ENTREVISTA

Cuadernos Iberoamericanos. 2025. 2. P. 13–36
DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-13-36

UDC 82+62

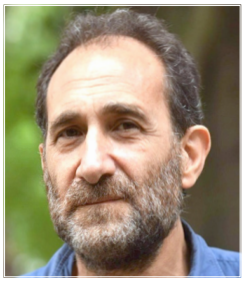
Recibido 19.05.2025
Revisado 22.05.2025
Aceptado 25.05.2025

Las muchas vidas del teléfono y de la máquina de escribir

© Vitagliano M., Kohan M., 2025

Miguel Vitagliano, Profesor de Teoría Literaria III, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (UBA), investigador en el Instituto de Literatura Argentina «Ricardo Rojas», miembro del Consejo Directivo de la Maestría en Estudios Literarios, FFyL, UBA.
1426, Argentina, CABA, Matienzo 1724, 5 B
E-mail: miguel.vitagliano@gmail.com

Martín Kohan, Profesor de Teoría Literaria II, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (UBA) y de Narrativa Argentina II, Artes de la Escritura, Universidad Nacional de las Artes.
Puán 480, C1420 Cdad. Autónoma de Buenos Aires, Argentina
E-mail: martindiegokohan@gmail.com



Resumen. El presente artículo tiene como motivo la publicación de la traducción del ensayo de Martín Kohan «¿Hola? Un réquiem para el teléfono» en la revista rusa «Inostrannaya literatura»[1] y la esperada salida del libro de Miguel Vitagliano «Sala de máquinas» en agosto de 2025. Si bien es una entrevista a dos voces destacadas de la literatura actual argentina, originalmente eran dos conversaciones llevadas a cabo por separado y en dos momentos distintos, que eventualmente no pudieron sino complementarse debido a la afinidad de las reflexiones de los entrevistados en relación al mundo de hoy marcado por la omnipresencia de las máquinas (*smartphones*, computadoras) que, por un lado, tienen oculto lo mecánico hasta el punto de producir un efecto de interacción mágica en el usuario, y que, por otro lado, le están quitando ese elemento inteligible de afecto a las relaciones con el otro, así como el ingenio humano a las prácticas creativas. Martín Kohan y Miguel Vitagliano, novelistas, ganadores del Premio Konex de Letras 2024, docentes y críticos literarios, están enlazados por amistad desde que hace dos décadas fundaron Tantalia, una editorial independiente de Buenos Aires. La entrevista incluye unos fragmentos de los textos de los dos autores que presentan otra faceta de su obra que es el ensayo crítico.

Palabras clave: máquinas, autos, teléfono, móvil, celular, ordenador, computadora, máquina de escribir, bolígrafo, inteligencia artificial, cultura argentina, literatura argentina, vanguardias.

Para citar: Vitagliano M., Kohan M. (2025) Las muchas vidas del teléfono y de la máquina de escribir, *Cuadernos Iberoamericanos,* no. 2, pp. 13–36. DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-13-36

[1] Коан М. Алло? Реквием телефону. Фрагменты книги. Перевод с испанского Юлии Лариковой. Москва. Иностранная литература. 2025. № 5. С. 232–245.

Declaración de divulgación: Los autores declaran que no existe ningún potencial conflicto de interés.

ИНТЕРВЬЮ

Ибероамериканские тетради. 2025. 2. С. 13–36
DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-13-36

Статья поступила 19.05.2025
После доработки 22.05.2025
Принята к публикации 25.05.2025

УДК 82+62

Сто и одна жизнь телефона и печатной машинки

© Витаглиано М., Коан М., 2025

Мигель Витаглиано, профессор кафедры литературоведения III, факультет философии и литературы (ФФиЛ), университет Буэнос-Айреса (UBA), научный сотрудник Института аргентинской литературы «Рикардо Рохас», член Совета магистратуры по специальности «литературоведение», ФФиЛ, UBA.
1426, Аргентина, Буэнос-Айрес, улица Матьенсо 1724, 5 B
E-mail: miguel.vitagliano@gmail.com

Мартин Коан, профессор кафедры литературоведения II (факультет философии и литературы, университет Буэнос-Айреса, UBA) и кафедры аргентинской литературы II, факультет писательского мастерства, Национальный университет искусств.
1420, Аргентина, Буэнос-Айрес, ул. Пуан 480
E-mail: martindiegokohan@gmail.com

Аннотация. Настоящее интервью приурочено к публикации на русском языке фрагментов из книги эссе Мартина Коана «Алло? Реквием телефону» в майском номере журнала «Иностранная литература»[2] и выходу в печать в августе 2025 года сборника эссе Мигеля Витаглиано «Машинное отделение» о печатной машинке и других инструментах писателя. И хотя этих видных аргентинских романистов, лауреатов премии Konex (2024), критиков и литературоведов связывает многолетняя дружба, ничто не предвещало, что они вступят в диалог на страницах российского академического издания. Однако по итогам двух бесед, состоявшихся в разное время независимо друг от друга, стало ясно, что рассуждения авторов перекликаются, а местами дополняют друг друга, раскрывая различные стратегии противостояния тенденциям нашего времени, когда соцсети подменяют общение, а искусственный интеллект вытесняет творческое начало. Включенные в материал отрывки из текстов писателей призваны показать еще одну грань их творчества, а именно критическое эссе.

Ключевые слова: машины, автомобили, телефон, мобильный телефон, компьютер, печатная машинка, шариковая ручка, искусственный интеллект, аргентинская культура, аргентинская литература, авангард.

Для цитирования: Витаглиано М., Коан М. (2025) Сто и одна жизнь телефона и печатной машинки. *Ибероамериканские тетради.* № 2. С. 13–36. DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-13-36

[2] Коан М. Алло? Реквием телефону. Фрагменты книги. Перевод с испанского Юлии Лариковой. Москва. Иностранная литература. 2025. № 5. С. 232–245.

Конфликт интересов: Авторы заявляют об отсутствии потенциального конфликта интересов.

INTERVIEW

Iberoamerican Papers. 2025. 2. P. 13–36
DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-13-36

Received 19.05.2025
Revised 22.05.2025
Accepted 25.05.2025

UDC 82+62

The Lives of the Typewriter and the Telephone

© Vitagliano M., Kohan M., 2025

Miguel Vitagliano, Professor of Literary Theory III, Faculty of Philosophy and Letters, University of Buenos Aires (UBA), researcher at the Institute of Argentine Literature «Ricardo Rojas», member of the Board of Directors of the Master in Literary Studies, Faculty of Philosophy and Letters, UBA.
1724 Matienzo str., 5 B, CABA, Argentina, 1426
E-mail: miguel.vitagliano@gmail.com

Martín Kohan, Professor of Literary Theory II, Faculty of Philosophy and Letters, University of Buenos Aires (UBA) and Argentine Narrative II, Creative Writing, National University of Arts.
480 Puan Street, Buenos Aires, Argentina, 1420
E-mail: martindiegokohan@gmail.com

Abstract. This article follows the publication of the essay «Hello? A requiem for the telephone» by Martin Kohan in the Russian magazine «Inostrannaya literatura»[3] and anticipates the expected release of Miguel Vitagliano's book «Engine room» in August of 2025. Although it is an interview with two distinguished voices of contemporary Argentine literature, those were originally two conversations carried out separately and at two different moments, which eventually could not but complement each other due to the affinity of the interviewees' reflections on today's world marked by the omnipresence of machines (smartphones, computers). Martín Kohan and Miguel Vitagliano, both novelists, winners of the Konex Literature Awards (2024), academics and literary critics, have been bound by close ties of friendship since, two decades ago, they founded Tantalia, an independent publishing house in Buenos Aires. The interview includes fragments of the texts that present another facet of their work, namely, the critical essay.

Key words: machines, cars, telephone, mobile, computer, typewriter, pen, artificial intelligence, Argentine culture, Argentine literature, avant-garde.

For citation: Vitagliano M., Kohan M. (2025) The Lives of the Typewriter and the Telephone, *Iberoamerican Papers,* no. 2, pp. 13–36. DOI: 10.46272/2409-3416-2025-13-2-13-36

Disclosure statement: No potential conflict of interest was reported by the authors.

[3] Коан М. Алло? Реквием телефону. Фрагменты книги. Перевод с испанского Юлии Лариковой. Москва. Иностранная литература. 2025. № 5. С. 232–245.

Las conversaciones fueron llevadas a cabo por Julia Larikova.

1. «Escribir con una mano de artesano y no de mecánico» (Heidegger)

— Sus libros, ¿los escriben a mano o a máquina?

