transforma en una nueva forma de registro de la memoria (tal como, a su turno, la oralidad o la escritura alfabética lo fueron).

En su texto “La doble vida del hipersujeto”, Leonardo Solaas (2017) se permite asociar formas textuales a formas literarias, para luego afirmar que las formas literarias dominantes en una época influyen sobre la forma en que se constituye la subjetividad. Si tomamos su hipótesis, y consideramos que el género dominante desde hace un buen tiempo es el hipertexto y, en particular, las series de post y cadenas infinitas de

información en *stream*, la interrogación por el tipo de subjetividad que se configura arroja algunas evidencias: estas formas no se parecen *a priori* a ninguno de los géneros tradicionales, son fragmentarias, discontinuas y no se vinculan entre sí ni siquiera por asociación libre. No habría una figura del héroe cuyos recorridos ordenen la narración y tampoco hay tensión narrativa: apenas un estado de flujo continuo como una especie de eterno presente en el que cada texto vive en su tiempo separado del resto. En este marco, al especular sobre futuros probables o posibles desde cierta especificidad de las humanidades, aparecen interrogantes ineludibles: ¿Cuáles son los desafíos semióticos, lingüísticos, epistemológicos, políticos, éticos, estéticos y subjetivos que se ponen en juego en las formas de escritura que entraña lo digital? Y al hablar de “lo digital” no estamos haciendo referencia solo a la escritura reticular sino también, y sobre todo, a esa dimensión de escritura que le subyace, la escritura algorítmica<sup>3</sup> mediante la cual se programan, por ejemplo, procesos de lenguaje cuyo objeto es el lenguaje mismo concebido como paquete de datos a visualizar, como veremos en el apartado *Lorem Ipsum*; o procesos de escritura que intervienen en el ADN modificando algún aspecto de la vida de un organismo. Esto habilita otras preguntas: ¿Qué clase de “saber” sobre la vida, sobre el espacio y sobre el tiempo es el que emerge del

---

3 Cuando escribimos en una máquina computacional, hay dos tipos de escritura: la alfabética, que cualquier humano alfabetizado puede decodificar; y la algorítmica. Unos lenguajes de escritura algorítmica (los que se utilizan en la creación de un “código fuente”) son accesibles a programadores y *software* apropiado; otros lenguajes de escritura algorítmica (“código máquina”) solo son codificables y decodificables por *software* o *hardware* que hayan sido creados para comprender el lenguaje en el cual cada nivel se escribe. La arquitectura de códigos que se activa en la dimensión de fondo (la de la escritura algorítmica) participa de lenguajes de programación de mayor o menor nivel de complejidad, ya sea en la producción de textos, en la producción de imágenes técnicas o en la producción de programas, es decir, de instrucciones ejecutables. Para ejemplificarlo aquí de manera escueta, en ese nivel distinguimos el código fuente (escrito, a partir de un lenguaje de alto nivel, por el programador/artista en la instancia de producción de su programa u obra digital); y el código objeto o lenguaje máquina que, como señalamos más arriba, es el que escribe una herramienta de *software* al compilar el código fuente y traducirlo a un código mucho más simple que es susceptible de ser leído por un aparato en la dimensión “de fondo” (en la dimensión donde la escritura es algorítmica). El aparato interpretará finalmente el programa diseñado por el artista y lo traducirá, por ejemplo, en un entorno audiovisual (en la dimensión “de superficie”) que constituirá lo “transitorio observable” (Boetz, 2008) de la obra, o lo fenomenológicamente observable, que incluye, en muchos casos, escritura alfabética.

procesamiento de datos a gran escala, y de qué manera la literatura o los estudios sobre la lectura se involucran en ello?

El nuevo orden informacional, tal como lo describe Flavia Costa (2021) en *Tecnoceno*, implica una serie de transformaciones epistémicas que involucran procesos de datificación, digitalización, protocolización, vigilancia distribuida y monetarización de todos los dominios de la vida (36-39). Estas transformaciones componen una simultaneidad temporal y una cadena equivalencial caracterizadas por una desdiferenciación entre esferas y prácticas muy disímiles (Costa, 2021: 95). Esta hipersincronización (Stiegler, 2012: 105), exige analizar seriamente cuáles son las preguntas legítimas en nuestros campos de estudio. Parafraseando a Boris Groys, si el principio rector de nuestra relación con el mundo ya no es el éxtasis religioso ni el deseo sexual (2014: 195) y, probablemente, tampoco lo sea ya el lenguaje, si el capital es lo que explica ese vínculo, ¿cuáles son las buenas preguntas que debemos hacernos en torno a nuestra relación con la escritura y con la lectura, y cómo ensayar las mejores respuestas?

Así como Luis Pérez-Oramas, al estudiar las artes plásticas, especialmente a León Ferrari y a Mira Schendel, explicaba la aparición de las escrituras asémicas, en los sesenta, como una reacción al giro lingüístico (2010), nos preguntamos ahora si esta reemergencia de las escrituras asémicas y el interés por ellas pueden ser pensados en el sentido que le asignaba Gillo Dorfles en 1975, y qué rasgos diferenciales podrían aparecer en el marco de este giro informacional que también podríamos llamar “hiperlingüístico” (siguiendo la estrategia stiegleriana para indicar una radicalización del fenómeno anterior). Para Dorfles, este tipo de obras habría aparecido como resguardo de los espacios, y sobre todo, de los momentos de cavilación, incertidumbre y vacilación que tientan al lenguaje en el vértigo de la polisemia en un mundo en el que se presumen transparentes (y por ello, inmediatos) todos los sentidos: las escrituras asémicas reaparecerían en el marco del giro informacional como generadoras de “signos vírgenes” (Dorfles, 1984: 28), de dificultosa decodificación en términos de información discreta (y probable, y por ello redundante). Tal vez estas escrituras ofrezcan la potencia de franquear el

“horizonte de lo probable” (De Campos, 1977) para dejarnos a la intemperie de un territorio donde pueda ocurrir algo diferente.

## 2. Paisaje de escrituras asémicas<sup>4</sup>

El plan de este apartado consiste en presentar un mapa provisional sobre escrituras asémicas que permita navegar en sus aguas y, sobre todo, profundizar en sus abordajes en lo sucesivo. Como todo mapa que se inicia, es más bien un esbozo, o una carta portulana: una cartografía cuyas representaciones no están necesariamente en la escala adecuada, y donde algunos límites territoriales aparecen difusos porque se requiere aún continuar la marcha para precisar el trazado de sus costas y accidentes.

Referencias de navegación: las escrituras asémicas han sido apenas una nota de color en la historia de la literatura y las artes. Si fueron abordadas desde la academia, fue más bien por interés de las disciplinas vinculadas a las artes visuales. Los estudios literarios las abordaron pocas veces y principalmente como problema teórico –podríamos pensar en Roland Barthes, Gillo Dorfles, Héctor Libertella, entre otros–; mucho menos como artefacto concreto digno de ser pensado en su tecnicidad. La práctica de “escribir sin palabras” y las especificidades que eso entraña no han sido más que una apostilla en algún capítulo sobre vanguardias. No obstante, el nuevo orden informacional, la exacerbada gramatización de nuestros actos, de nuestros gestos y de nuestra capacidad de agencia en el marco de la actual configuración de nuestro mundoambiente técnico en el marco de semióticas a-significantes (Lazzarato, 2012), resultan estimulantes para observar los problemas que estas podrían articular en nuestro tiempo.

