

## **SOBRE EL PODER CRÍTICO DE LA LITERATURA DIGITAL**

GERMÁN LEDESMA<sup>1</sup>

### **RESUMEN**

El siguiente trabajo recupera una serie de intervenciones teóricas que sirven para pensar el poder crítico de la literatura digital respecto del ecosistema mediático en el que se encuentra inscripta, teniendo en cuenta que dicho medio funciona como soporte tanto para la experiencia artística en su cruce con la tecnología como para el desarrollo de la forma más pura del capitalismo en el siglo XXI: el modelo de la financiarización.

### **PALABRAS CLAVE**

Literatura – Digital – Crítica – Capitalismo – Financiero

**E**n el año 2022, como parte del trabajo realizado en el grupo de investigación “Literatura Latinoamericana entre la tradición y la ruptura II”, dirigido por la profesora María Teresa Sánchez, publiqué *El susurro de los mercados*, un libro que forma parte de la colección Humanidades Aumentadas del Centro de Estudios Interdisciplinarios de la UNR. Allí, analizo cierta condición de la cultura contemporánea a partir del abordaje de experimentos de literatura digital en su cruce con la esfera económica.<sup>2</sup> La hipótesis principal está orientada a demostrar que la literatura electrónica pueden ser leída en paralelo a los procedimientos del capitalismo financiero, o mejor, que los procedimientos de la literatura digital pueden ser analizados en la clave de aquellas percepciones que construye el avance tecnológico, del cual el capitalismo financiero es una de sus manifestaciones más significativas. De hecho, si podemos pensar los resultados de la literatura programada en términos de “artefactos estéticos” (en el sentido de que la tecnología penetró en el corazón de la obra misma), lo mismo pasa con el capitalismo financiero que se erige como un “artefacto económico”, a partir de esta misma preponderancia del elemento tecnológico que se traduce en flujos de circulación y análisis de datos: en ambos casos se puede hablar de una “ejecución técnico-informática”. A partir

---

1 Germán Ledesma es Doctor en Letras (UNS, Argentina). Se desempeña como profesor en las materias “Introducción a la literatura” (UNS) y “Arte y Multimedia” (CURZA). Su investigación gira en torno al cruce entre arte, literatura y tecnologías.

2 Por “literatura digital” nos referimos a proyectos nacidos digitales a partir de escritura de programación pensados para ser leídos/visualizados directamente desde una pantalla.

de este vínculo analicé determinados rasgos específicos que se constatan en ambos niveles: abstracción, fragmentación, fluidez, reificación del signo, escisión con el referente. Y en uno de sus apartados, que recuperé con algunas modificaciones para las páginas de esta revista, pensé el poder crítico de la literatura digital con respecto al ecosistema mediático en el que se encuentra inscripta.

En este sentido, destacando cierta impronta política, Gustavo Romano piensa el arte digital y habla del “desmantelamiento de la propaganda tecno-utópica”, de “la ampliación del arte por fuera de las instituciones”, de “la disolución del rol de autor y público” y del “remix y la oposición al copyright”.<sup>3</sup> En principio, es cierto que en la actualidad existen obras explícitamente críticas hacia la composición desrealizada del presente. Por ejemplo, “The 27th / El 27” de Eugenio Tisselli, según Claudia Kozak forma parte de un proyecto de “activismo artístico algorítmico (...) que interviene en el necrocapitalismo contemporáneo” (2017, p.233).<sup>4</sup> El proyecto se trata de una traducción automatizada (que depende de las variaciones en la Bolsa de Valores de Nueva York) de algunos fragmentos del artículo 27 de la Constitución Mexicana luego de la reforma neoliberal del año 2013, la cual posibilita la privatización de recursos naturales. Aclara Kozak:

La pieza fue puesta en línea dos veces: la primera vez, el 1 de enero de 2014, a veinte años de la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), más conocido por su sigla en inglés, NAFTA. La segunda vez, en febrero de 2016 una vez que el texto de la Constitución había sido sustituido casi por completo por su traducción automática al inglés. A su vez, el mercado es asociado aquí con intereses económico-políticos como los que en México se ocultan, por ejemplo, detrás de la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa, mencionados por Tisselli en el ensayo que acompaña y —se diría, forma parte de— la obra: «el verdadero poder se traslada directamente a las manos del capital, que ahora ordena quién vive y quién muere» (2017: p. 234).