M. Kohan: A mano, siempre. Y no solo los libros de ficción, los ensayos también. Y, en rigor, no tengo ningún texto que se escriba en la computadora. Por ejemplo, además de los libros, escribo una columna semanal en el diario «Perfil» y esto lo que está viendo acá es la columna del próximo sábado *(M.K. muestra el cuaderno con el texto escrito a mano*). Y tengo que dar una conferencia en Chile en unos días y acá está (*muestra otro texto*), después naturalmente tengo que pasarlo a máquina, pero la primera escritura es siempre a mano.

— ¿Es una cosa de costumbre o hay un cierto método detrás de eso?

M.K.: Las dos cosas, pero antes que nada es una cuestión de gusto. Me da mucho placer físico la escritura a mano, la parte táctil del asunto, el papel, la birome, algo ligado a dibujar las letras, el trazo, me es muy placentero. De hecho, a veces tengo ganas físicas de escribir. Y, en cambio, no me gusta escribir ni en la máquina, ni en el teclado. La primera respuesta es del orden del placer. Así como hay gente a la que le gusta dibujar, me gusta escribir. Ahora, el ritmo, porque yo generacionalmente había aprendido escritura a mano escrita, el ritmo y el tiempo que lleva a escribir las palabras a mano es diferente al del tipeo en el teclado. Y el ritmo de las ideas o la cadencia de la escritura de las frases va acompasada con el ritmo de la escritura en la mano. Incluso en el momento de detenerse en pensar —ahí me salta una metáfora musical— el compás está más ligado a volver a la mano que si lo hago en el teclado.

M. Vitagliano: Yo puedo escribir a máquina tipeando una nota periodística o una clase, pero generalmente un texto literario no. Yo siempre asociaba esa molestia de escribir a máquina con los ruidos que hace una máquina de escribir. En aquellos tiempos, cuando tenía un departamento chico, era un problema escribir con una máquina a la noche.

— ¿Como tocar un instrumento?

M.V.: Sí, y al mismo tiempo, era como quedarme en evidencia en medio de la noche. En cambio, para mí la escritura siempre tiene mucho que ver con una especie de indagación constante con aquello que sucede en ese momento. Entonces, tiene algo de secreto, inspección, un fisgoneo. Y solamente se puede hacer eso cuando uno no es visto, ni tampoco oído. El periodista está obligado a la verdad, mientras que el escritor está obligado a la ficción, a descubrir las múltiples verdades. En mi insistencia en escribir a mano debe pesar lo que decía Walter Benjamin

(1892–1940): la sensación de mirar un territorio desde lo alto, mirarlo como un mapa, no es lo mismo que caminarlo. Me parece que la escritura a mano sigue un recorrido. Por eso también me gusta copiar. Copiar lo que hice el día anterior me permite seguir con la música de la escritura. Aun así, no sé si uno podría encontrarle un rigor objetivo. Tal vez incida en eso cierta manía: escribo con un tipo de lapicera y en los mismos cuadernos desde hace cuarenta y pico de años.

— *Llama la atención que mientras uno de ustedes habla de la escritura a mano en términos temporales, el otro lo hace en términos del espacio. En el caso de usted el escritor parecería a una especie de rastreador. ¿Hay algo de eso?*

M.V.: Me gusta la imagen del rastreador. Una vez me pasó algo que me avergonzó muchísimo. Vivía en Tigre y un día una señora me pregunta por el número de una calle y le digo: «Fíjese, acá está» — y le señalo el número. Y mi mujer que estaba conmigo luego me preguntó: «¿Pero no pensaste que la mujer no sabía leer?» ¿Qué quiero decir con esto? Cuando uno no tiene la destreza de saber leer, lee mucho más que el que lee, porque para reconocer una dirección, tiene que estar atento a otros datos, a otros indicios. De nuevo, se trata de una lectura semiótica de un conjunto de signos por fuera del código de la escritura. En la escritura me gusta esa situación de rastrear signos que no están hechos para ser interpretados. Es otro modo de la lectura. Escribir es continuar leyendo, y leer con la ambición de leerlo todo. Y yo suelo leer constantemente cosas muy disímiles, dispares. Porque si vivir es leer, entonces no se puede vivir en una sola línea.

2. Cuando el escritor investiga

— *Ustedes dos enseñan teoría literaria en la Universidad de Buenos Aires. En cuanto a su obra ensayística, ¿qué es lo que lleva el mayor peso del trabajo, la escritura o la investigación?*

M.K.: Es al revés. Yo soy ante todo un docente y además escribo libros, pero vivo de la docencia y no de los libros.

— *Es una manera de definirse.*

M.K.: Exactamente. La famosa pregunta: de qué llena uno los casilleros de profesión. Pues, yo lleno de «docente». Mis ingresos principales provienen de ahí y cuando me jubile, mi jubilación se la voy a deber a la docencia. Así que pongo primero eso. La otra cuestión es fundamental porque claramente la escritura ocupa más tiempo que la investigación. Incluso en mi tesis de doctorado, la parte de la escritura ocupó mucho más espacio que la investigación. Por eso no me considero en el sentido estricto un investigador, con todo lo que conlleva, como el trabajo con el archivo, la indagación de los materiales. Me considero como crítico literario. Y no lo supe desde siempre, me lo supe cuando estaba haciendo la tesis del doctorado. En los años 90 el Internet no tenía el desarrollo, todavía tenía sentido ir a un lugar para trabajar en la biblioteca. Mi directora de la tesis de doctorado, Josefina Ludmer, enseñaba en ese tiempo en Yales, en New Haven, y me propuso venir a consultar el material de la bibliografía teórica de mi trabajo que era sobre la figura del héroe nacional argentino José de San Martín (1778–1850). Yo viajaba

hasta allá sobre todo a una tarea de actualización teórica, sobre identidades nacionales, comunidades imaginadas de Anderson (Benedict Anderson, 1936–2015) y Hobsbawm (Eric Hobsbawm, 1917–2012), y para ampliar ese campo, viajé. Había un departamento de manuscritos en la biblioteca, dónde había algunas cartas de San Martín que era mi objeto de tesis. Yo no viajé por las cartas, viajé por una actualización de la bibliografía teórica, pero estaban esas cartas ahí. Lo iba dejando un día tras otro, lo de ver las cartas, cuando es lo primero que hubiera ido a ver un investigador: por si apareciera un material nuevo, inédito. Y mi curiosidad no estaba dada por la aparición de tal material. Mi objeto de trabajo estaba definido: eran los textos canónicos sobre la vida de San Martín. Todo mi interés, toda mi fascinación estaba en analizar estos textos. Y la curiosidad de un archivo, no la tuve. Ahí me dije: no soy un investigador.

La otra anécdota es que, años después, estaba en matrimonio con una investigadora. Un día ella fue a una biblioteca y yo a otra: ella volvió eufórica, porque había encontrado un material nuevo para su investigación, y yo volví eufórico porque no lo había encontrado, por lo cual mi objeto ya estaba definido y ya podía empezar a trabajar. Lo digo porque para mí empezar a trabajar es empezar el análisis literario. Así de a poco fui descubriendo que estoy mucho más volcado a analizar textos, aún en los trabajos académicos, y cuando no son trabajos académicos, mucho menos.

— *Entonces, el grado de espontaneidad, de improvisación en el propio proceso de escritura tendría que ser mayor, ¿no?*

M.K.: Por una parte, no dudo en definirlo como una limitación personal mía. No tengo la pasión de descubridor. Ahora, en relación con la escritura, tengo una posición firme con respecto a oponerme a una distribución que muchas veces funciona en las universidades entre lo que llaman la escritura creativa, sea la composición de novelas, cuentos, ensayos, y la otra, que se supone que no es creativa, cuando se escribe una tesis, una ponencia o un artículo académico. Y yo estoy fuertemente en desacuerdo con esta distribución. Nadie se propone hacer un taller de escritura creativa para una tesis de doctorado, aunque es tan creativa o debería ser tan creativa una escritura como la otra. No tiene por qué estar menos creativo escribir un *paper* para un congreso que una novela, porque también implica definir una voz, un punto de vista, estrategias de intriga o tensión narrativa. ¿Por qué no poner eso en juego? Suelo discutir con los colegas: en una investigación académica ¿por qué empezar siempre del mismo modo, por qué anunciar primero los objetivos y no elegir que el lector vaya descubriendo lo que uno va a hacer a medida que leemos?