---

4 Este apartado presenta la “parte de un territorio que puede ser observada desde un determinado lugar” (eso es “paisaje” según el *Diccionario de la Real Academia Española*). Este lugar es Argentina, y la observación es mayormente mediada, interrumpida tanto como posibilitada por los canales de circulación de las obras en internet y por los criterios de búsqueda que, sobre todo, Google ha definido para nuestra cuenta de usuario según lo que sus algoritmos han aprendido sobre nosotros en los últimos años. Por eso preferimos hablar de “paisaje”, una parte de un todo. Señalamos esto porque es pertinente para problematizar el acceso a la información y cómo conocemos quienes conocemos en el siglo XXI, qué significa conocer, y por qué también se pasa al objeto de conocimiento en nuestras prácticas cotidianas en el marco del capitalismo tecnoglobal.

## 2.1. Breve historización del uso del término “asémicas”

El primer esfuerzo de publicación antológica de “escrituras asémicas” que se propone abarcar diversos períodos y lugares es *An Anthology of Asemic Handwriting* (2013), editada por Michael Jacobson y Tim Gaze. Allí publican en libro un conjunto de trabajos representativos de diversas épocas y partes del mundo. En su prefacio, leemos: “*An Anthology of Asemic Handwriting* presents a mixture of handwriting styles, from many corners of the world, dating from the Chinese Tang Dynasty (618-907 CE) to the present day” (2013: 5).

Como se presentará en los próximos párrafos, existen algunas publicaciones previas, aunque de menor amplitud geográfica y temporal, en las cuales también se llamó “asémica” a este modo de escritura. Asimismo, se constatan otros experimentos caligráficos o pictóricos que, si bien no surgieron bajo la etiqueta de “asémicos”, admiten, *a posteriori*, su inscripción en la misma tradición. En este sentido, la antología mencionada recupera, por ejemplo, desde obras de Max Ernst, Henry Michaux, Roland Barthes, Héctor Libertella, Mirtha Dermisache, hasta el manuscrito Voynich, fechado entre 1404 y 1438. En esa misma tradición podríamos incluir también otros libros o escritos raros que no aparecen en la antología (pero podrían), como el *Codex Seraphinianus*, el libro de los San Signos de Xul Solar, o la Piedra de Rosetta (al menos hasta antes de ser descifrada). Inclusive, el arte textil andino y los quipus (cuyos patrones y nudos, respectivamente, tanto como la inscripción en la piedra o la marca de tinta en la piel –o el papel–, son también la huella de un gesto, aunque adivinado por la posición de los hilos<sup>5</sup>). Hay obras de literatura medieval y barroca que también presentan componentes que podríamos llamar “asémicos” (Doctorovich, 2006; Hatherly, 1983), de poesía visual (*The book of noise, VISPO...; El punto ciego...*), aunque, en estos últimos casos, no se les ha atribuido el nombre de “escrituras asémicas” en sus instancias de

---

5 Aunque se podrían establecer unas diferencias: anudar, entamar un tejido, no parece tanto un gesto incisivo como un gesto ordenador que, en y para su hacer, computa. Los efectos de esta acción tal vez sean más incisivos en el córtex, y por ello guardan cierta familiaridad con los procedimientos de “escritura no-creativa”, como veremos en el tercer apartado.



publicación. En su aspecto visual, la práctica se emparenta, también, con los signos notariales de los antiguos escribanos, así como con algunas variantes del grafiti y las modalidades que adoptan sus rúbricas.

Antes de trabajar en la antología, Tim Gaze dirigió, desde 1998, cinco números de la revista *Asemic*. Su primera edición señala como referentes a Henry Michaux, Christian Dotremont, Mirtha Dermisache, Vasili Kandinsky, Paul Klee, Joan Miró y los poetas concretos, entre otros. La publicación comenzó siendo un folleto plegado de cuatro páginas con obras de algunos amigos, y fue creciendo hasta convertirse en un libro de bolsillo de casi cien, gracias a una muy amplia distribución internacional vía correo postal, a la manera del arte correo, e internet. En su sitio web, online desde 2000, se puede acceder a sus números digitalizados.

Cada uno de sus números presenta lo que puede interpretarse como una brevísima definición de lo asémico (siempre cambiante) en su portada, estableciendo de esa manera el pacto de lectura para acceder al volumen. En el número 4, por ejemplo, encontramos otro modo de denominar la práctica: “wordless writing” (escritura sin palabras). La cantidad de texto alfabético se ve reducida a la mínima expresión, utilizado apenas para consignar esa definición –que no supera el renglón– y las iniciales de los artistas que allí se publican. Al final de cada revista hallamos un índice con las iniciales de referencia, los nombres completos de los autores publicados y sus direcciones postales, primero, y electrónicas en los últimos números.

En el interior de cada número es particularmente notoria la ausencia de texto legible en alguna lengua específica: solo se leen los nombres de los autores y sus direcciones de correo. Esto constituye un aspecto específico de las escrituras asémicas: no habría una lengua imperante a partir de la cual se instituyen los sentidos. Lo que significa (los nombres propios, las coordenadas), significa lo mismo en cualquier lengua; y lo que no tiene significado establecido pone en el abismo de igual modo a cualquier lengua. Entonces, por un lado, la puesta en evidencia de la ausencia de un código lingüístico común abre puertas y ventanas agujerando la sensibilidad hacia otros lenguajes no (tan) estabilizados y regulados como el sistema de la lengua. Por otro lado, el hecho de que los datos que se

consignan se escriban del mismo modo en casi cualquier idioma, facilita la circulación de los escritos excediendo las fronteras lingüísticas, tanto como la inclusión del email la agiliza excediendo las fronteras territoriales. Esta decisión editorial permite, por una parte, el contacto entre todos los participantes sin la mediación del editor; constituir “una red de código abierto”, dicen los editores de la antología, para difundir rápidamente las obras y contactarse entre sí sin que nadie actúe como custodio o intermediario. Las escrituras asémicas así entendidas disuelven las barreras lingüísticas al tiempo que sus autores y editores declinan su potestad de regular la circulación de sus “mercancías”.

En gran medida, esta publicación en revista ha sido la condición de posibilidad para la constitución de una comunidad internacional de escritores asémicos contemporáneos, a partir de cuyo acervo surge la antología de referencia. Entre 2008 y 2011 Tim Gaze dirige *Asemic Mouvement*, otra publicación periódica en cuyo primer número se establecen, menos lúdicamente y con una pretensión más totalizadora, algunos lineamientos para pensar la escritura asémica. La revista consta de tres números, en los cuales se incluye, además, otro tipo de información (cada artista publicado dedica una porción de “texto sémico” a reflexionar sobre lo asémico, y ese texto funciona como marco para abordar su obra).

A continuación enumeramos una serie de rasgos característicos de aquello que, en la práctica, ha sido llamado escritura asémica:

1. ausencia de texto legible, que sugiere cierta autonomía de la obra respecto de las lenguas y sus sistemas (esto es: la experiencia ante las escrituras asémicas no requiere la puesta en juego de un saber lingüístico-idiomático);

2. superación de fronteras lingüísticas (por lo antes dicho), territoriales (por la amplitud de su circulación internacional, sobre todo, vía mail) y disciplinares (como en el *mail art*, sus autores pueden provenir del campo de la poesía, de las artes plásticas, del diseño, de la música, entre otras disciplinas posibles);

3. horizontalidad en la distribución de beneficios entre editor/autor y circulación abierta, porque el editor no centraliza los réditos de su edición.

