

## **Esos raros poemas nuevos. Teoría y crítica de la poesía digital latinoamericana**

Claudia Kozak

Universidad de Buenos Aires - Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Letras  
CONICET - Universidad de Buenos Aires. Instituto Gino Germani

### **Resumen:**

El artículo reflexiona en torno de la teoría y crítica de la poesía latinoamericana desde una posición *excéntrica*: la de la teoría y crítica de la poesía *digital* latinoamericana. Una deriva literaria *fuera de sí* con la que no demasiados lectores están familiarizados, aunque circulen en forma habitual por carreteras informáticas muy transitadas. Esto, debido a que no se recorren con frecuencia los desvíos, caminos laterales y senderos que requieren internarse en zonas alejadas de las autopistas de tránsito rápido y hegemonizado por los formadores de opinión de la cultura digital contemporánea. Hacia el final, a modo de breve lectura crítica, se abordan obras de dos escritores/programadores: José Aburto (Perú) y Milton Läufer (Argentina).

**Palabras clave:** Poesía Digital – Latinoamérica – Teoría – Crítica - Materialidad

### **Abstract:**

The essay thinks on Latin American poetry from a de-centered point of view, that of Latin American digital poetry's theory and criticism. A literary out of bounds' trajectory not very familiar to many people, even if they frequently surf the informational superhighway. Since sideway paths and detours from hegemonic trajectories, designed by shapers of opinion within contemporary digital culture, are not usually explored. In the last part of the article, and to test previous insights, we offer a brief critical approach to works by two Latin American digital poets: José Aburto (Perú) and Milton Läufer (Argentina).

**Key Words:** Digital Poetry – Latin America – Theory – Criticism - Materiality

## Del lado de la teoría

Pensar la poesía digital nos enfrenta a una serie de problemas teóricos. Entre ellos: su definición, su especificidad y/o difuminación de límites en relación con otras artes; sus vinculaciones con genealogías de experimentación poética –lo que lleva a trazar entramados entre teoría e historia literaria–, y más allá, sus vinculaciones con la cultura tecno-digital; los debates en torno de la materialidad de la poesía; las concepciones de obra, autor y lector que establece; el problema de los géneros que podrían delimitarse en su interior.

Comenzando por una definición posible, es preciso enmarcar la *poesía* digital en la literatura digital y, de modo más amplio aún, en las artes digitales. Retomaré más adelante la cuestión de en qué sentido se podría leer dentro de ese marco una zona específica como *poesía*. Entiendo por literatura digital a la práctica artística electrónico-digital, por lo general multimedia, que exhibe una fuerte implicación del lenguaje verbal con función poética. Esa implicación la inscribe en forma habitualmente marginal en la institución literaria a partir de un diálogo con la historia literaria y con la literatura tecno-experimental.<sup>1</sup> Se trata de literatura generada en/por/desde/hacia dispositivos electrónicos, actualmente digitales, es decir, por fuera de medios electrónicos analógicos (la radio, la televisión, el video analógico grabado en cintas magnéticas, por ejemplo).<sup>2</sup> Una literatura programada en código binario a través de la creación y uso de diversos software y experimentada en vinculación con interfaces digitales. De tal manera, la literatura digitalizada –traslado de textos desde el medio impreso a la pantalla, por ejemplo– no entra en esta definición. Sí lo hace en cambio toda literatura nacida digital y en cuyos procedimientos la creación o utilización del código digital informático es intrínseca.

Dentro del arte digital, lo que diferencia a la *literatura* digital es la relevancia del lenguaje verbal con función poética, ya que existen muchas obras de arte digital en las que esa relevancia no aparece. Es cierto que por su carácter multimedia –en el sentido del multimedia digital–<sup>3</sup> las artes electrónicas digitales invitan a difuminar las lindes entre lenguajes lo que viene desde hace tiempo, e incluso fuera de la cultura digital, empujando a

---

<sup>1</sup> En Kozak 2017b y Kozak (ed.) 2012 pueden encontrarse desarrollos acerca de lo que llamo literatura tecno-experimental. De modo sucinto, lo experimental en el arte como gesto interrogador y anticipador puede ser formal, material o conceptual. Si se habla de tecno-experimentalismo, uno de cuyos derivados sería la literatura tecno-experimental, lo que no faltaría es el trabajo de experimentación sobre la materialidad de la lengua –por extensión, de los lenguajes– y de los soportes. Porque lo que tienen en común el experimentalismo poético y la tecnología es, justamente, el trabajo técnico con las materialidades.