M.V.: Creo que las dos cosas, la escritura y la investigación, van muy juntas. A la vez, una investigación académica es muy distinta de la que hago a la hora de escribir un ensayo o una novela. Las investigaciones que yo hago para escribir una novela tienen tonos distintos y se manejan con un grado de desprolijidad, nunca son lineales. En relación a una investigación académica se me ocurre una de esas imágenes que son como líneas de puntos. Uno tiene que ir trazando las líneas para

llegar de un punto al otro. Una investigación académica tiene un rigor y uno tiene que seguir ese rigor. Y en una investigación que uno tiene que hacer en un ensayo o una novela es como lanzarse a una vorágine o meterse en una tempestad, lo que permite descubrir cosas que una investigación académica es incapaz de hacer. Por ejemplo, investigando para mi novela *Viaje a las cosas* sobre un grupo de escritores, entre ellos William Henry Hudson (1841–1922), Joseph Conrad (1857–1924) y Robert Cunninghame Graham (1852–1936), y leyendo la bibliografía sobre cada uno de ellos, me sorprendió que los investigadores nunca podían verlos relacionados. Y yo no podía sino verlos juntos. Y al verlos juntos, se disparaban otras posibilidades que no encontraba en las investigaciones académicas. Por ejemplo, en una novela muy importante de Conrad, *Nostromo* (1904), hay un personaje que se llama Hernández, es un caudillo, un paisano rebelde que tiene unas particularidades que se asocian a las características de Martín Fierro. Y ese dato tiende a pasar inadvertido, no se establece el vínculo que tiene ese dato con las relaciones que Conrad mantenía con escritores que conocían Argentina, como por ejemplo Cunninghame Graham. A principios del siglo XX, cuando Conrad publicó esa novela, todavía no estaba traducido *Martín Fierro*. ¿Y cómo podía leer Conrad algo que no estaba traducido si no a través de sus amigos? Y yo sabía quiénes eran esos amigos, algo que en una investigación académica concentrada en Conrad es mucho más difícil llegar a detectarlo. Una novela siempre sabe de otro modo. Y en cuanto a la relación del ensayo y la novela, yo, por momentos, no le encuentro mucha diferencia.

3. Hablando de los títulos…

— Que yo sepa de una de sus entrevistas, usted había tomado un curso náutico. ¿De ahí el título de su ensayo, «Sala de máquinas»? ¿Como la sala de máquinas de un buque?

M.V.: No, no lo pensaba así. Era un curso de náutica, pero para veleros, así que no había máquinas. Lo que pasa es que hace mucho tiempo yo viví en una casa donde tenía un escritorio que en los planos de la casa funcionaba como una «sala de máquinas», o más precisamente como una «sala de tanques», tanques de agua. Ahí hice mi escritorio. Y eso es como sugirió el nombre, al principio, privado, y después se convirtió en el título del libro que, aunque parezca una broma, está por publicarse este año en una editorial de ensayo y narrativa contemporánea que lleva el nombre de «Tenemos las máquinas».

— ¿Cuáles son los múltiples significados de la metáfora de «sala de máquinas»?

M.V.: En primer lugar, este trabajo comenzó con un estudio que yo quería hacer sobre los escritorios y los escritores al descubrir ciertas particularidades de los escritorios que pertenecían a escritores, tanto clásicos, como contemporáneos, incluyendo a unos amigos. Ahí se encuentran objetos que son casi fetiches y que en un punto son contradictorios. Por ejemplo, generalmente hay fotos de escritores. Uno se pregunta: «¿Y por qué hay fotos?» — si uno sabe que la escritura está hecha de eso que no está en la imagen, que un escritor es ese otro que no está en la ima-

gen. Esos y otros pequeños objetos son como esa argamasa secreta con la que se va a fabricar lo que se está escribiendo. Obviamente es algo que no queda visible en el texto, pero que, sin embargo, está allí. Como si un escritorio no fuera meramente un espacio, sino que se trata de un espacio que se entromete en el mismo trabajo.

A partir de esa idea empecé a pensar en los escritorios como salas de máquinas de fabricación. Y junto con eso también el lugar que tenían las distintas máquinas de escribir, desde los lápices, plumas, biromes, computadoras y hasta esas otras máquinas más sutiles que rodean la escritura. De hecho, vengo recolectando en mi archivo los materiales y voy escribiendo estos ensayos desde hace mucho tiempo. En su momento tuve la suerte de conocer a Ladislao Biro (1899–1985), un húngaro que inventó el bolígrafo en 1938. Lo inventó mirando una imprenta. Como periodista esperaba que le entregaran un material de la imprenta y vio cómo caían unas bolitas, la tinta empapaba el papel y a partir de ahí se le ocurrió pensar en un bolígrafo. Después emigró a la Argentina. Yo lo conocí por su hija que fundó una escuela donde yo trabajaba. Tuve trato con él, investigué sobre su vida. Había algo interesante en ver cómo el instrumento de la birome podía incidir en la propia escritura. O sea, también era una máquina. Y en el caso de los escritores (esto lo sé por colegas, por amigos o por historias que conocí como lector) tienden a escribir con cierto tipo de tinta, cierto tipo de papel o cierto tipo de máquina, en cierto tipo de lugar, etc.

A. Durero. San Jerónimo en su gabinete. 1514

— *¿Por qué el título «Un réquiem para el teléfono»? Si este aparato en su forma de celular va ganando cada vez más terreno, convirtiéndose incluso en un objeto fetiche.*

Teléfono antiguo

M.K.: Aquí en esta misma mesa podemos ver el teléfono que tenés vos y el teléfono que tengo yo (*M.K. lleva un teléfono celular de botones*). ¿Por qué esta pequeña máquina que tenés acá, que es una computadora, un televisor, una máquina fotográfica, una grabadora — vos, por ejemplo, la estás usando como grabadora, aún se llama teléfono? Si es una de las funciones para las que menos se lo usan, considerando que dejar un mensaje grabado por WhatsApp no es lo mismo que sostener una conversación telefónica. O sea, lo primero que me llamó la atención es ese desencuentro entre la palabra y la cosa. Mencioné una vez una manera de expresarse y que hasta puede derivar en una escena de cuento fantástico, que es cuando alguien dice: alcánzame el teléfono, que te quiero sacar una

foto. Imagina esto diciéndose en 1970. ¿Por qué, de todas las funciones, lo llamamos «teléfono»? Y la otra idea que me impulsó al libro, es que esto que llamamos teléfono, está, por un lado, omnipresente — acá, en este café, hay doce personas y doce teléfonos, casi seguro — y a la par de esa omnipresencia la práctica de una conversación telefónica está en vías de desaparición. Esa combinación de estar muy presente y a la vez acabándose me llamó la atención. La pregunta fue: qué se está acabando con esto que se está acabando o qué se está perdiendo con esto que se está perdiendo. Sabemos bien lo que se gana con las nuevas tecnologías, pero nunca se gana sin perder algo en cambio. Y eso me llevó también a analizar qué pasó cuándo el teléfono apareció. O sea, qué apareció cuando el teléfono apareció y que ahora se está perdiendo. Esa es la idea del libro.

4. Señales de la época

— Qué le parece, ¿hoy en día usar el teléfono genera más o menos ansiedad que antes?

M.K.: Con la aparición del teléfono surge una forma de ansiedad que antes no existía, que era esperar una llamada, y con ciertas condiciones tecnológicas que no te permitían hacer otra cosa que esperar. En el libro pongo una vez: «No había nada más mudo que el teléfono que no suena». El teléfono, quieto ahí, nos decía a cada instante que no nos estaban llamando. Y había diferentes formas de la ansiedad en esa escala, como, por ejemplo, levantar cada tanto el tubo del viejo teléfono para asegurarse de que andaba bien, porque si no llegaba la llamada en algún momento pensabas que quizás hay un problema en la línea y no anda. Y levantabas. Pero tampoco podías tener el teléfono levantado mucho tiempo porque si alguien llamaba y vos lo tenías levantado, le iba a dar ocupado, no te iba a entrar la llamada. Es decir, respecto de las formas de espera y de ansiedad, estar esperando el tren y que éste no llegue, eso ya existía. El teléfono agregó esa otra forma de ansiedad, la de esperar la llamada.

— ¿Y ahora?

M.K.: Todo indica que la ansiedad ha ido en aumento, que las personas muy habituadas a la conexión de Internet tienen ataques de ansiedad, y el objeto de ansiedad ya no es la llamada, sino el dispositivo mismo. Esa es la idea de Marshall McLuhan (1911–1980) que sostiene en su libro «El medio es el mensaje». Ahora lo que genera la ansiedad es el medio, o el hecho mismo de estar conectado. Esto parece haber llevado hasta un punto de malestar. No es que tenga una posición de rechazo a la tecnología o eso de una valoración intrínseca, pero sí me interesa ver qué pasa con las nuevas condiciones. Para decirlo más llanamente: ¿la estamos pasando mejor o la estamos pasando peor? Esta ansiedad que ya no es la del deseo, sino de la dependencia, hace que todo indique que la estamos pasando peor. Hay un dato objetivo. El hecho que haya aparecido respecto al WhatsApp la función que están usando acá atrás para acelerar los mensajes de voz indica que la gente está saturada de escuchar mensajes. Si escuchar mensajes fuera grato, no habría habido ninguna necesidad de que aparezca una tecnología para apurar la cuestión

y ésta se usa sistemáticamente. Los mensajes pasan acelerados, la voz se distorsiona, no se escucha del todo bien. Si recibir y escuchar mensajes fuera del orden del disfrute, no había necesidad de pasarlos en 2.0. Esa necesidad indica que la gente está harta de escuchar mensajes. Independientemente de la valoración personal, algo indica que la estamos pasando peor. Y el hecho de estar permanentemente conectados más allá de las ventajas que esto nos da, que son muchas, también nos está trayendo un padecimiento.