Estas especificidades de la escritura asémica que planteamos a partir de la reconstrucción rápida de las prácticas de sus autores están sugeridas en la presentación de la casa editora de la antología de referencia (también a cargo de Gaze y Jacobson), en la pestaña “About” de su sitio web: [www.uitgeverij.cc](http://www.uitgeverij.cc).

Por otra parte, desde 2008, Jacobson mantiene el blog *The New Post-Literate: A Gallery Of Asemic Writing*, retomando el concepto de post-literatura de Marshall Mc Luhan (1971). Hay un grupo homónimo en Facebook, que funciona diariamente como espacio de reunión, difusión y encuentro entre artistas del género y curiosos. Se destaca entre otros espacios por la variedad y amplitud geográfica de su alcance. Se suman a estos el sitio web *Post-Script, literature's last frontiers*, gestionado desde 2010 por Quimby Melton, que reúne un corpus de artículos y trabajos que abordan estos fenómenos e intentan decir algo sobre las escrituras asémicas, así como también sobre el código y otras manifestaciones escriturarias experimentales, y *Post-Asemic Press* (desde 2017), de M. Jacobson, radicada en Minnesota, editorial hermana de Asemic Editions, de Tim Gaze, activa entre 2011 y 2018 “en” el sur de Australia. Allí se editan y se publicitan diversas ediciones afines. Constatamos también la existencia de una antología rusa (*The First Asemic Exhibit in Russia*, 2010, Smolensk) y una revista, *Сайт журнала "Слова"* (<http://slova.name>); otra antología de la exhibición *At the spiral* realizada en 2015 en Malta, o la *Asemic Tech* en Catalunya (2017), la exhibición *Map of asemic horizon. Contemporary writings*, organizada en Italia en 2016 por *Utsanga.it Rivista di critica e linguaggi di ricerca*, una muestra “de escritura asémica” en México (*Intuición Aestética*, en Centro Cultural Casa Baltazar, 2016); y al menos tres eventos vinculados a esa forma de escritura en Córdoba, Argentina: *La escuela del comic abstracto* de Mauro Césari, en Visuales FAMAFA, Universidad Nacional de Córdoba, 2018; *Xenografías III: muestra de escrituras extrañas*, realizada en el Centro de Producción e Investigación en Artes, Universidad Nacional de Córdoba, 2019; y *La escriba ágrafa*, de Mariana Robles, en el Centro Cultural España-Córdoba, 2022), entre otros

eventos mundiales y publicaciones menos ambiciosas. A excepción del grupo mexicano, en el ámbito latinoamericano, no se constata ningún grupo de visibilidad equivalente (reiteramos: que se identifique a sí mismo como practicante de escrituras asémicas). Detectamos algunos autores de nuestra región que participan del grupo compartiendo sus obras también en la red gestionada por Jacobson, como por ejemplo Mauro Césari, Wladimir Díaz Pino, Avelino de Araujo, Román Antopolsky, Regina Pouchain, Cecil Touchon, Sergio Uzal, Tchello d'Barros, entre otros. Asimismo, estudiamos también algunas obras de Ariel González Losada, Verónica Meloni, Mariana Robles y Fabio Doctorovich, que han realizado obras asémicas aunque no participan de ese grupo ni las llaman de ese modo.

Más allá de estas publicaciones que reúnen diversas obras de gran parte del mundo, y de algunas ediciones individuales y de pequeña tirada, no hemos podido constatar la circulación de trabajos teóricos sistemáticos que aborden las escrituras asémicas desde una perspectiva latinoamericana (reiteramos: en tanto “escrituras asémicas”). Hay, sí, en cambio, algunos trabajos que abordan la utilización de letras o tipografía como recurso en las artes plásticas (no siempre asémicas ni inscriptas en el campo de la experimentación literaria). Es el caso de Giunta, 2012; Pérez-Oramas, 2010; Krochmalny, 2014; da Costa Araujo, 2014; Carrasco, 2010; Kac, 2004; De Campos, 1994, entre otros. Asimismo, es posible constatar antecedentes en la tradición del concretismo brasileño y del letrismo; y los que constan en el sitio web de Mirtha Dermisache, entre otros que interrogan este tipo de obras desde el campo de las artes plásticas.

Si bien la mayoría de las obras que aparecían hace una o dos décadas en las publicaciones a las que dedicamos este apartado compartían la característica de ser hechas a mano, actualmente conviven con obras de diversa factura: hallamos también escrituras asémicas digitales, creadas ya sea por el trazo del cuerpo mediado por un dispositivo complejo (como podrían ser algunos componentes de la serie *lux perplexia* de Fabio Doctorovich), o a partir de un proceso de posproducción de imágenes digitales (que convoca otro tipo de problemas).

## 2.2. Conceptualización

En las publicaciones que presentaremos en el próximo apartado, quienes realizan escrituras asémicas no parecen muy interesados en problematizar con palabras aquello que hacen: adoptan el término acuñado por Jim Leftwich<sup>6</sup> y John Byrum<sup>7</sup>, “escrituras asémicas”, cuyo equivalente en diversas lenguas fue siendo igualmente adoptado, tal como lo señala el número 2 de *Asemic Mouvement*: en italiano, como ya hemos referido, por Gillo Dorfles, por ejemplo, en 1975, en el mismo año en francés por Maurice Roche, en danés por Karen Wagner en 2004, en portugués por Victor Paes en 2006, en español por Carlos M Luis en 2007, en turco por Suzan Sari en el mismo año, entre otros.

Para construir esta definición nos basamos entonces provisionalmente en el concepto acuñado por Tim Gaze y Michael Jacobson (a su vez apoyados en Jim Leftwich y John Byrum<sup>8</sup>):

We deliberately avoided the adjectives “unreadable” and “illegible” because the question of legibility and possible transference of meaning is precisely what is at stake in these writing traditions. These writings are not completely “meaningless” or “illegible”, but challenge our common notions of reading, writing, and the meaningfulness of language. Therefore we prefer the adjective “asemic” (Gaze y Jacobson, 2013: 5).

Esta cuestión de la transmisión es ineludible en el ámbito de las escrituras de código, como veremos más adelante. La cuestión de la legibilidad / ilegibilidad aparece en la tradición pictórica de la caligrafía islámica, por ejemplo, como efecto de la prohibición de representar la figura humana. La escritura asémica puede entenderse, en este sentido, como metáfora o metonimia visual: no hay cuerpo figurado pero el cuerpo y su potencia están en la huella de su gesto, huella que registra los impulsos de *cursus* y *dictus*.

---

6 Puede verse, por ejemplo, la guía sobre Jim Leftwich compilada por Bennet (2000).

7 Si recuperamos el testimonio de Leftwich (2015), varios artistas descubren en sus trabajos ciertas características recurrentes, aproximadamente a mediados de los noventa.

8 Puede verse en Leftwich (2016) una recopilación de algunas de sus definiciones entre 1998 y 2016.

En la escritura asémica los trazos no están completamente despojados de sentido, sino que la información semántica permanece abierta, no definida, y cada trazo constituye una huella a partir de la cual se habilitarían estrategias para diseñar modos de legibilidad alternativos no reductibles a la simple decodificación de un sistema de escritura o de un sentido exclusivamente verbal. Las obras que involucran escrituras asémicas se inscriben generalmente en el campo de la poesía visual y/o las artes plásticas, reconfiguran radicalmente categorías básicas y esbozan temporalidades e intensidades específicas que podría resultar sugerente considerar en tanto desafección del uso del lenguaje, una vez que el lenguaje queda subsumido a la dinámica del capital (Marazzi, 2014). En otros trabajos de investigación las contrastamos con la escritura algorítmica, cuya condición de posibilidad, al contrario, es la discretización, estandarización y un grado de redundancia tal que elimine toda posible interferencia en la instancia de decodificación del mensaje (Ré y Berti, 2021; Ré, Costa, Célis Bueno y Berti, 2020; Berti y Ré, 2013). Si la apertura de las escrituras asémicas las vuelve motor de la experiencia de percepción, las escrituras algorítmicas garantizan la hipersincronización y el procesamiento a una velocidad que excede la escala humana (Stiegler, 2015).