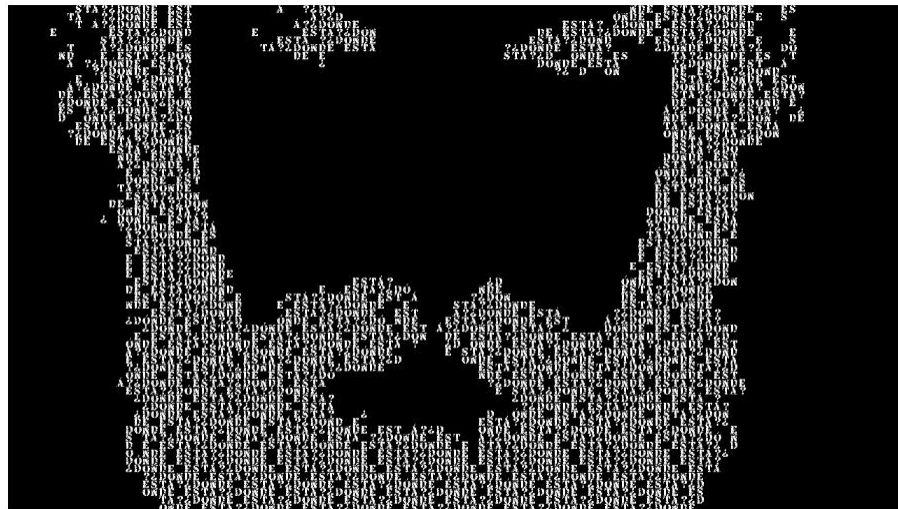
Paralelamente otras obras digitales critican aspectos específicos de la coyuntura o de la historia reciente. “¿Dónde está?” (2017) de Milton Läufer, por ejemplo, es un poema concreto en el que las palabras del título dibujan la figura de Santiago Maldonado, y “8 minutes 46 seconds (i can’t breathe)”, en memoria de George Floyd, consta de la oración “I can’t breathe” en letras grandes y un cronómetro en cuenta regresiva que va desde los 8 minutos 46 segundos hacia el cero, a partir del cual progresivamente la pantalla se vuelve negra. En esta línea, “Rescate” de Gabriela Golder está compuesta por palabras

---

3 En Josefina Vaquero, 2020.

4 Kozak toma la idea de “necrocapitalismo” del propio Tisselli cuando este explica el trasfondo del proyecto.

recuperadas de libros que fueron censurados durante la última dictadura en Argentina. Por su parte, “NN Red Desaparecidos” de Ciro Múseres (un proyecto de acción colectiva que también fija la mirada en la década del setenta y que se desarrolló entre el 24 y el 31 de marzo del 2006 con una fuerte impronta relacional) convocó a los usuarios de programas de Mensajería instantánea tipo MSN a que reemplazaran su imagen de contacto y su nombre de identificación por el de una persona desaparecida. Además de pensar en un usuario activo, según la sinopsis del proyecto, Múseres “pretende actuar sobre un medio considerado habitualmente ligero y frívolo, y concebirlo como un espacio de movilización e intervención, transformándolo en espacio de memoria y reflexión”. Por su parte, “Empleoar” (2005), también de Múseres, según la descripción “es un proyecto de net art concebido como una intervención artística de carácter social”. En la línea de Tisselli se trata de arte digital que pretende funcionar como espacio de activismo, en este caso para indagar los aspectos más problemáticos del mercado laboral argentino (por ejemplo, el trabajo en negro o la relación entre empleados y empleadores). Podríamos afirmar que una zona basta de arte digital explora los territorios de la denuncia; de hecho, prácticamente la mitad de las obras relevadas en la Red de Literatura Electrónica Latinamericana Litelat (esto lo dice Claudia Kozak en un video de Youtube)<sup>5</sup> tienen una carga de denuncia social, política, ideológica, tecnológica.



*¿Dónde está?” (2017) de Milton Läufer (captura)*

Pero más allá de esta característica que se puede constatar ya a partir de un trabajo descriptivo, me interesa indagar la politicidad de los aspectos formales de toda la serie