— ¿Será cierto que eso le está quitando la dimensión de misterio a la conversación telefónica?

M.K.: Creo que esa es otra señal de época. Empecé a pensar el teléfono por todo lo que el teléfono puede estar indicando sobre la época en relación al lenguaje, a la comunicación y los otros, porque de todas las tecnologías disponibles es una que regula la manera en que nos comunicamos con los otros. En la conversación telefónica el otro estaba ahí, no estaba ahí físicamente, pero sí en la escucha. Ausencia del cuero y presencia de la voz. Haber pasado eso al WhatsApp, es hablarle en este momento al otro que no está ahí, con lo cual no es sorprendente que desconsideración hacia el otro haya aumentado. Uno puede decir que hablarle al otro 25 minutos es una desconsideración, pero, aun así, en la conversación telefónica el otro puede suspirar, resoplar, bostezar, darme señales de que ya es demasiado. Y con el WhatsApp el otro no está ahí, con lo cual la pregunta es: ¿qué está pasando en esta época que quiero hablarle al otro y el otro no esté, quitar al otro de la escena?

El uso del teléfono público

Hay otro indicio de época para mí, que es la manera en la que en nuestra época se lleva con la sorpresa, con lo inesperado. Se lleva mal. Y no me parece una buena señal. Vivimos en una época en la que se trata de evitar cualquier sorpresa, que todo se sepa desde antes, porque muchas sorpresas son ingratas, pero hay muchas formas de felicidad que tenían que ver con lo inesperado. Cada vez más la orientación de la época es a que todo esté pautado desde antes. Desde lo que se llama el turismo de aventura está totalmente pautado y hasta los encuentros personales que vienen precedidos de una serie de protocolos de lo que cada uno quiere, de lo que cada uno va a querer de tal manera que nada inesperado ocurra. El teléfono estaba cargado de sorpresa en el sentido de hasta no atender no se sabía quién llamaba. Y era una felicidad muy grande atender la llamada de esa persona tan especial para vos. Esa tendencia de la época de avisar antes de que íbamos a llamar, de preguntar antes si podemos llamar tiene que ver con esa tendencia de desalojar lo inesperado y procurar que todo esté regulado y controlado. No hay regalos sorpresa, encuentros sorpresa. No hay más sorpresa. Me quedé pensando, hablando con compañeros, con colegas: cuando no había Internet, ni correo electrónico,

¿cómo organizábamos los congresos académicos? Lo hacíamos, y los congresos salían igual de bien o mal que ahora. No sé de nadie quien no pudiera viajar porque no se enteró, porque no le avisaron. Nos enterábamos. ¿Cómo confirmábamos asistencia? ¿Cómo nos informábamos de qué día y a qué hora nos tocaba exponer? ¿Cómo les hacíamos saber el título de nuestra ponencia? No hace 100 años, hace 25 años, pero todo cambió tan rápidamente y lo integramos tan rápidamente que uno mismo dice: no me acuerdo cómo hacíamos. Lo que me interesó en el libro no es criticar ni rechazar ninguna tecnología, sino desnaturalizar una situación que naturalizamos muy rápidamente. Por ejemplo, el hecho de que la conversación telefónica está prácticamente perdida.

Show «Hola, Susana» conducido por la diva argentina Susana Giménez

— Sin embargo, hay un ámbito donde la conversación telefónica perduró, y ese es el ámbito de la política. Así, usted destaca el rol del teléfono en la Revolución de Octubre y durante el período de la Guerra Fría, aunque el llamado «teléfono rojo» no era sino una metáfora de la línea de comunicación entre dos bloques enemigos. En cambio, ahora el viejo teléfono de cable sorprendentemente mantiene su niche importante en las relaciones internacionales. Me refiero a las conversaciones entre presidentes. ¿Qué funciones o efectos le quedan reservados a este medio cuando hay tanta tecnología al alcance?

M.K.: Es notable. ¿Sos rusa de Rusia? ¿De qué lugar sos?

— De Moscú.

M.K.: Es un chiste que yo hacía cuando me veían usar el teléfono de botones es que Putin también lo usa, por razones diferentes a las mías. ¿Y por qué los mandatarios usan un teléfono de línea? Porque se escucha mejor. ¿Sabías dónde lo vi antes de pensar en los presidentes? En las entrevistas de radio. Cuando me están haciendo una entrevista en la radio por teléfono, el técnico operador pregunta si tengo línea fija, porque así se escucha mucho mejor. En mi casa de infancia no había teléfono. Cuando se tenía que hablar, era por teléfono público. Era pura molestia. Yo tenía cierta envidia a mis compañeros que tenían teléfono en su casa y por eso podían hablar bien. ¿Qué significa hablar bien? No estar al aire libre, no hablar en medio del ruido, que no hubiese otros que pudieran escuchar nuestra conversación. Hablar al aire libre, hablar en medio del ruido, hablar y que otros escuchen, es la manera en la que ahora hablamos siempre cuando hablamos por el celular. Tenemos más tecnología y hablamos más incómodos. Tenemos más tecnología y escuchamos peor.

— En «Sala de máquinas» usted cuenta sobre Bertolt Brecht (1898–1956) quien en su casa de Berlín tenía siete escritorios y en cada uno, a semejanza de una fábrica, trabajaba un proyecto diferente. O de Nabokov (Vladímir Nabókov, 1899–1977) quien decía que escribía parado. Es curioso hasta qué punto es personal e individualizada cada experiencia de la escritura.

M.V.: Es cierto, pero yo creo que estos detalles que en parte son individuales, también son históricos.

— Uno de los «personajes» del libro es Virginia Woolf (1882–1941) escribiendo un ensayo sobre la mujer y la novela donde reflexiona sobre la tranquilidad de un escritorio como algo reservado para los hombres. El escritorio aparece como un espacio privilegiado y la máquina de escribir como un instrumento hegemónico. ¿Cuál es su relación con esto?

Fila para hablar por teléfono público en Buenos Aires, 1960

M.V.: Crecí en una familia con las relaciones de género muy fijas. Mi padre tenía un escritorio en la casa y mi madre no: el único espacio que le asignaba en la casa como propio era la cocina. Y desde luego, mi padre no llevaba a cabo ninguna actividad que necesitara un escritorio, pero igual tenía ese espacio en la casa. Eso entraría dentro de la misma línea que, ya mucho antes, planteaba Virginia Woolf.

— Claro, porque su padre era actor. No tenía que ver con la escritura propiamente dicha.

M.V.: Exactamente. No sé qué haría: tal vez, las cuentas familiares porque seguramente manejaba el libro de gastos. Y cuando digo «seguramente», no lo digo reafirmándolo como un valor, sino destacando históricamente un rasgo de la época. Hoy hasta cambió el lugar de la máquina de escribir.

— Justamente quería preguntarle sobre la relación entre la máquina de escribir y computadora, donde la parte mecánica queda oculta del usuario.

M.V.: Es como el fenómeno de la luz. Cuando uno tiene que prender un farol, uno reconoce bien cuál es el mecanismo que produce la luz. En la ciudad, en cambio, uno aprieta un interruptor y la luz aparece como en un acto de magia o un milagro.

— Es más, a esa altura uno ni tiene que estar consciente de cómo funciona. Y eso es lo que facilita una mayor accesibilidad de la tecnología y su puesta en producción masiva. Como consecuencia, está al alcance de cualquiera el propio proceso de la escritura.