En la presentación de *An Anthology of Asemic Handwriting* (2013), editada por Michael Jacobson y Tim Gaze, se lee lo siguiente:

This anthology only features a subset of the wide variety of asemic works, namely those forms which are made by leaving a mark on surface applied by movements of the hand. We thus momentarily step away from machines, to highlight the myriad of forms of asemic writing currently happening outside the reach of modern technology. This is a step backward and a step forward at the same time. Other methods for achieving asemic writing, such as the analogue art of collage or various digital means of composition, will no doubt be featured in future publications.

Retomando estas ideas, la escritura asémica manual (*asemic handwriting*) es para nosotros la inscripción de un gesto; este deja registros de la velocidad, el pulso, la presión y la afección de una mano que se mueve sosteniendo una herramienta simple sobre una superficie. Ahora bien,

como anticipamos, también encontramos ejemplares de escritura asémica en procesos de posproducción de imágenes digitales. Imágenes que no son la huella de un gesto del cuerpo, sino un rastro de luz en un sensor (la codificación e interpretación del gesto), o a veces ni eso: imagen de ningún referente<sup>9</sup>, simulación. Su variante electrónica deja huellas de la acción/interpretación de un dispositivo electrónico, en cuya impresión puede haber mayor o menor grado de intervención de un agente humano. Dado que la disposición de los trazos puede sugerir distintos tipos textuales culturalmente establecidos, en cualquiera de los casos podemos atribuir sentido textual a esas huellas. Sin embargo, aunque adopten formas visuales asociadas tradicionalmente con escrituras, no es posible reconocer en ellas contenido verbal. Por esto, además de “ilegibles”, también se las ha llamado “escrituras sin palabras”, “pseudoescritura”, *jazzwriting*, entre otras alternativas<sup>10</sup>. Cada uno de estos modos (manuales o electrónicos) plantea problemas específicos. Ambos requieren pensar teóricamente el gesto de escribir.

Por otra parte, como anticipamos, las obras asémicas que se inscriben dentro del campo de la literatura diseñan comunidades de lectores entre quienes compartir la misma lengua “natural” no constituiría una condición necesaria para poder leerlas, una vez resignada cualquier pretensión de lectura totalizadora: cada lectura posible hace patente una realización singular de la obra y el acento está puesto justamente en indicar un límite

---

9 Esta expresión es un poco tramposa puesto que, aun cuando se trate de imágenes simuladas, que no remiten a ningún referente del mundo material que nos es inmediato, sabemos que lo que se actualiza en la superficie visual o interfaz tiene como referente un código en la dimensión de fondo o escritura algorítmica. La diferencia es que esa escritura no representa nada fuera del sistema autónomo que crea. Tiene su correlato material en algún depósito de datos en algún país del polo, pero como no lo vemos ni nos es inmediato tendemos a inmaterializarlo.

10 No obstante: calificar de ilegible a algo, implica aceptar la presencia de un código y la imposibilidad de su decodificación, considerando que hay algo que sería un mensaje originario preestablecido. Si consideramos el sentido de escritura flusseriano que desarrollamos al final de este párrafo, para quien escribir es un gesto incisivo, no habría “pseudo” escrituras porque incluso aquellas que son ilegibles pueden pensarse como hendiduras (inscripciones –y no imitaciones– de escrituras), de igual modo sucede con las “escrituras sin palabras”. Marco Giovenale (2022) ha propuesto recientemente una clasificación provisoria de escrituras asémicas (*asemicrete*, *visual asemic writing*, *glitchasemics*, y *abstrasemics*) que podría revisarse, ampliarse y profundizarse.

de nuestra alfabetización allí donde no hay signos de un sistema conocido, problematizando profundamente nuestra relación con los signos. Esta crisis en la instancia de “lectura” de las escrituras asémicas puede derivar tanto en una renuncia “forzada” a leer (como parece sugerir Gillo Dorfles), como, por el contrario, en una invitación a crear sentido a partir de indicios (Ginzburg, 2008; Eco y Sebeok, 1989). Abordamos en profundidad este asunto en Ré (2023). Estas obras indiciales se posicionan así en el punto intermedio entre las demandas del régimen representativo del arte y la construcción simbólica pura.

### **3. Escrituras algorítmicas, visualización de datos**

En las sociedades contemporáneas, lo digital está presente en todas nuestras prácticas. Es el sustrato de los medios de comunicación más utilizados, un insumo hoy ineludible en materia de seguridad y control de tráfico (de personas en migraciones, o de mercaderías en puertos y aduanas), incide en las formas de socializar, de hacer ciencia, de practicar la agricultura, en la definición de tratamientos médicos. El manejo de grandes caudales de datos es central en bioinformática, o para la anticipación de desastres naturales y la toma de decisiones en las bolsas de valores, entre otras cosas, e incluso, en algunos países, ha tenido un rol fundamental en procesos electorales. La pregunta que subyace a este apartado busca contribuir a la reflexión, por una parte, acerca de qué manera la escritura algorítmica se inscribe en el campo de la literatura y se asocia a determinados imaginarios sobre el futuro. Por otra parte, de qué manera la escritura asémica, que presentamos en el apartado anterior, discute o dialoga, según el caso, con tales asociaciones.

#### ***3.1. Sobre escrituras no-creativas***

En los análisis de las obras que integran nuestro corpus de investigación, constatamos que las obras digitales cuyos artefactos participan de dispositivos complejos (Ré, 2014), suelen caracterizarse por un alto grado de inestabilidad propiciado por la posibilidad de modificación permanente de aquello que está en soporte digital, que María Ledesma llama



*plasticidad* (2003) y otros *labilidad técnica* (Bootz, 2008). Un caso es la obra *Degenerativa* (2005), del mexicano Eugenio Tisselli, que hace, de la plasticidad que le ofrece la estructura del medio digital, la preocupación central de su metapoética técnica: consiste, en pocas palabras, en una página web que en cada ingreso se transforma –se deforma– y así tensiona cada vez más lo que entendemos por “legible” (Ré, 2023).

Según Ledesma, hay dos modos de inestabilidad que juegan en esta dimensión: la plasticidad y la vulnerabilidad textual. La plasticidad es una propiedad que adquieren los artefactos digitales por la misma plasticidad y mutabilidad del medio<sup>11</sup>, es una característica del soporte, mientras que la vulnerabilidad, según Ledesma (2003), es “una *valoración* del soporte en este sistema de distribución simbólica del poder”, ya que solo se entiende “en términos de propiedad privada” (58).