---

<sup>5</sup> En “Conversatorio ‘Archivo y preservación de la literatura digital latinoamericana’”, del canal Laboratorio Digital UDP, emitido en directo el 26 de agosto de 2020. Disponible online: [https://www.youtube.com/watch?v=O\\_gutUp\\_8cc&list=WL&index=61&t=2198s](https://www.youtube.com/watch?v=O_gutUp_8cc&list=WL&index=61&t=2198s)

que en algún punto replica las características del medio electrónico. Paralelamente al gesto crítico que puede leerse desde el punto de vista del extrañamiento por momentos parecería haber una posición celebratoria (cierto “carácter afirmativo de la cultura”, diría Marcuse) respecto a las posibilidades del avance tecnológico, o al menos cierta fascinación por los objetos con que trabajan. Podríamos pensar en términos de una “posición paradójica” tal como ocurrió con los poetas concretos en la segunda mitad del siglo XX, en los que se evidenciaba una tensión política en el hecho de componer poemas útiles y funcionales en un mundo que justamente planteaba la utilidad como parte de las relaciones de dominación (cf. Aguilar, p. 76). Esto último referido a los trabajos del concretismo lo vemos en las obras clásicas del período: en “Beba Coca Cola” de Décio Pignatari, por poner un ejemplo, se constata una voluntad crítica al subvertir el slogan publicitario de la conocida gaseosa (que deriva en un terreno más bien escatológico) pero adoptando, al mismo tiempo, la efectividad visual de la cartelera urbana, aquel paisaje novedoso que se va configurando al calor del proceso de modernización del momento. Entonces, teniendo en cuenta este doblez, ¿qué dicen formalmente los experimentos electrónicos desde el punto de vista de una política estética sobre el sistema en el que funcionan? A cuento de esto –y en correspondencia con dicho doblez– existen posiciones encontradas. En principio, hay una serie de lecturas que reponen una clave crítica ya desde un punto de vista formal. Se trata de una zona de abordajes que parecería ser afirmativa con respecto al potencial político del arte digital. Kozak, por ejemplo, afirma que “al menos parte de la literatura digital puede leerse como un modo de intervenir, interrumpiéndolo desde dentro, el *sensorium* hegemónico de los dispositivos tecnopolíticos que dominan la vida cotidiana de una porción importante de la población del planeta” (2017: p. 229). Graciela Speranza, por su parte, piensa el procedimiento de apropiación (extendido en el espectro digital) y lee un efecto de extrañamiento que tendría una función crítica: “Podríamos llamarla ‘apropiación 2.0’ –dice ella– para nombrar nuevos artefactos estéticos que, como la Web 2.0, invitan a la participación y mediante constricciones voluntarias extrañan las constricciones codificadas del tiempo mediático, desbaratan los relojes tiránicos del consumo e incluso los códigos de participación pautada de la Web 2.0”. Y más adelante agrega: “La apropiación 2.0 quiere invertir la dirección unívoca del flujo de información, fijarlo y recomponerlo con la libertad que dan el montaje, el azar y la elección. Quiere transformar el tiempo perdido del consumo disciplinado en experiencia estética del tiempo recuperado” (2013: s/n). Para Isabelle Graw, además, dicho procedimiento (que sigue el curso del *copyleft*) resuena de manera crítica por el hecho de operar en una sociedad que gira en torno a la propiedad privada.

Graw propone una perspectiva histórica que excede el ámbito estético y plantea que la apropiación, desde un nivel económico, ya es un problema en el manifiesto de Marx en el sentido de que el capital apropiado es la forma que toma la explotación que aliena al trabajador dejándolo escindido de su fuerza de trabajo (cf. Evans: p. 215). Por su parte, Nicolás Bourriaud (también pensando los efectos del *copyleft*) quizá sea el más enfático en destacar el valor crítico de estas prácticas asociadas con una legislación blanda, a tal punto que toma un concepto de la ciencia política como es el de “comunismo”: él habla de un “comunismo formal”. En aquella estela del *copyleft* nadie tiene la propiedad privada de ninguna forma: “Ninguna imagen pública –afirma Bourriaud– debe gozar de impunidad por cualquier motivo que sea; un logo pertenece al espacio público porque circula por la calle y figura en los objetos que utilizamos” (2009: p. 122). Y decía que es el más enfático, ya que incluso adopta una retórica militante y combativa: “Está en curso –afirma– una guerra jurídica que coloca en primera línea a los artistas: ningún signo debe quedar inerte, ninguna imagen debe permanecer intocable. El arte representa un contrapoder” (*ibidem*). Y en esta línea, agrega: “el arte (de la posproducción) vendría a contradecir la cultura ‘pasiva’ que opone las mercancías y sus consumidores” (*ibidem*, p. 17). El libro de Bourriaud prácticamente se vuelve un programa sobre lo que el arte puede realizar en este contexto de capitalismo avanzado: “Frente a la abstracción económica que desrealiza la vida cotidiana –afirma– arma absoluta del poder tecnocomercial, los artistas reactivan las formas habitándolas, pirateando las propiedades privadas y los copyrights, las marcas y los productos, las formas museificadas y las firmas” (*ibidem*: p. 122). Si bien está pensando en un tipo de intervención muy específica que excede al arte digital, a lo largo de su trabajo se desprende la idea de que la posproducción en sí (procedimiento íntimamente asociado con el arte electrónico) se evidencia como posibilidad de subversión de determinado orden.