M.V.: Absolutamente. Para mí era muy interesante el análisis que daba Boris Groys (n. 1947), cuando planteaba el cambio de la estética y la poética. Durante siglos eran muy pocos los que escribían y muchos los que podían leer, por lo tanto, debían promoverse a quienes leían o contemplaban una obra los valores que

definían la estética. A través del siglo XX esa situación se fue modificando, y hoy día estamos en un tiempo en que cualquier que tenga un teléfono celular podría tomar una foto y filmar, o lanzar en las redes una novela. Ya no estamos en tiempo de la estética, diría Groys, donde unos pocos validan ante muchos ciertos valores, sino en el tiempo de las poéticas, cuando cada uno de esos muchísimos muestra su manera de hacer. Más allá de esa situación, a mí me interesa ver e indagar cómo las máquinas interfieren en la imaginación. En un momento de mi vida, tenía en la memoria unos 30 números telefónicos, hoy dudo saber el mío. Hay gente que después de subir al auto para ir a cualquier lugar, aunque esté a 30 cuadras de su casa, coloca de inmediato la indicación del lugar en el teléfono. Como si ese aparatito fuera una prótesis. ¿Qué nombre darle a eso que no sea interferencia? Eso me hace pensar en la sala de máquinas, en cómo la práctica de escribir está interferida o compartida o dialogada con las máquinas. Es más, se puede observar la transformación que han tenido los guiones cinematográficos con la irrupción del celular o la computadora. Cuando en una película el personaje tiene que investigar algo, ya no recurre a ningún lado, se sienta a la máquina y eso es suficiente para gue el público suponga que está investigando. Creo que a los guionistas se les ha simplificado bastante el trabajo de imaginación. Las tramas de las películas se han aliviado de inventar pasajes de rastreo en los que uno podría haberse perdido y que, sin duda, hubiésemos valorado. Hoy en día dos personas que tienen teléfono difícilmente podrían ser parte de aquella imagen tan sugerente: los que se han citado en un lugar y, por confusión, se desencuentran. Toda una condensación del desencuentro amoroso.

— ¿El mundo se vuelve cada vez más previsible, los procedimientos más automatizados?

M.V.: Sí, y al mismo tiempo cada uno encerrado en algo creyendo que todo lo que necesitaba compartir ya lo tiene compartido. Y no es así. No quiero cargar lo que digo con un valor moral, pero cuando uno ve las tramas de las películas que se simplifican con esas intervenciones de la computadora, lo que empieza a funcionar es la computadora como un género que excluye cierto misterio, cierta espontaneidad, y la lectura se aplana hasta obturarse. Creo que estoy interpretando una película, pero en realidad es una ilusión, ella ya me ha leído a mí. Esa misma ilusión podemos llevarla fuera de las pantallas y pensar en la sociabilidad cotidiana. Muchas veces creemos estar vinculándonos con los otros y solo nos comportamos en una ilusión de sociabilidad, como si estuviésemos predeterminados por el género de la conversación de este tiempo. Sin ninguna o escasa espontaneidad, o con la misma que exige un formulario o el robot que irrumpe en el celular y que propone ayudarnos. Estamos en un tiempo en el que la sociabilidad parece exigir que la intimidad se convierta en un espacio vacío.

— Tal como el teléfono, en el caso de la máquina de escribir o su heredera, la computadora, el medio es más que un medio, de hecho, según Marshall McLuhan, «el medio es el mensaje»: cada dispositivo nos convierte en instrumento de un orden particular. ¿Cómo podría caracterizar este orden que rige en el presente?

M.V.: Creo que el presente es descarnado. Y lo difícil con lo descarnado es que terminemos por acostumbrarnos. Las dificultades que mencionábamos con respecto a la propia intimidad inciden, poderosamente, en el trato que tenemos con los otros. La psicoanalista francesa, Elisabeth Roudinesco (n. 1944), destacaba que vivimos en un tiempo dónde podemos tener muchos amigos pero resulta difícil reconocer la idea de amistad, donde hay muchos amores pero escasea la idea del amor. Creo que en ese desencuentro con la propia intimidad cada uno está refugiándose en la ilusión de un yo y tiene aún más dificultades para el encuentro con el otro. Me parece sintomático que hoy día se hable mucho y todos sepan tanto de la inteligencia artificial, y se hable tan poco de la inteligencia. La inteligencia se piensa como una máquina, como si estuviéramos dispuestos a cederles nuestro lugar a las máquinas.

5. Algunas proyecciones del futuro

— En «Sala de máquinas» aparecen otras «máquinas» que, en realidad, son las distintas estrategias de los escritores contra un cierto orden establecido que consiste en la confección de sus propias máquinas de leer y escribir: los «cut-ups» de Burroughs (William S. Burroughs, 1914–1997), la antipoesía de Nicanor Parra (1914–2018), etc. ¿Hay lugar para la resistencia hoy en día, cuando las estrategias que, en su momento, eran vanguardistas, se van automatizando?

M.V.: Uno podría decir lo mismo de las máquinas del cine que estaban pensadas como una experiencia liberadora. Eisenstein (1898–1948), por ejemplo, y su idea del montaje como un mecanismo para construir algo completamente nuevo, su idea de filmar *El capital.* Y en realidad, pasaron otras cosas por esas páginas. Pero lo que yo creo es que aun cuando el control es omnipresente, siempre queda lugar para una resistencia molecular. La propia escritura es una manera de resistencia.

— ¿Pero son posibles las vanguardias hoy en día?

Si entendemos las vanguardias en un sentido más amplio, no solo como las vanguardias históricas de la década del 1920, sino como una capacidad de resistencia, la capacidad de producir un desvío, para construir asociaciones, comunidades, redes de afecto, entonces, sí, claro. Creo que eso no lo vamos a perder. Las personas que van migrando de un país a otro van encontrando maneras de una asociación con los otros. Eso me parece maravilloso. Apostar a eso es apostar a un cambio en las mentalidades. Creo que la cultura tiene la fuerza para lograrlo y debe tenerlo, también, como proyecto.

— O sea, la cultura no es algo que se agota, sino que tiene ese poder regenerativo, ¿no?

M.V.: Claro. En los últimos capítulos del libro, más allá de las máquinas de escribir propiamente dichas, me refiero a otras máquinas: cómo intervenían el telégrafo, el teléfono, las primeras experiencias del cinematógrafo. Tomaba como ejemplo al general Mansilla (Lucio V. Mansilla, 1831–1913) y la fascinación que éste tuvo por el teléfono y otros adelantos técnicos cuando estaba en Francia. En

sus notas de prensa del año 1881 que escribía para Buenos Aires decía: si al fonógrafo que permite grabar las voces le sumamos la cámara fotográfica y logramos sincronizar la imagen con el sonido, podríamos tener para siempre la visión de una persona y de ese modo habríamos ganado a la muerte.

— ¿No es lo que se pretende hacer con la inteligencia artificial para alcanzar la inmortalidad reconstruyendo la personalidad del sujeto que ya no está con vida? ¿O sea, siempre hay algo de esa búsqueda que nos permite seguir innovando?

M.V.: Absolutamente. Es esa idea de las máquinas que van ensamblando cosas. Y la idea de ensamblar cosas tiene mucho que ver con lo que hace un lector y con lo que hace un escritor que ensambla lecturas.

«Cables telegráficos»
por Tina Modotti (México, 1925)

— ¿Qué acogida tuvo «Un réquiem para el teléfono» entre sus alumnos?

M.K.: Es que yo no saco el tema de mis propios libros con mis estudiantes. Y, sin embargo, a veces surge algo. Por ejemplo, en mi libro trabajo el desenlace del cuento *Emma Zunz* de Borges (Jorge Luis Borges, 1899–1986). Y en clases en alguno de mis cursos yo doy este cuento. Yo no hablo en mi libro, pero me detengo en la cuestión del teléfono y en la relación entre la voz y el cuerpo. Y lo que yo detecto es que esto les permite advertir hasta qué punto están siendo objeto. No es que yo sea lúcido y ellos no lo sean, uno también es objeto de cosas que no advierte hasta que algo nos permita advertirlo, pero generacionalmente la época que los forma: cuánto hay que retraer el cuerpo, cuánto hay que poner distancia en la interacción con el otro, cuánto hay de que parezca que estamos con el otro, cuando en verdad estamos solos — el teléfono ya impactó en eso, porque el teléfono ya antes había inventado una forma de la soledad y de la privacidad que antes no existía. Me parece que lo que abre mi libro es ni más ni menos que esto, porque se juegan muchas cosas ahí: lo privado y lo público, los espacios interiores y los exteriores, la relación entre el cuerpo y la voz, la presencia y la ausencia, la espera, la ansiedad. Tomé el teléfono porque permite desplegar una cantidad de cuestiones de época muy grandes, y con las transformaciones tecnológicas, y concretamente las de los últimos 20 años que, sobre todo, se dieron en el área de la comunicación, el cambio es enorme. Claro que hay transformaciones tecnológicas en los automóviles, pero ese automóvil de hace 50 años no es tan distinto: el sistema de frenos es distinto, tiene cinco marchas y antes tenía cuatro, eso sí, pero no es tan distinto, mientras que las condiciones de la comunicación de hace 50 o 20 años y las de hoy son completamente distintas. Y será una combinación muy particular: cambios muy profundos, muy rápidos y muy rápidamente integrados a la vida cotidiana.