Para esta autora, “la fragilidad puesta de manifiesto por lo digital no es más que la demostración de la fragilidad constitutiva de toda escritura. No es la escritura lo que tiene solidez sino el estatuto que los hombres *han dado y dan a ciertas cosas escritas*” (Ledesma, 2003: 57-58). La observación es muy pertinente al momento de pensar esta característica, dado que muchas obras digitales transponen textos propios y ajenos. El texto fue haciéndose cada vez más vulnerable a medida que más y más textos se disponibilizaron, como señala Kenneth Goldsmith, primero digitalmente, lo que permitió su reproducción manipulada, y luego en la web, que es un

---

11 Podría postularse que la imposibilidad de leer, por ejemplo, *Cent mille milliards de poèmes* (1961) de Raymond Queneau, obra canónica de la poesía combinatoria, supondría también cierta plasticidad (en su componente textual es evidente). Sin embargo, aunque la poesía digital existe al menos desde 1959 (*Poemas estocásticos*, de Theo Lutz), y ya en 1952 Chrispher Strachey programó sus *Love Letters*, era todavía algo muy desconocido en 1961 y resulta extraña la idea de imaginar poesía en “soporte” digital por aquellos años. Podemos precisar entonces que no es el medio digital *per se* el que posibilita la plasticidad del texto sino, en el caso de las obras digitales, la escritura algorítmica que fundamenta toda la arquitectura digital (y sus cristalizaciones en la dimensión de superficie en tanto componente visual, sonoro, auditivo), habida cuenta de que la obra de Raymond Queneau está programada algorítmicamente, aunque su “soporte” sea papel. También podríamos pensar que el “soporte” de estas obras es, en realidad, el algoritmo “proyectado” en distintos “materiales”. Así, es más probable que el medio digital plantee reglas que configuren su plasticidad, pero no es privativo de él. En rigor, entonces, la plasticidad no es una cualidad del soporte o del medio, sino de las reglas de configuración de ese medio. Por otra parte, el “soporte” de una obra nunca es algo ajeno a su artefacto.

gran depósito de textos disponibles a un par de clics de distancia (2015: 28).

Así, la práctica de las “escrituras no-creativas” pasa a ser, para este autor, la elección y recontextualización de porciones de lenguaje. O, más bien (diremos nosotros), lo sigue siendo: desde el primer momento de la escritura literaria, en el momento de inscripción, hubo implicada también una actividad conceptual y de categorización, de elección y recontextualización de palabras cotidianas en contextos donde su aparición fuera más improbable<sup>12</sup>. No obstante, el hecho de que estos textos lo postulen como acontecimiento parece indicar que la presunción de novedad ante lo digital re-visibiliza esos procedimientos preexistentes, tal vez inercialmente velados por siglos de atribuciones a musas y genios creadores que llevaron al borramiento de la dimensión técnica de la escritura en los estudios literarios.

Problematizando la expresión “genio no-original” que utiliza Marjorie Perloff para aludir a la tendencia de apropiarse de los textos disponibles en las prácticas de escritura, así como el concepto de “moving information”, que acuña la misma autora y que “significa tanto el acto de mover información de un lado a otro como el acto de ser conmovido por ese

---

12 En esto consiste la definición de información estética para Max Bense (2007), quien establece una distinción entre información documental, información semántica e información estética, entendiendo por información “todo proceso de signos que exhibe un grado de orden”. La información documental reproduce algo observable: es una sentencia empírica, una sentencia-registro. La información semántica trasciende la documental, puesto que va más allá del horizonte observado, aportando algo que en sí mismo no es observable, un elemento nuevo como por ejemplo el concepto de verdadero o falso sobre un enunciado que contenga información documental. La información estética, por su parte, trasciende la semántica en lo que concierne a “imprevisibilidad, sorpresa, improbabilidad en la ordenación de signos” y se diferencia de las otras dos por ser extremadamente frágil. Los enunciados de información documental, por ejemplo, suelen ser redundantes, de manera que si se pierde un dato (supongamos, un fonema, una letra escrita) sigue siendo posible comprenderlo. La información estética, en cambio, que se caracteriza por su fragilidad, depende de los detalles más ínfimos y singulares, no es posible alterarla sin que pierda alguna de sus propiedades. Haroldo de Campos retoma estos planteos cuando reflexiona sobre la posibilidad de traducir textos literarios (De Campos, 2013). En un sentido similar también lo hace Flusser al reflexionar sobre las imágenes técnicas informativas, que se diferenciarían de las redundantes al presentar situaciones imprevistas o poco probables. Desde sus planteos, podemos pensar la capacidad *in-formativa* de las fotografías (y de las obras de arte, así como de la escritura literaria) pensando cuán probables o improbables son, en un estado de cosas, esas apariciones (Flusser, 2015).

proceso” (2015: 22), Goldsmith plantea que el “nuevo” escritor se asemeja a un programador que conceptualiza, construye, ejecuta y mantiene un dispositivo de escritura:

[...] El procesamiento de palabras, la construcción de bases de datos, el reciclaje, la apropiación, el plagio intencional, la encriptación de la identidad y la programación intensiva involucran maneras de escribir ajenas al campo de la práctica literaria que los ‘nuevos’ escritores exploran cada vez más (2015: 22).

Ahora bien, son necesarios algunos señalamientos: en primer lugar, si “el acto de escribir es literalmente el acto de mover lenguaje de un lado a otro” (24), es menester recuperar aquí el comentario sobre el gesto de tejer que hemos hecho en la quinta nota al pie, en referencia a los telares y quipus: el parentesco entre el gesto de escribir y el gesto de tejer o mover hilos (o cadenas sintácticas) es innegable, ya sea en la prehistoria de la escritura como en su más flamante actualidad. A propósito, la muestra *Illasawiri. Tejidos de energía resplandeciente*, expuesta en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile entre octubre de 2022 y febrero de 2023, creada por la artista boliviana Aruma y curada por Valentina Montero, pone en escena estos cruces. Se exhiben tejidos andinos elaborados con circuitos, hilos conductivos, fibra óptica y LEDs: allí confluyen formas tradicionales de codificar información mediante el material textil y la codificación algorítmica de la energía que fluye por sus fibras a la velocidad del tiempo-luz, haciendo converger la electrónica y la programación con prácticas ancestrales cuya complejidad también puede analizarse paralelamente a la de los sistemas informáticos digitales, tensionando asimismo las relaciones témporo-espaciales que pueden establecerse entre ambos mundos técnicos.

En segundo lugar, decir que el “nuevo” escritor se parece a un “programador que conceptualiza, construye, ejecuta y mantiene un dispositivo de escritura” no parece describir una práctica muy distinta de lo que hace un “viejo” escritor que cultiva un lenguaje poético. La distinción posible, si interesara precisarla, podría establecerse al considerar la tecnicidad de los dispositivos que intervienen en el proceso de escritura (o de exteriorización de memoria): mientras el “viejo” escritor procesa sus

textos y los exterioriza en un registro, este “nuevo” escritor sólo puede procesarlos (o sólo se propone hacerlo) si dispone de exteriorizaciones previas y de dispositivos tecnológicos complejos que lo asistan. La novedad, entonces, no está en los procedimientos de escritura, ni siquiera, en primera instancia, en las formas que adopta la relación del escritor con esos dispositivos cuyas categorizaciones están de cualquier modo predefinidas y cuyo funcionamiento interno el autor no necesariamente conoce: así se trate del programa de la lengua o del programa de un dispositivo tecnológico, ambos escritores pueden relacionarse de manera artística y creativa con ellos, o pueden simplemente hacerlos funcionar. La novedad está, más bien, en las modificaciones que la práctica introduce en las dimensiones del tiempo y del espacio: en la mediación de dispositivos tecnológicos complejos que permiten que esos procedimientos (selección, categorización, reorganización) se realicen externamente, procesando un mayor caudal de datos y a mayor velocidad. Por supuesto, estas características inciden fuertemente en el resultado, pero no implican “maneras de escribir ajenas al campo de la práctica literaria”: los procedimientos iniciales que se ponen en práctica son los mismos, lo que varía es el nivel de tecnicidad de las herramientas<sup>13</sup>.