<sup>2</sup> La diferencia básica entre la electrónica analógica y la digital es que en la primera las variaciones de voltaje o tensión, por ejemplo, son continuas en el tiempo y podrían tomar valores infinitos, mientras que en la segunda se trata siempre de valores discretos (0 y 1).

<sup>3</sup> El multimedia digital da lugar a que múltiples lenguajes (sonoro, visual, verbal) sean codificados en una materia común de ceros y unos, lo que permite potenciar la experimentación con sus cruces.

las distintas disciplinas artísticas a una desdiferenciación. Pero algo del *espacio literario devenido nueva variedad de mundo* pareciera insistir en la mezcla o hibridación. Es posible estudiar así la literatura digital, que desde un punto de vista tecnológico es multimedia y desde un punto de vista semiótico es multimodal, en relación con nociones como intermedialidad y/o transmedialidad para dar cuenta de los modos en que distintos lenguajes (verbal, sonoro, visual, corporal, etc.) y medios (cine, video, Internet, medios impresos o escénicos por ejemplo) entran en contacto.

De modo general, incluyendo pero también excediendo las prácticas del multimedia digital específicamente, se pueden establecer diferencias entre obras artísticas en las que concurren distintos medios y sistemas de signos sin que se requiera un alto grado de afectación mutua, por lo que serían multimediales; obras que afincándose en un medio presentan apropiaciones y transposiciones de otros medios –por lo que serían transmediales–<sup>4</sup> y obras que enfatizan el “entre” medios, en las que disociar los diversos medios y lenguajes concurrentes desvirtuaría completamente la experiencia estética –por lo que serían intermediales–. Pero los estudios que recuperan estas categorías son muchos y variados (Brillenburg 2006, Cluver 2016, Higgins 1984, Kattenbelt 2008, Rajevsky 2005, Schröter 2011, Vos 1997, Wolf 2011) ya que no existe un consenso cerrado acerca de cómo definir las. En este sentido, el esfuerzo por encontrar definiciones podría llevar a la creación de tipologías que corren el riesgo de quedar solo en eso. De allí que no importaría tanto si llamamos a una obra intermedial, transmedial, interartes, etc., sino –en los casos que me ocupan– el modo en que el cruce de lenguajes y medios habilita una experiencia estética diferencial, sólo posible por la concurrencia misma. Como señala Brillenburg (2006: 12) al analizar el complejo medial en obras de poesía digital “Intermediality would then be a destabilizing *moment* in a multimedial setting (...) the intermedial could here be imagined as an *event* (rather than an inherent quality) that *occurs* when the verbal, spatial, and visual become dispersive processes.”<sup>5</sup>

La perspectiva de lo intermedial como irrupción de un *acontecimiento* desestabilizador en relación con los cruces de lenguajes y medios resulta, en efecto, una mirada que puede aportar un plus de significación a la lectura crítica. Y si bien, como

---

<sup>4</sup> En un texto anterior he explicado que en la actualidad se da “un uso bastante habitual del término [transmedial] asociado a las industrias del entretenimiento en las que el concepto de “transmedia” o de “narrativas transmedia” (*transmedia storytelling*) designa en particular el diseño de narrativas que se diseminan en diversos “soportes”: películas, series de TV, mini relatos para celulares, videojuegos, etcétera.” (Kozak (ed.) 2012: 238).