— *Al parecer, este ensayo va en línea con sus novelas «Dos veces junio» o «Ciencias morales» en el sentido de que recupera ciertas percepciones de la época a través del lenguaje o los medios no verbales, como los gestos, el tono narrativo. ¿Se puede decir que lo que usted hace en su literatura es una especie de arqueología perceptiva?*

M.K.: Definitivamente sí. Es que para mí es casi una cuestión de principio no colocarme en el lugar de idealización del pasado y queja del presente, porque eso puede llevar a una postura conservadora y pretendo no tenerla. Pero por algo tengo que obligarme. Un poco me nace, lo voy a reconocer. Por cierto, me gustan los autos. Y una vez estábamos viajando por una provincia del interior de la Argentina con mi mujer, y en un momento le digo: «Mirá, ahí anda un Peugeot 504, mirá, hay un Renault 12», — y ella me dice: «Qué bárbaro», — y yo pensé que me iba a decir: «Cómo te gustan los autos», — pero en vez de eso me dijo: «Cómo te gusta el pasado». Porque evidentemente lo que me estaba llamando la atención no eran solo los autos, sino que eran los autos del pasado. Y la presencia del pasado me atrae. En todo caso, busco pensar cómo el pasado resuena en el presente, más a lo Walter Benjamin, ver las huellas del pasado en el presente, con lo cual ese pasado no es puro pasado. Es también el presente y eventualmente una proyección al futuro.

Martín Kohan. Ensayos seleccionados del libro «¿Hola? Un réquiem para el teléfono»

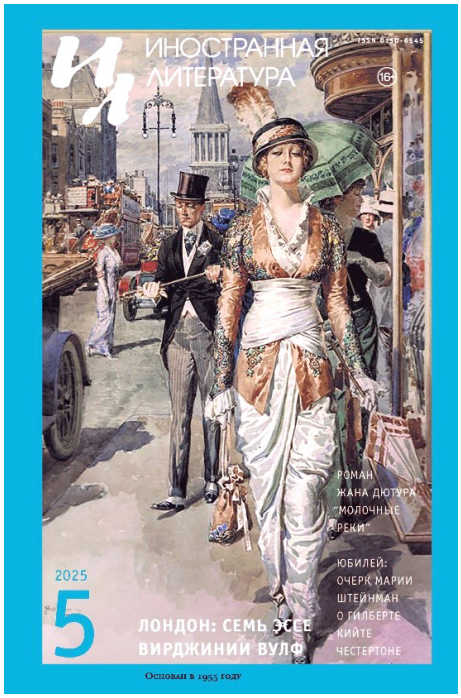
Móvil

Alguna vez, para la guerra, la invención del tanque resolvió y superó la disyuntiva entre el cañonear (de la artillería) y el moverse (de la caballería); ahora se podía hacer las dos cosas a la vez.

El móvil resolvió, para la comunicación telefónica en sincronía (distinta de la walkie-talkie), la disyuntiva entre hablar (detenerse a hablar) y moverse; ahora se puede hacer las dos cosas a la vez.

Microfísica del poder telefónico

El poder de quien hacía el llamado, por sobre quien lo recibía, consistía ni más ni menos que en la potestad unilateral de interrumpir la comunicación. El receptor podía cortar y sustraerse, cortar y retirarse; pero la comunicación que se había establecido en la línea telefónica de hecho se mantenía. Solo quien había efectuado la llamada contaba



Portada del núm. 5 de la revista rusa «Inostrannaya literatura» de 2025 donde se publican fragmentos de la traducción del libro de Martín Kohan «¿Hola? Un réquiem para el teléfono» por Julia Larikova

con la posibilidad de cancelarla. Si cortaba, la llamada llegaba a su fin y al otro le aparecía en el auricular el sonido inconfundible del tono de ocupado. En cambio, si cortaba el receptor, si cortaba el receptor, pero no quien lo había llamado, el enlace se mantenía, la línea seguía ocupada.

De manera que, quien llamaba, contaba no solamente con el poder de interrumpir por sí mismo el contacto (para eso, le bastaba con cortar), sino también con el poder de mantenerlo (para eso le bastaba con no cortar) y dejar al otro sin teléfono (porque permanecía de hecho en la línea y la inutilizaba). Esa circunstancia podía prolongarse por un buen tiempo: el lapso establecido por la empresa de telecomunicaciones para devolverle por fin el tono a quien de hecho no estaba empleando su línea, o bien el margen de paciencia (de paciencia o de sadismo) que tuviese quien había llamado y resulto no cortar.

Toda una forma de mortificación: la de levantar cada tanto el tubo del teléfono para comprobar (tono en la línea o silencio) si el que había llamado y luego decidido no cortar ya se había cansado y por fin se había ido o si todavía seguía ahí: al acecho.

Hablar con cualquiera

Hablar con uno, hablar con otro, tener que hablar primero con otro para después pasar a hablar con uno, con uno en particular. Y combinar, en consecuencia, distintos niveles de conocimiento personal. Pero existe también esa otra variante: la de hablar con alguien, con cualquiera, con el que sea, con el que toque. Hablar por pura necesidad de hablar. Se precisa conversar, no importa con quién; se precisa un interlocutor, no importa quién sea. La barra de un bar en la noche o la vecindad contingente de un camarote de tren o dos asientos de avión suelen propiciar esta clase de conversaciones de desahogo o confidencia, de confesión o descarga.

El teléfono puede servir a este propósito aún con más eficacia. El tango «Charlemos», de 1940, con letra y música de Luis Rubinstein, lo grafica a la perfección:

¿Belgrano sesenta once?
Quisiera hablar con Renée…
¿No vive allí?.. No, no corte...
¿Podría hablar con usted?
No cuelgue… La tarde es triste…
Me siento sentimental.
Renée ya sé que no existe…
Charlemos… Usted es igual...

Después de cerciorarse del número, viene el error intencional y sobre todo el pedido o el ruego de mantener como sea el contacto: «No corte», «No cuelgue». «Charlemos»: no importa con quién. Se puede prescindir del golpe bajo del final (resulta que el que llama es ciego) y quedarse con la alternativa única que ofrece la conversación telefónica: hablar sin verse («¿Qué dice? ¿Tratar de vernos? / Sigamos con la ilusión») y sin conocerse («Hablemos sin conocernos / corazón a

corazón»). El teléfono hace posible el grado cero de la interlocución: el hecho en sí de que haya alguien del otro lado. Que no corte, que no cuelgue: alcanza con que permanezca ahí.

Miguel Vitagliano. Capítulos seleccionados del libro «Sala de máquinas»

Cuarto propio, mundo ajeno

Mark Twain fue el primer escritor que entregó a sus editores un manuscrito mecanografiado; no resulta extraño considerando su pasión por la tecnología y las invenciones. Llegó a patentar tres inventos: unas correas ajustables que reemplazaban a los tirantes de los pantalones, un juego de mesa basado en datos históricos, y un libro de fotos autoadhesivas. Tampoco sorprende que Nietzsche llegara a utilizar una máquina de escribir o que Henry James tuviera una que reservaba para el uso de su mecanógrafa: uno buscaba grabar palabras en la piel del mundo, el otro, maestro del punto de vista, pretendía retener el control de lo que podía tejerse a sus espaldas.

Las relaciones con los instrumentos de escritura son ventrílocuos de la experiencia de los autores, casi tanto como los espacios donde trabajan. En tiempos sin fotocopiadoras, Arlt cortaba y pegaba con engrudo fragmentos de las páginas mecanografiadas de sus novelas para confeccionar las versiones originales. Y parece ser que hasta se habría adelantado a los cut-ups de Burrouhgs porque al menos una vez, aseguran, repitió el mismo párrafo en distintas secuencias de un relato. Otros se preocupaban por mantener el vértigo del tipeo: Kerouac escribía con tanta velocidad que utilizaba un rollo de papel continuo para no perder un instante con los cambios de cada página.

Remington № 7, 1896–1903

La primera producción industrial de máquinas de escribir fue en 1873. La firma Remington, que había nacido como una empresa de armas, le sacó ventaja a Underwood. La relación se revirtió unas décadas más tarde. En 1900 el modelo número 5 de las Underwood se promocionó con éxito como «la máquina más moderna», eso además de que la compañía llegaría a fabricar armas durante la Segunda Guerra Mundial. Una manera de hacer honor al dicho de que la letra resulta más efectiva si se la acompaña con sangre. Algo que Hemingway, digamos, tomó al pie de la letra, y no sólo a la hora de su muerte, tenía el hábito de anotar al término de cada jornada de trabajo la cantidad de palabras escritas. Las cifras no se repetían nunca, a veces lograba teclear 450, otras 575, o 1250 cuando había trabajado horas extras

sabiendo que al día siguiente iba a salir de pesca. Buscaba liberarse de la culpa que lo carcomía y la conjuraba llevando esas cuentas. ¿Dónde las anotaba? En un cartón que colocaba debajo de la cabeza de una gacela embalsamada que había cazado.