### 3.2. *Lorem Ipsum*

Para que la escritura se manifieste en su verdad  
(y no en su instrumentalidad) debe ser ilegible.

Roland Barthes

Las técnicas y dispositivos de visualización o procesamiento de datos configuran ya sea figuras topológicas, ya sea textos o hipertextos, y caracterizan a la poesía y cierto arte generativo en su versión digital. Como referentes en nuestro país podemos señalar a Emiliano Causa, Leonardo Solaas, Mariano Sardón, Gustavo Romano, Iván Marino o Santiago Ortiz. El género tiene cada vez mayor presencia sobre todo en sus versiones

---

13 Para una profundización sobre estos planteos, revisar Ré y Berti (2018).

visuales. Inclusive algunos de sus referentes brindan servicios de visualización de datos a empresas, lo cual inscribe sus prácticas en un contexto divergente del resto de artistas: para muchos de estos autores, el componente verbal, cuando aparece, es apenas un dato más a procesar, poco importa qué diga ni cómo. El texto literario está allí como material de relleno, reificado, en calidad de dato que se usa para mostrar las cualidades de un dispositivo de visualización a posibles clientes: *Lorem ipsum dolor sit amet...*

Wikipedia explica, en la entrada “Lorem Ipsum”, que ese texto se usa habitualmente en diseño gráfico, desde el Renacimiento, para demostraciones de tipografía o borradores de diseño, y agrega:

El texto en sí no tiene sentido, aunque no es completamente aleatorio, sino que deriva de un texto de Cicerón en lengua latina, a cuyas palabras se les han eliminado sílabas o letras. El significado del texto no tiene importancia, ya que solo es una demostración o prueba, pero se inspira en la obra de Cicerón *De finibus bonorum et malorum* (*Sobre los límites del bien y del mal*) que comienza con: “Neque porro quisquam est qui **dolorem ipsum** quia **dolor sit amet, consectetur, adipisci velit**” (en negrita en el original, consultado el 2 de agosto de 2017).

La obra de estos autores se enmarca en el ámbito de lo que Goldsmith define como “escrituras no-creativas” en tanto se recurre a textos disponibles, exponiendo formas de categorizar y organizar sus componentes. El texto se vuelve objeto gráfico, se replica en nuevos contextos y pierde, como el fragmento de Cicerón, su valor verbal. Podríamos discutir esta concepción forjando modos creativos de categorizar, lo cual, en otra dimensión del análisis, volvería creativas a estas escrituras no-creativas.

Las herramientas de visualización permiten observar algunas correlaciones entre datos que de otro modo sería muy dificultoso observar. Se presume que más del 80% de los datos que circulan son datos no estructurados, que son los que plantean mayores dificultades a la ciencia de datos. El problema de procesar un gran caudal de información para obtener datos relevantes se halla en estrecha relación con la forma de

conceptualizar y categorizarlos. Hay paquetes de datos que resultan imposibles de acceder y procesar en tiempos humanos.

La literatura experimental se había planteado problemas parecidos en otros términos, al menos desde 1961, cuando, por ejemplo, con una tecnología de edición analógica, los oulipianos generaron un libro de sonetos (*Cent mille milliards de poèmes*, de Raymond Queneau) que ningún humano sería capaz de leer en toda su vida. Esta anécdota oulipiana se presenta ante nosotros y ante los desafíos del *big data* a la manera de una *retombée* sarduyana (Sarduy, 1999: 1370), por la cual la consecuencia de un hecho puede preceder a su causa, o las cosas pueden parecerse a algo que todavía no existe, lo que muestra que el campo de la experimentación artística y literaria anticipa muchas veces, sin quererlo, cuestiones que las sociedades se plantearán como problema. Tanto el *big data* como el libro de Queneau comparten la condición de ser ilegibles para un ojo y una temporalidad humanos: requerimos de una mediación técnica para construir conocimiento sobre ellos, así como el dispositivo fotográfico permitió captar lo infraluz en los experimentos con el fusil cronofotográfico de Jules Marey (Antelo, 2006: 308). En este sentido, podríamos inscribir a la visualización de datos (y, por lo tanto, a las escrituras algorítmicas que la sustentan) como instrumento informático, en la genealogía del telescopio y el microscopio, entre otros instrumentos creados para satisfacer la pulsión escópica de nuestra cultura y nuestro modo de hacer ciencia, ambos eminentemente visuales.

## Conclusiones

Vilem Flusser sostiene que las ciencias humanas intentan interpretar los gestos bajo el hechizo de las ciencias naturales, que las motiva a dar explicaciones causales cada vez más completas, pero poco satisfactorias: consideran el gesto de escribir meramente como un fenómeno sin tener en cuenta que el gesto es ya una interpretación codificada (1994: 9). Al reducirlo a explicaciones causales para llamarse “ciencias”, se privan de generar una teoría de la interpretación del gesto. Para este autor, escribir no es aplicar un material sobre una superficie, sino rascar, arañar esa

superficie (así lo indica el verbo griego *graphein*, si pensamos en los grabados en superficies de ladrillo mesopotámicos) (31). Escribir era hacer unas incisiones, penetrar en la superficie, y aún se trata de eso: incluso teclear todavía implica ejercer cierta presión sobre una superficie con el objetivo de lograr una marca de la letra –ya sea esta analógica o digital–. Para Flusser el gesto de escribir no involucra, por tanto, un gesto constructivo, sino un gesto irruptor y penetrante. En este sentido, retomando la noción de “psique mineral” de Bernard Stiegler (2002), podríamos decir que la escritura reticular también inscribe/incide: así como la presión ejercida por un cuerpo genera una hendidura en el sílex, la escritura algorítmica deja/proyecta sus marcas en el córtex. Desde una perspectiva stiegleriana, esas marcas se vinculan estrechamente con los modos de experimentar y configurar el tiempo, el espacio y la subjetividad individual y colectiva (Stiegler, 2012). Asimismo, las transformaciones epistémicas que describe Costa y que caracterizan a la conducción de las conductas por medio de las escrituras algorítmicas y la datificación de la existencia, intensifican su acción también sobre la vida biológica y sobre la vida anímica de individuos y poblaciones, no ya orientándose a afectar únicamente cuerpos (2021: 34) sino orientándose hacia instancias micro (elementos pre o infracorporales, tales como información genética, procesos químicos, etcétera) y hacia lo macro (configurando el mundoambiente en el que las especies se desarrollan, y del cual nuestra especie no puede evadirse porque depende cada vez más de él (48). En este sentido, ya *Génesis*, la “obra transgénica” ¿literaria? que Eduardo Kac propuso en 1999, problematizaba nuestros dos objetos a la vez. A partir de la traducción de una frase bíblica a código morse, el artista creó un “gen de artista”, un gen sintético que se le incorpora a una bacteria exhibida en la galería de arte, que sufre mutaciones biológicas reales al ser expuesta a una luz ultravioleta. El resultado visual de esas transformaciones puede ser problematizado en tanto escritura asémica y, paradójicamente, hipercodificada. Al finalizar la muestra, se realiza el proceso inverso: se traduce el ADN de la bacteria al código morse y luego al inglés nuevamente. Por un lado, se tematiza una operación de escritura discreta que incide en el desarrollo de vida y, por otro lado, una operación de escritura asémica

que desarticula los signos conocidos y gramatizados revitalizándolos en un sentido figurado al propiciar su reapertura. Hoy podemos tejer redes entre esa propuesta y los trazos biomateriales<sup>14</sup> que se problematizan desde cierta concepción del arte relacional, o bioarte, para profundizar en el problema de la dimensión técnica de la escritura y su lectura en un sentido amplio.