Arlindo Machado, por otro lado (aunque señala las distintas posiciones que pueden relevarse con respecto al arte tecnológico que van de la exaltación a la crítica pasando por posiciones intermedias)<sup>6</sup> analiza lo que denomina “estéticas informacionales” de un modo tal que quedan ligadas a la deconstrucción de los significados sociales y con esto a cierto potencial crítico. En *El paisaje mediático* traza las filiaciones del arte tecnológico del presente y afirma que el videoarte desde un inicio intentó ir contra la lógica de los medios masivos:

---

6. Cf. p. 235.



los videoartistas de los años 60 –dice Machado– tenían por finalidad navegar contracorriente de los medios masivos (de la televisión principalmente), promoviendo un trabajo de corrosión de los aparatos productores de la imagen técnica. Ellos querían, fundamentalmente, desintegrar la sólida imagen especular producida por los dispositivos tecnológicos e intervenir directamente en el flujo de los electrones, creando configuraciones y texturas alejadas de cualquier homología con un modelo exterior (p. 234).

Y, así como establece una filiación con el arte de los 60 para potenciar la capacidad disruptiva de los nuevos experimentos, luego marca un corte con las vanguardias de principio de siglo XX, pero otra vez en función de destacar el potencial renovador de las nuevas prácticas:

Hay una gran diferencia entre el arte que se produce actualmente, esculpiendo los productos ‘inmateriales’ de la tecnología, y la primera revolución de la modernidad, las vanguardias de principios de siglo. Mientras que estas últimas actuaban a nivel de una pequeña élite cultural, constituyendo un segmento más o menos autónomo dentro de la sociedad, con su propia economía y sus valores particulares, manteniéndose el resto indiferente a sus conquistas, las artes que se producen en el corazón de los medios y de las tecnologías ponen al artista en el centro de engranajes de poder, al mismo tiempo que afectan directamente los modos de producir y de consumir, de comunicar y de controlar, de la sociedad como un todo (pp. 242/243).

La segunda parte de la cita me interesa porque sirve para pensar la confianza de Machado en el poder crítico del arte digital, y la primera porque allí establece un corte (básicamente con la modernidad) en la clave de una pérdida de autonomía. En tal sentido, a partir de este párrafo desdoblado, podríamos recuperar las ideas de Josefina Ludmer sobre sus literaturas postautónomas y decir que Machado (al igual que ella) piensa el corte con respecto a la época moderna en términos de postautonomía, pero que (a diferencia de sus postulados que relevan un gesto estético que resulta ambiguo con respecto a los dispositivos tecno-políticos) a partir de esa pérdida de autonomía piensa un potencial crítico.

Estas lecturas permiten imaginar la premisa de que la literatura digital tiene el poder de desocultar las “cajas negras” del aparato mediático del presente. La idea de “caja negra”, para referir a aquello que queda oculto en la mediación de los nuevos medios, es de Vilém Flusser. El teórico checo-brasilero la presenta en su análisis de la cámara fotográfica como sinécdoque del conjunto de los aparatos contemporáneos: “Una cámara bien programada –afirma– nunca podrá ser completamente desentrañada por ningún fotógrafo, ni por todos los fotógrafos juntos. Ella es, en el sentido más amplio, una caja negra” (p. 26). Según

esta hipótesis el fotógrafo deviene mero funcionario del aparato (es decir, del programa que contiene la cámara) pero el artista –si seguimos la deriva de las apreciaciones anteriores sobre el poder crítico del arte tecnológico– podría intervenir, interrumpir y ocasionalmente mostrar los modos del funcionamiento mediático del presente. Según Kozak

optar por la utopía positiva (a la manera de Flusser) es posible, pero requiere [...] ser capaces de desocultar las cajas negras que codifican las imágenes técnicas, algo que en líneas generales nuestras sociedades de receptores de imágenes y funcionarios de la máquina no estimulan, pero que sin embargo sí suelen realizar los artistas que trabajan con tales imágenes técnicas (en Flusser: 2015, p. 17).