Las prácticas de la escritura siempre rumiaron secretos. Marcel Duchamp[4] lo advirtió cuando expuso su *ready made* «Artículo plegable del viajero», que consistía en la funda de una Underwood portátil. Era 1916 y las máquinas de escribir habían abandonado definitivamente la función de ser meros artículos de oficina. Duchamp señalaba la existencia de un secreto, sin pretender descifrarlo: la funda parece inflarse como si protegiera el reposo de algo que respira, ¿o es pura cáscara? Pedro Salinas[5] se animó a descorrer el velo en su poema «Underwood Girls» (1931), convirtiendo las teclas en ninfas:

«Artículo plegable del viajero», de Marcel Duchamp

¡Quietas, dormidas están,
las treinta, redondas, blancas.
Entre todas sostienen el mundo.

Máquina de escribir Underwood No. 5

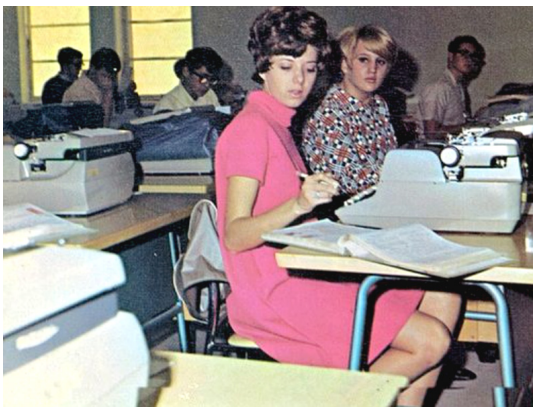
Ya no era el mundo el que sostenía al lenguaje, ni tampoco era exactamente al revés; el poeta cedía también ante el enigma. ¿Por qué decía que eran treinta si los tipos —exentos de la ñ— sumaban veintiséis? ¿Qué signos completaban ese reino y cuáles quedaban afuera?

Ray Bradbury condujo la situación al extremo, aunque sin develar el enigma. A diferencia de Mark Twain que vivió perdiendo el dinero en sus invenciones y que escribió su obra sobre las tradiciones en Mississippi, el autor más popular de ciencia ficción del XX no sabía siquiera manejar un automóvil, temía a los aviones y era en extremo cuidadoso con sus gastos. A los veintidós años, en 1942, comenzó a vender sus cuentos a las revistas que escribía en el garage de su casa en Venice, California. Una práctica que se le fue complicando a medida que los hijos crecían y lo inspeccionaban todo con sus juegos. A mediados

[4] Marcel Duchamp (1887–1968) fue un artista y ajedrecista francés. Especialmente conocido por su actividad artística, su obra ejerció una fuerte influencia en la evolución del dadaísmo. Fue uno de los pioneros del establecimiento del *arte encontrado (ready-made)*, o sea el arte realizado mediante el uso de objetos que normalmente no se consideran artísticos, a menudo porque no cumplen una función artística en lo cotidiano, sin ocultar su origen, pero a menudo modificados. — *Aquí y en adelante NN. de la R.*

[5] Pedro Salinas (1891–1951) fue un escritor español conocido sobre todo por su poesía y ensayos. Dentro del contexto de la generación del 27 se le considera uno de los mayores poetas. Sus traducciones de Proust contribuyeron al conocimiento del novelista francés en el mundo hispanohablante.

de 1950 decidió buscar otro lugar para escribir, la biblioteca de la Universidad de California. Había una sala de mecanografía en el subsuelo donde alquilaban máquinas a veinte centavos la hora. En nueve días, y con menos de diez dólares, escribió las 25.000 palabras del relato que luego se transformaría en su novela *Fahrenheit 451* (1953): un futuro distópico donde los libros resultaban tan corrosivos para el orden establecido y en el que los bomberos cumplían la función de quemarlos hasta erradicarlos. La trama, acaso ingenua y caprichosa, colocaba en relieve la idea de que eran los grafos o los tipos los que sostenían al mundo y no al revés. Ahí estaba esa otra vuelta de tuerca en el espacio de la máquina que destacaba lo literal, obliterado por la costumbre. Porque *fireman* (bombero) no podía ser quien apaga el fuego sino el individuo que se define por el fuego.



Clases de mecanografía, habitual en la década de 1970

En 1966, cuando la novela fue llevada al cine, Truffaut se encontró rodeado de esos mismos «bomberos» durante la filmación. Los abogados de Universal Studio se negaban a que en su *Faranheit* se mostraran libros quemándose por temor a los posibles litigios de otros bomberos-abogados. Truffaut mantuvo su decisión y los libros de Faulkner, Sartre, Proust, Salinger, ardieron en primer plano. «Los libros son aquí personajes, —escribió Truffaut en su diario de filmación.— Debo acompañar su caída hasta el suelo». Quizá también podría haber repetido el poema de Salinas; en definitiva eran tipos alumbrados por una misma máquina.

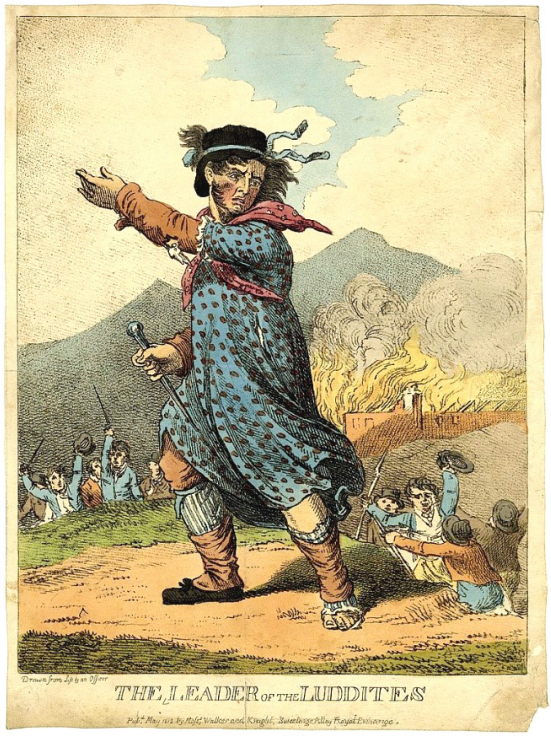
Ray Bradbury murió en junio de 2012, exactamente un año después del cierre de la última empresa dedicada a fabricar máquinas de escribir, la india Godrej and Boyce, y cinco años más tarde de que *Amazon* pusiera a la venta un soporte para leer libros electrónicos, *Kindle*, un término que alude al despertar de una pasión como al cuidado del medio ambiente, aunque esto último, tal vez, de manera invertida porque el verbo «kindle» se utiliza también para decir «encender fuego».

Máquinas para escribir y computadoras

El fuego consumió rápido la fábrica de hilados. Cientos de hombres y mujeres entregaron a las llamas la máquina tejedora que había venido a arrancarles el trabajo y condenarlos a la miseria. Esa noche de abril de 1811 ardieron decenas de fábricas textiles en Inglaterra, no sólo en Nottinghamshire, también en York, Lancashire y Derby. Miles de soldados fueron encomendados a la represión. Pronto se sumaron espías para localizar al líder que había levantado a las masas contra las máquinas y el progreso. Pero no pudieron encontrar a Ned Ludd: no era más que el nombre que todos repetían y que estaba escrito con carbón en los muros. La

lucha de los luddistas[6] tardaría en apagarse cuatro años, aun cuando en febrero de 1812 el parlamento inglés aprobó la pena de muerte para cualquier individuo sospechado de simpatizar con el movimiento. El único en alzar la voz en contra de la ley fue Lord Byron con su «Defensa al Luddismo», la primera vez que ese nombre de todos se escribió con la pluma y la tinta de un poeta: «Es más fácil fabricar personas que maquinarias / Y más valiosa la mercancía que una vida humana».

Lord Byron murió de cólera en 1824, mientras combatía por la independencia de Grecia. Lejos de la suerte de los *luddistas*, y muchísimo más lejos aún de la hija que había abandonado en la cuna en 1815. Nunca imaginó que las máquinas tejerían su propio juego de azar. Nadie sabe tampoco cuál habría sido su reacción de haber conocido las máquinas de escribir.