Consideramos que prácticas singulares como las experimentaciones artísticas y literarias con escrituras asémicas y generativas, su reemergencia y su gran auge en laboratorios de arte experimental de los mayores museos y galerías de arte del mundo pueden ofrecer maneras de pensar la programación y el diseño de *software* por vías alternativas. Las experimentaciones a este respecto que se exponen anualmente en el Electronic Language International Festival en Sao Paulo, por ejemplo, configuran, desde el arte electrónico, grandes aportes a la industria de desarrollo de *software*, en especial en lo que respecta a desarrollo de videojuegos, un producto de la industria cultural en franco crecimiento en todo el mundo.

Teniendo en cuenta el innegable rol que las escrituras algorítmicas adoptan en nuestra vida cotidiana, algunas de las preguntas que desde las “escrituras no-creativas” podrían formularse hacia el futuro bien podrían ser las siguientes: ¿Cómo inventar categorías que problematicen los programas existentes? ¿Cómo cambiar las reglas? ¿Cómo escribir *software* poéticamente? Las escrituras asémicas, por su parte, parecen volver para rehabilitar un espacio de posibles, al reponer el tiempo humano en su espacialidad convocando a una demora de los regímenes del tiempo-luz (Stiegler, 2015) para propiciar la interpretación (que no es mera decodificación) de una escritura cuyas reglas desconocemos: para su lectura se vuelve preciso que el lector esté dispuesto a crear (a veces mucho más de lo que le demandan las obras que se dicen “interactivas”).

---

<sup>14</sup> Puede verse información sobre la muestra *Trazos biomateriales* (Heidi Jalkh y Marina Christe, curadoras) en la página web del [Centro Cultural Recoleta](#).



Este no es un gesto menor en un mundo en el que la posibilidad de imaginar nos está siendo arrebatada (Stiegler, 2014).

Esta reemergencia de las escrituras asémicas tiene lugar en un marco específico: la circulación de ciertos modos de aprehender el presente y el futuro con respecto al rol de lo digital y sus formas de entramarse con lo político, lo social y lo económico. Esto podría explicarse como respuesta al imperativo de hiperconectividad global que vuelve a poner el foco de las preocupaciones literarias y artísticas en la cuestión de la legibilidad y la posible o imposible transmisión inmediata de significados transparentes, problema también abordado ampliamente por la teoría de la información y la comunicación. Por otra parte, las escrituras algorítmicas que dan existencia a lo digital exigen revisar nuestras competencias y demandan la generación de estrategias para una alfabetización digital que trascienda el conocimiento básico de “*inputs y outputs*” (al decir de Flusser, 2005), en línea con la mecanología simondoniana (Simondon, 2008).

Con todo, la reemergencia de las escrituras asémicas en el ámbito de la poesía visual tiene lugar como gesto poético (*poiético*) ante un futuro que se percibe obturado (Schmucler, 1996; Williams y Srniček, 2013): ya nada puede ser creado, solo podemos mover lenguaje, versa la remanida idea que recupera Goldsmith para definir su concepto.

La espacialización de la escritura, materializada en las escrituras asémicas, devela, por contraste, el diseño de topologías y cartografías singulares en las escrituras algorítmicas, así como su entramado en regímenes de saber/poder. Tanto el arte generativo como la visualización de datos puede ser entendida como praxis artística (en el ámbito de las artes visuales, o como forma de escritura no-creativa –en la dimensión verbal– que, no obstante, sostenemos que puede ser creativa a nivel de las categorías), pero además, las escrituras que le subyacen deben ser entendidas como forma de escritura dominante que tiene modos específicos de producción de sentido sobre el presente, y también sobre el pasado y el futuro. En este sentido, en disputar el lugar de creación de las categorías que organizan el lenguaje consiste hoy (o consistió siempre) la escritura poética: tarea urgente.

## Referencias

- AAVV (s/f). *Asemic*, n. 1. Disponible en: <http://www.asemic.net>
- AAVV (s/f). *Asemic-magazine*. Disponible en: [Asemicmagazine.blogspot.com](http://asemicmagazine.blogspot.com), 16 sept. 2022. <http://asemic-magazine.blogspot.com>
- AAVV (2000-2022). *Asemic net*. Disponible en: [Asemicnet.blogspot.com.ar](http://asemicnet.blogspot.com.ar), 2 dic. 2022. <http://asemicnet.blogspot.com.ar>
- AAVV (2008). *The book of noise*. Avance Publishing. Disponible en: <https://goo.gl/LvBR7S>
- AAVV (2016). *Utsanga. Rivista di critica e linguaggi di ricerca*, n. 7, 8, 9 y 10. Disponibles en: <http://www.utsanga.it/>
- Antelo, Raúl (2006). *María con Marcel. Duchamp en los trópicos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bennet, John M. (2000). "The Jim Leftwich Papers: Guide and Inventory". *Library.osu.edu*, marzo. <https://library.osu.edu/finding-aids/rarebooks/leftwich.php>
- Bense, Max (2007). *Aesthetica. Introduction à la nouvelle esthétique*. Paris: Ed. Du Cerf.
- Berti, Agustín y Anahí Ré (2013). "Contra lo discreto: Estandarización y poéticas de desreferenciabilización". *Texto digital*, vol. 9, n. 2. 183-209. Disponible en: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2013v9n2p183>
- Bootz, Philippe y Samuel Szoniecky (2008). "Toward an ontology of the field of digital poetry". Actas del coloquio Electronic Literature as a Model of Creativity and Innovations in Practice, Bergen. Disponible en: <https://elmcip.net/node/415>
- Carrasco, María Isabel (2010). "La tipografía ilegible. Los alfabetos afásicos y las letras mutiladas de Ana Sánchez". *Escritura e imagen*, vol. 6. 189-211. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/ESIM1010110189A>
- Costa, Flavia (2021). *Tecnoceno. Algoritmos, biohackers y nuevas formas de vida*. Buenos Aires: Taurus.
- Da Costa Araujo, Rodrigo (2014). "Gestos, grafismos, caligrafías, delicadezas de Barthes" *Revista Querubim*, año 10, n. 23. 167-174. Disponible en: <https://dokumen.tips/documents/revista-querubim.html?page=7>
- De Campos, Haroldo (2013). *Transcrição*. São Paulo: Perspectiva.
- De Campos, Haroldo (1994). *Ideograma. Lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- De Campos, Haroldo (1977). *A arte no horizonte do prova'vel*. São Paulo: Perspectiva.
- Dermisache, Mirta, obras disponibles en: [www.mirthadermisache.com/publicaciones.php](http://www.mirthadermisache.com/publicaciones.php)
- Dorfles, Gillo (1984) [1975]. *L'intervalle perdu*. Clamecy: Librairie des Méridiens.
- Doctorovich, Fabio (2006). "La tradición poética matemático- compositivista en Argentina, y su influencia en la poesía digital". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 31, n. 1. 33-62.