<sup>5</sup> Brillenburg se refiere en ese caso a poemas “espaciales” como “Olho por olho” de Augusto de Campos y “The arrival of the beeBox” de Aya Natalia Karpinska, en las que no hay sonido; de allí que hable de la imbricación de lo verbal, lo espacial y lo visual solamente. Ver: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm>; <http://www.technekai.com/box/index.html>

señalé, no importan tanto las etiquetas que pongamos a esa perspectiva, existen abordajes que llevan lo intermedial a formas de concurrencia de medios y lenguajes tan amplias que casi abarcan cualquier práctica artística. Por lo que la categoría pierde un poco de sentido. Me interesan así menos los abordajes acerca de la intermedialidad que se detienen en tipologías o que resultan excesivamente amplios e incluyen fenómenos como transposiciones, intertextualidades, yuxtaposiciones y combinaciones de medios y lenguajes que en algún sentido mantienen su independencia –incluyendo así fenómenos que otros llamarían multimediales y transmmediales–, que aquellos que reparan en los aspectos que hacen que una obra presente una fusión de medios y lenguajes siendo en gran medida indisociables. Lo intermedial resulta de este modo una zona intersticial, maleable, proteica, en la que medios y lenguajes establecen relaciones muchas veces heterogéneas y cambiantes construyendo nuevas “entidades” no del todo estandarizadas.

La deslimitación de lenguajes y disciplinas artísticas ha recorrido, por otra parte, un largo camino como mínimo desde las experimentaciones de las vanguardias históricas, lo que ubica a las artes digitales en diálogo con aquellas que también fueron a su manera multimediales y, por el lado de lo experimental tecnológico, con algunas nociones en las que me detendré brevemente para marcar una lectura política de este objeto que por sus características podría invitar a lecturas poco reflexivas, amparadas por cierta fascinación hacia la novedad tecnológica.

Distingo entonces la noción de *novedad*, asociada fácilmente a un recambio constante que sigue a menudo la lógica del reemplazo de mercancías en el mercado, de la noción de *lo nuevo como experiencia de un acontecimiento*. Si hay arte, es porque puede postularse o leerse como exploración y apertura hacia lo *radicalmente nuevo*. ¿Cómo es posible entonces que se involucre también con un espacio paradigmático de producción de novedades como lo es la cultura digital? Considero que al menos parte de la poesía digital puede leerse como un modo de intervenir, interrumpiéndolo desde dentro, el *sensorium* hegemónico de los dispositivos tecno-políticos que dominan la vida cotidiana de una porción importante de la población del planeta. Asumiendo así la época desde un régimen de insumisión (Brea 1997). Ciertamente existen otros modos de ir en dirección hacia una experiencia del acontecimiento en/del lenguaje. No lo niego. Se sigue escribiendo poesía sin recurso al mundo digital, obviamente. Dejo a otras personas que reflexionen sobre ello, y me ocupo de esta región marginal del margen. No creo que sea muy impreciso decir que la poesía ocupa los márgenes de la experiencia literaria contemporánea, y desde hace tiempo. Por su parte, la poesía digital, que por su vinculación con la cultura digital contemporánea podría ocupar un espacio menos marginal, en realidad es al menos por el momento un margen del margen.