De esta forma el desocultamiento supera lo meramente técnico y comienza a operar sobre otros aparatos de superior jerarquía, en los cuales según Flusser quedaría inscripta la cámara, como “el complejo industrial”, “el complejo socioeconómico, y así sucesivamente” (*ibidem*: p. 26).

Pero antes decía que existen posiciones encontradas. Es que a esta serie de lecturas habría que oponerle otro conjunto de textos, que presentan muchas más dudas sobre el poder crítico del arte tecnológico en el presente. Algunos momentos de *Estética relacional* del propio Bourriaud, por ejemplo, podrían funcionar como contracara de aquellos fragmentos que leíamos en *Posproducción*. Allí, Bourriaud habla de “la ley de deslocalización” y afirma que

el arte solo ejerce su deber crítico sobre la técnica a partir del momento en que puede desplazar sus prerrogativas; por eso los principales efectos de la revolución informática son visibles hoy en obras de artistas que no utilizan la computadora. Por el contrario, aquellos artistas que producen imágenes ‘infográficas’, manipulando los píxeles o las imágenes computarizadas caen generalmente en la trampa de la ilustración: su trabajo es, a lo sumo, un síntoma o un artilugio, o peor, la representación de una alienación simbólica del medio informático y su propia alienación de los modos de producción impuestos (p. 82).

Esta descripción que hace Bourriaud –con las discusiones del caso– podría caberle a la mayoría de los experimentos analizados en este artículo. Solo basta con tenerla en mente y pasar revista por los ejemplos seleccionados: imágenes infográficas, píxeles manipulados, el límite delgado entre la operación estética y “la trampa de la ilustración”. Por su parte, Fredric Jameson, en su clásico abordaje sobre el posmodernismo (específicamente en el capítulo primero cuando contrasta “Los zapatos de labriego” de Van Gogh con los “Zapatos polvo de diamante” de Warhol) también expresa una duda

con respecto al poder crítico del arte en el momento presente. Allí efectúa una operación magistral en términos metodológicos al recortar estos dos cuadros que representan distintos pares de zapatos, ya que a partir de la visualidad de ambas pinturas logra explicar el pasaje de una época a otra. En la lectura de Jameson, el cuadro de Van Gogh se presenta como una obra eminentemente moderna (que emerge “entre la materialidad y la plenitud de sentido de lo histórico social”) y el de Warhol como obra posmoderna. Con respecto a este último, Jameson dice que los zapatos de Warhol “no nos hablan en absoluto” (1992, p. 27); son, en todo caso, “meros fetiches” (*ibidem*), “resaltan específicamente el fetichismo de la mercancía de la fase de transición al capitalismo avanzado” (*ibidem*, p. 28). En esta característica de falta de profundidad (en la “pura superficie” que son los zapatos de Warhol) radicaría la pérdida de poder crítico del arte contemporáneo. Es que este carácter superficial deriva en una nueva disposición desafectada del sujeto posmoderno (Jameson habla del “ocaso de los afectos”) que le impide pronunciarse de manera crítica: “deberíamos comenzar a interrogarnos más seriamente –dice Jameson– acerca de las posibilidades del arte crítico o político en el período posmoderno del capitalismo tardío” (*ibidem*, p. 29). Esta duda es compartida por Ludmer, quien piensa en términos de ambivalencia crítica para lo que define como “literaturas postautónomas”. Dichas literaturas, según sus apreciaciones, se inscriben en un régimen político de ambivalencia: “Estas escrituras –sostiene– aplican a la ‘literatura’ una drástica operación de vaciamiento: el sentido queda sin densidad, sin paradoja, sin indecidibilidad, y es ocupado totalmente por la ambivalencia” (s/n). A partir de esta condición, Ludmer postula el fin del “campo” tal como lo entendió Bourdieu, de modo que las distintas esferas quedan virtualmente disueltas y se borran “las identidades literarias, que también eran identidades políticas”. De acuerdo con su perspectiva la realidad ya no es un elemento exterior a la producción simbólica, sino que pasa a formar parte de un conglomerado de distintos órdenes (económico-mediático) de donde deriva la pérdida de poder crítico del arte contemporáneo. El funcionamiento mediático, que desdibuja las categorías rectoras de la modernidad, en esta clave de lectura constituye una gran masa indiferenciada, de modo que resulta difícil operar contra un blanco específico. En este sentido, Ludmer afirma que “al perder voluntariamente especificidad y atributos literarios (...) la literatura postautónoma perdería el poder crítico, emancipador y hasta subversivo que le asignó la autonomía a la literatura como política propia, específica”. Y remata: “Es posible que ese



poder o política ya no pueda ejercerse hoy en un sistema (“realidad”) que no tiene afueras”.<sup>7</sup>