El líder de los luditas, grabado de 1813

Cien años después no fueron pocos los escritores que se resistieron a usar las *Underwood*, menos por reconocerse epígonos del *luddismo* que por reconocerlas máquinas. La situación se redobló en la década del 80 con los procesadores de texto. ¿Escribir sobre una pantalla como si fuera la televisión? García Márquez salió en defensa de la nueva tecnología y compartió con sus lectores las ventajas que le había dado escribir en una *Macintosh Plus*[7] su novela *El amor en los tiempos del cólera:* la presión de una tecla había bastado para que el nombre de un personaje se modificara luego de cien páginas de existencia. Un año antes, en 1984, João Ubaldo Ribeiro hacía público que su novela Viva *el pueblo brasilero* había sido escrita con una IBM[8] y que una nueva era se abría para los escritores. Osvaldo Soriano

[6] El término *luddistas/luditas* (*luddites* en inglés) proviene del *ludismo*, un movimiento encabezado por artesanos ingleses en el siglo XIX, que protestaron entre los años 1811 y 1816 contra las nuevas máquinas rompiéndolas. Los telares industriales y la máquina de hilar industrial introducidos durante la Revolución Industrial amenazaban con reemplazar a los artesanos con trabajadores menos cualificados y que cobraban salarios más bajos, dejándolos sin trabajo. El movimiento recibió su nombre a partir de Ned Ludd, un joven que supuestamente rompió dos telares en 1779, y cuyo nombre pasó a ser emblemático para los destructores de máquinas.

[7] Macintosh, abreviado como Mac, es la línea de computadoras personales diseñada, desarrollada y comercializada por Apple Inc. El primer ordenador personal *Macintosh 128K* fue lanzado en 1984.

[8] El IBM Personal Computer, o computadora personal IBM (el IBM modelo 5150) es la computadora personal de la empresa estadounidense IBM (International Business Machines Corporation) lanzada en 1981.

contaba que había cambiado su Lettera 22 por una computadora para escribir su cuarta novela, *A sus plantas rendido un león,* y mencionaba[9] a varios autores argentinos que ya habían hecho lo mismo. El registro ponía en escena un debate que se prometía muy firme y duró un soplo de velas.

Macintosh 128K lanzado en 1984

Macintosh terminó por ganarle la pulseada a IBM en pocos años; su sistema no precisaba ningún saber operativo, era cuestión de clickear en la pantalla el ícono de lo que se buscaba. El vestigio de cualquier proceso mecánico quedaba borrado, o borroneado, para dar lugar a la eléctrica instantaneidad. Luz, iluminación y razón siempre estuvieron simbólicamente asociadas. Las máquinas de escribir declinaron a la cuenta del resto animal en nuestra evolución. El problema ya no era morder la manzana sino ser parte de *Apple Mac,* como proponían las narraciones *cyberpunk* en esos días: individuos cruzados con terminales de computadoras, organismos en los que el tejido humano se combinaba con plaquetas digitales.

IBM PC (modelo 5150)

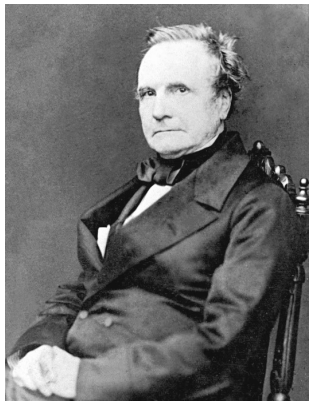
Jamás imaginó algo semejante el padre de la computación, Charles Babbage[10], cuando, desde 1812, puso todo su empeño en inventar una máquina que ejecutara programas de cálculos. Tal vez sí llegó a vislumbrarlo Ada Lovelace[11], la joven matemática que se sumó a asistirlo en su investigación. Parecía más dispuesta a tomar por asalto el porvenir. Solía decir que la máquina analítica que preparaban tejería fórmulas algebraicas con la misma facilidad que un telar componía guardas de flores, y que algún día hasta podría ser programada para escribir música. ¿Habrá tenido en cuenta que textos y tejidos compartían una misma etimología? Babbage la acompañaba en esos sueños a prudente distancia, aunque estaba tan enamorado de ella que no puso reparos en ayudarla con los cálculos probabilísticos para usar en las carreras de caballos. Ada perdió su fortuna en las apuestas, pero, como dice Pablo Capanna, «nos dejó sus brillantes intuiciones sobre el futuro de las computadoras» antes de morir a los 36 años; es decir, a la misma edad que su padre, Lord Byron, a quien no recordaba haber visto desde su cuna.

---

[9] Soriano O. La escritura electrónica… Revista Crisis. Mayo de 1988.

[10] Charles Babbage (1791–1871) fue un matemático y científico británico. Diseñó y desarrolló una calculadora mecánica capaz de calcular tablas de funciones numéricas por el método de diferencias. También diseñó, pero nunca construyó, la analítica para ejecutar programas de tabulación o computación; por estos inventos se le considera como «El padre de los ordenadores».

[11] Ada Lovelace (1815–1852) fue una matemática y escritora británica, célebre sobre todo por su trabajo acerca de la computadora mecánica de uso general de Charles Babbage, la denominada máquina analítica. Fue la primera en reconocer que la máquina tenía aplicaciones más allá del cálculo puro y en haber publicado lo que se reconoce hoy como el primer algoritmo destinado a ser procesado por una máquina, por lo que se le considera como la primera programadora de ordenadores.



Charles Babbage

En 1984, mientras que el *cyberpunk* hacía su aparición con la novela *Neuromante* de Gibson, el Departamento de Defensa de EE.UU. ponía en circulación un programa al que llamó Ada, en honor a la mujer que había soñado que las computadoras diseñarían los destinos de los individuos.

Ada Lovelace

Sentado frente a su Mac, que ya no era la misma que había utilizado para sus dos libros anteriores, William Gibson escribió, en coautoría con Bruce Sterling, La *Máquina diferencial* (1990), una novela en la que se destejía la historia para componerla de otro modo: Ada y Babbage lograban inventar lo que no habían inventado, y Lord Byron sobrevivía a la independencia griega y se convertía en un hombre poderosísimo en Inglaterra.

La novela se publicó en el umbral de un tiempo decisivo. Quedaban atrás los años de la Guerra Fría en los que un llamado en el «teléfono rojo» era la salvaguarda ante la hecatombe mundial, y se abría paso a lo que en tres años sería el uso comercial de Internet a través de las redes telefónicas. En la imaginación de Ada Lovelace no hubo lugar para predecir algo tan lejano como Internet. Lord Byron, acaso, había estado más cerca de vislumbrarlo cuando escribió sobre el riesgo de que la técnica fabricara individuos y disimulara la desigualdad social. Un temor que H.G. Wells interpretó en clave darwiniana en *La isla del doctor Moreau* (1896), donde un científico transforma animales en seres humanos, y que Adolfo Bioy Casares[12] urdió en clave visual en *La invención de Morel* (1940): la máquina retiene y reproduce escenas con la ilusión de la eternidad, a la vez que consume la vida de los individuos.

La máquina de Bioy Casares fue interpretada de distintas maneras: como anuncio de la televisión, de los hologramas, de la realidad virtual, de la vampirización de la mirada, de los simulacros de las «dobles vidas» en la red. Más allá de esos anuncios del futuro, acaso pueda interpertársela como una simple máquina para escribir: el lugar en el que convergen la pérdida de una vida y el deseo de construir otra.

[12] Adolfo Bioy Casares (1914–1999) fue un escritor argentino traducido a más de dieciséis idiomas y galardonado con el Premio Cervantes en 1990. Colaboró en varias ocasiones con Jorge Luis Borges bajo distintos pseudónimos, y en menor medida con su propia esposa, la escritora Silvina Ocampo. En su obra frecuentó géneros como la literatura fantástica, el policial y la ciencia ficción, destacando las novelas *La invención de Morel* (1940), El *sueño de los héroes* (1954) y *Dormir al sol* (1973).

Pero Bioy Casares no utilizaba máquinas de escribir, prefería escribir a mano, con rasgos firmes y muy velozmente, como destacó Hermes Villordo (*Genio y figura de A.B.C,* 1983). Una sola vez entró en su casa una computadora, fue el viernes 15 de marzo de 1996, cuando el diario Clarín llevó un equipo para que el escritor dialogara con lectores de todo el mundo a través de Internet. «¿Así que hay alguien preguntando desde Chicago? ¿Y desde dónde más hablan? ¿Eso se ve en la pantalla?», preguntaba Bioy acercándose al monitor de la persona que transcribía sus comentarios. Uno de los participantes quiso saber qué sentía estando frente a una máquina que hacía preguntas. «Trato de sobreponerme. Yo he inventado máquinas, como en *La invención de Morel.* Pero fueron invenciones falsas, puramente literarias».

La nota destacaba que era «la primera vez que un autor argentino conversaba con sus lectores a través de la red de Internet» (*Clarín*, 17.03.1996). En la fotografía que ilustraba el evento, Bioy Casares sigue sentado para siempre frente a la computadora y la pantalla; es decir, simulando estar a punto de volver sobre el teclado y el mouse que nunca tocó.