- Eco, Umberto y Thomas Sebeok (1989). *El signo de los tres*. Barcelona: Lumen.
- Flusser, Vilèm (2015). *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Flusser, Vilèm (2005). *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma filosofia da fotografia*. Río de Janeiro: Relume Dumará.
- Flusser, Vilèm (1994). *Los gestos. Fenomenología y comunicación*. Barcelona: Herder.
- Gaze, Tim (2008a). *Asemic Mouvement*, n. 1, Disponible en: <https://goo.gl/d8Pfbf>
- Gaze, Tim (2008b). *Asemic Mouvement*, n. 2, Disponible en: <https://goo.gl/SjNi8k>
- Gaze, Tim (2010). *Asemic Mouvement*, n. 3, Disponible en: <https://goo.gl/wvaxFs>
- Gaze, Tim y Michael Jacobson (2013). *An Anthology of Asemic Handwriting*. Adelaide, Minneapolis: Uitgeverij.
- Ginzburg, Carlo (2008). *Mitos emblemas e indicios*. México D.F.: Gedisa.
- Giunta, Andrea (2012). "León Ferrari, poético y político". *Todavía*, n. 27. Disponible en: <http://revistatodavia.com.ar/todavia32/27.artenota.html>
- Giovenale, Marco (2022). "On some hypothetical categories of asemic writing". *Asemicnet.blogspot.com*, 30 ag. <https://asemicnet.blogspot.com/2022/08/on-some-hypothetical-categories-of.html>
- Goldsmith, Kenneth (2015). *Escrituras no-creativas. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Groys, Boris (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Hatherly, Ana (1983). *A experiência do prodígio: bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Herrenschmidt, Clarisse (2007). *Les trois écritures. Langue, nombre, code*. Paris: Gallimard.
- Hill, Craig y Nico Vassilakis (2012). *The last VisPo. Anthology: visual poetry 1998-2008*. Seattle: Fantagraphics. Disponible en: <https://tactileword.files.wordpress.com/2012/05/vispoanthology.pdf>
- Jacobson, Michael (s/f). *Post-Asemic Press*. Disponible en: <https://post-asemicpress.com>
- Jacobson, Michael (s/f). *The New Post-Literate: A Gallery Of Asemic Writing*. Disponible en: <http://thenewpostliterate.blogspot.com>
- Kac, Eduardo (2004). *Luz & Letra. Ensaios de arte, literatura e comunicação*. Río de Janeiro: Contra Capa.
- Kac, Eduardo (1999). *Génesis*. Documentos disponibles en: <http://www.ekac.org/geninfo2.html>
- Krochmalny, Syd (2009). "La arbitrariedad de los signos". *Ramona*, 15 jul. Disponible en: <http://www.ramona.org.ar/node/27281>

Lazzarato, Maurizio (2012). "El funcionamiento de los signos y de las semióticas en el capitalismo contemporáneo". *Palabra Clave*, vol. 15, n. 3. 713-725. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/649/64924872017.pdf>

Ledesma, María (2010). "Vulnerabilidad textual". *Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*. Río de Janeiro, mimeo.

Ledesma, María (2003). "Sobre cuerpos y delitos digitales. Una reflexión sobre la solidez y la vulnerabilidad en la escritura". *De Signis*, n. 5. 51-60.

Leftwich, Jim (comp.) (2016). "Asemic Writing: Definitions & Contexts: 1998-2016". *Archive.org*, enero-marzo.

<https://archive.org/stream/AsemicWritingDefinitionsAndContexts19982016/Asemic%20>

Leftwich, Jim (2015). "ongoing Notes on Asemic Writing". *Scriptjr.nl*, 13 jun. [https://scriptjr.nl/ongoing-notes-on-asemic-writing-jim-leftwich-2015/3336#.Y5CV2yxCTdWriting%20Definitions%20and%20Contexts%201998-2016\\_djvu.txt](https://scriptjr.nl/ongoing-notes-on-asemic-writing-jim-leftwich-2015/3336#.Y5CV2yxCTdWriting%20Definitions%20and%20Contexts%201998-2016_djvu.txt)

Marazzi, Christian (2014). *Capital y lenguaje. Hacia el gobierno de las finanzas*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Mc Luhan, Marshall (1971). *Contraexplosión*. Buenos Aires: Paidós.

Melton, Quimby (s/f). *Post-Script, literature's last frontiers*. Disponible en: <http://scriptjr.nl/>

Perednik, Jorge, Fabio Doctorovich y Carlos Estévez, Carlos (2016). *El punto ciego / The Blind Spo: Antología de la Poesía Visual Argentina de 7000 a.C. al Tercer Milenio / Argentine Visual Poetry*. San Diego: San Diego State University Press.

Perednik, Jorge (2003). "1980: Una década de poesía experimental argentina". *Catálogo del 6° Encuentro Internacional de Poesía visual, sonora y experimental*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta.

Pérez-Oramas, Luis (2010). *León Ferrari e Mira Schendel: o alfabeto enfurecido*. São Paulo: Cosac&Naify.

Qeneau, Raymond (1961). *Cent mille milliards de poèmes*. Paris: Gallimard.

Ré, Anahí (2014). "Tres modos de existencia del artefacto para pensar las poéticas tecnológicas". *Literatura, história, e memória*, vol. 10. n. 16. 9-23. Disponible en: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/issue/view/703/showToc>

Ré, Anahí (2016). *Poesía de experimentación latinoamericana: arte, ciencia y tecnología (1980-2012)*. Tesis doctoral. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, mimeo.

Ré, Anahí (2023). "Test de Turing para lectores (o de nuestra sensibilidad acerca de otros mundos)". *Universum. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, en prensa.

Ré, Anahí y Agustín Berti (2018). "Estándar y poéticas industriales en la literatura digital argentina". *A Contracorriente: revista de historia social y literatura en América Latina*, vol. 16, n. 1. 100-127. Disponible en:

<https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1829>

Ré, Anahí, Flavia Costa, Claudio Célis Bueno y Agustín Berti (2020). "Escrituras algorítmicas e imágenes invisibles: tecnoestética y política". *Pensando. Revista de Filosofía*, vol. 11, n. 23. 41-53. Disponible en: <https://revistas.ufpi.br/index.php/pensando/article/view/11120>

Ré, Anahí y Agustín Berti (2021). "La d3\$ř3f(x) comme opération technique de résistance esthétique-politique chez quelques artistes d'Amérique Latine". *Intermedialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n. 37-38,. 1-25. Disponible en: <https://doi.org/10.7202/1086247ar>

Sarduy, Severo (1999). *Obras completas*. México: FCE. Vol. II.

Schmucler, Héctor (1996). "Apuntes sobre el tecnologismo y la voluntad de no querer". *Revista Artefacto*, n. 6. 6-9.

Simondon, Gilbert (2008). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo.

Solaas, Leonardo (2017). "La doble vida del hipersujeto". *Solaas.medium.com*. 26 jul. <https://medium.com/@solaas/la-doble-vida-del-hipersujeto-fdaab9d43dd2>

Stiegler, Bernard (2002). *La técnica y el tiempo I. El pecado de Epimeteo*. Hondarribia: Hiru.

Stiegler, Bernard (2012). *De la misère symbolique. La catastrophe du sensible*. Paris: Flammarion.

Stiegler, Bernard (2014). "Ars e invenciones organológicas en las sociedades de hipecontrol". Trad. Anahí Ré. *Nombres*, n. 28, 147-163, Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/12025>

Stiegler, Bernard (2015). "Quebrar reglas de la máquina". *Revista Ñ*, año XII, n. 596, 28 febr. 12-13. Disponible en: [http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Quebrar-reglas-maquina\\_0\\_1312068797.html](http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Quebrar-reglas-maquina_0_1312068797.html)

Tisselli, Eugenio (2005). *Degenerativa*. Disponible en:

<http://www.motorhueso.net/degenerativa/>

Williams, Alex y Nick Srniček (2013). "Manifiesto aceleracionista". Disponible en: <http://anarquiacoronada.blogspot.com.ar/2013/08/manifiesto-aceleracionista-primera-parte.html>