Teniendo en cuenta la complejidad del asunto (de donde se desprende este doblez, que es estético y teórico), para pensar si puede reponerse un vector crítico en los experimentos digitales parecería un imperativo actualizar el topos modernista de la ruptura, pero el problema radica en que solo la presencia del procedimiento no equivale de por sí a la constitución de una posición crítica. De hecho, los experimentos vanguardistas de principios del siglo XX oscilan entre el rechazo a las nuevas formas de vida y su celebración, vértice este último en el que se encuentra el futurismo (con el que las expresiones del siglo XXI comparten varias características). Además, la abstracción rupturista de las formaciones digitales hoy debe ser leída en un nuevo contexto, que Jameson califica como “posfordista”, en el que el gesto de ruptura fue completamente asimilado e incluso forma parte de los discursos *mainstream*. Esto significa leer dicho gesto en una nueva pauta hegemónica, a partir de lo cual dejaría de funcionar como tal y desde donde aquel potencial crítico de la literatura electrónica más opaca empieza a resultar, al menos, discutible. El debate, decía, actualiza los cruces que se dieron en la década del sesenta alrededor del concretismo pero también del arte pop. Los objetos digitales, así como ocurría con las sopas Campbell de Warhol, pueden ser leídos en una u otra clave: desautomatizan la visión, cortan el flujo del consumo, pero también expresan cierta fascinación con aquello que están señalando.

---

<sup>7</sup>A esta serie de recortes podríamos agregar algunas apreciaciones de David Evans, quien se interroga por la real interacción entre las políticas económicas del neoliberalismo, un estado de guerra y los nuevos desarrollos en el campo de la imagen. Para Evans existiría un vínculo indisoluble entre el mundo de la imagen (que funciona como principal materia prima de los experimentos digitales) y la acumulación del capital (cf. 2009).

## FUENTES

- Golder, G. (s/n): “Rescate”. Recuperado el 6 de marzo de 2021 de la base de datos: <http://rescate.gabrielagolder.com/>
- Läufer, M. (2020). “8 minutes 46 seconds (i cant breathe)”. Recuperado el 6 de marzo de 2021 de la base de datos: <http://www.miltonlaufer.com.ar/8minutes46seconds/>
- (2017). “¿Dónde está?”. Recuperado el 6 de marzo de 2021 de la base de datos: <http://www.miltonlaufer.com.ar/santiago/>
- Múseres, C. (s/n). “Empleoar”. Recuperado el 6 de marzo de 2021 de la base de datos: [www.empleoar.com.ar](http://www.empleoar.com.ar)
- (2006). “NN Red Desaparecidos”. Recuperado el 6 de marzo de 2021 de la base de datos: <http://classic.rhizome.org/portfolios/artwork/39995/>
- Tisselli, E. (2014-2016). “The 27th / El 27”. Recuperado el 6 de marzo de 2021 de la base de datos: <http://motorhueso.net/27/>

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, G. (2003). *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2009). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Evans, D. (ed.) (2009). *Appropriation*. Massachusetts: Whitechapel Gallery & The MIT Press.
- Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México D.F.: Editorial Trillas.
- (2015). *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Jameson, F. (1992). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós.
- Kozak, C. (2017). Literatura expandida en el dominio digital. *El taco en la brea*. Año 4, número 6, mayo. 220-245.
- Ludmer, J. (2006). Literaturas postautónomas. Recuperado el 6 de marzo de 2021 de la base de datos: [http://linkillo.blogspot.com/2006/12/dicen-que\\_18.html](http://linkillo.blogspot.com/2006/12/dicen-que_18.html)
- Machado, A. (2000). *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Marcuse, H. (1978). *Cultura y sociedad*. Buenos Aires, Sur.

Speranza, G. (2013). Tiempo recuperado. Apropiación 2.0. Revista *Otra Parte*, N° 28, otoño-invierno. Recuperado el 5 de junio de 2021 de la base de datos: <http://revistaotraparte.com/n%C2%BA-28-oto%C3%B1o-invierno-2013/tiempo-recuperado-apropiaci%C3%B3n-20-0>

Vaquero, J. (2020). “El arte de hacer ‘máquinas’ que puedan hacer arte”, en diario *La Nación*, 2 de agosto. Recuperado el 6 de diciembre de 2021 de la base de datos: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-arte-hacer-maquinas-puedan-hacer-arte-nid2409348/>