La literatura digital, entonces, se reconoce como literatura no sólo a partir de la implicación del lenguaje verbal con función poética sino también a partir de su diálogo con la historia literaria, esto es, con formas y prácticas literarias anteriores. Y en tanto dialoga más con algunas zonas que con otras se reparte también en zonas o incluso géneros. Esos diálogos tienen además su historia y su geografía, en vinculación con la disponibilidad tecnológica de cada época y sus geopolíticas. Así el tipo de la literatura generada automáticamente, conocido habitualmente como generadores de texto, es el primero que aparece en la historia de la literatura digital, en los años cincuenta del siglo XX en Europa. Los generadores automáticos digitales producen textos a partir de la combinatoria algorítmica de unidades mínimas verbales predeterminadas que constituyen el input en el proceso de generación; la computadora los procesa aplicando el algoritmo construido a tal efecto por el artista y/o programador con lo que como output se obtiene una serie aleatoria de textos, no completamente azarosa en realidad sino basada en un cálculo de probabilidades. A los efectos de la recepción de la obra, en tanto que como seres humanos seríamos incapaces de predecir las innumerables apariciones del texto, la noción de lo aleatorio juega aquí un papel importante. Al decir literatura generada se hace hincapié en el producto, en la obra. Y al decir generadores de texto, se hace hincapié en el dispositivo de producción. Esa indecisión terminológica es típica de los intentos por dar con algún modo de ordenar y clasificar las realizaciones de literatura digital a modo de búsqueda de géneros. Los criterios para definir géneros se complican en tanto partiendo inductivamente de las diferentes obras se encuentran variables que cruzan las características del dispositivo con las de sus producciones. Por ejemplo, existen generadores de textos que producen narrativa, poesía o, inclusive, género epistolar como en el caso del primer generador conocido, *Love letters* (1952) de Christopher Stratchey. Lo más habitual, con todo, es que los primeros generadores produjeran –como los *Textos estocásticos* (1959) del alemán Theo Lutz o *Tape Mark I* (1961) del escritor experimental italiano Nanni Balestrini– poesía en verso libre. El caso de *Poemas V2* (1976) del catalán Ángel Carmona difiere, dado que la rima es una de las variables implicadas en el programa para generar los textos automáticamente. En forma adicional es preciso aclarar que como las computadoras en los años cincuenta no contaban con pantallas, los textos que arrojaba la máquina sólo podían ser experimentados en forma impresa en papel.

Así, no es posible delimitar géneros de literatura digital solo en función de su carácter narrativo, lírico o, en ocasiones, dramático, al modo en que se han definido los géneros literarios tradicionalmente; sino que es preciso construir un modelo de variables cruzadas que tenga en cuenta también además de ese *carácter genérico* otras variables como *modalidades constructivas* –conectividad (on/off line), automatismo (generatividad

algorítmica/no generatividad), interactividad (sí/no); direccionalidad (linealidad/hipertextualidad e hipermedialidad); autoría (individual, colaborativa en producción, colaborativa en recepción); *lenguajes* (verbal, visual, sonoro, imagen-movimiento) e *interfaces* (computadora, teléfono móvil, tablet, pantalla en espacio público). Un modelo tal, perfectible, permite en todo caso agrupar obras para, desde allí, analizar no tanto si una obra participa de cada una de estas características o de un género sino cómo se han dado históricamente algunos géneros (o cruces de variables) por encima de otros y hasta qué punto un tipo de cruce de variables determinado permite elaborar ciertos *modos de ver*, ciertas *máquinas de percepción* que asumen un modo hasta cierto punto específico de acceso al sentido. En los estudios sobre géneros literarios existe siempre el riesgo de la clasificación por la clasificación misma. Y ese riesgo se evidencia quizá incluso más en un campo como el de la literatura digital aún en consolidación, en el que es necesario en muchas ocasiones explicar los objetos específicos a públicos no familiarizados con ellos. La clasificación genérica resulta así vía para esa explicación, como medio para hacer accesible un catálogo de obras, lo que ciertamente constituye una versión algo empobrecida de la actividad crítica.

Un ejemplo de estos géneros como *modos de ver* serían los textos de generación algorítmica aleatoria que, si bien programados según un cálculo de probabilidades, suelen aparecer en superficie para los lectores como tendiendo hacia el azar. Algo que viene insistiendo en la historia de la poesía moderna al menos desde *Un coup de dés* de Mallarmé. La tensión entre programación probabilística y azar da así sentido general a las obras, más allá de los sentidos particulares que podrían surgir de los textos.<sup>6</sup>

En el cruce entre historia y geografía, la literatura digital *mundial* –categoría por supuesto discutible– tendría tres grandes regiones: una tradición más fuerte en Europa con generadores automáticos de texto desde los años cincuenta que se ha ido renovando y ampliando a otras regiones en relación con el desarrollo tecnológico; otra tradición más fuerte a fines de los años ochenta y principios de los noventa en general estadounidense con narrativa hipertextual –*afternoon a story* de Michael Joyce, escrita en 1987 o *Patchwork Girl* de Shelley Jackson, de 1995, suelen darse como relevantes en ese inicio– y una tradición de poesía visual digital, animada o no, interactiva o no, que nace también en los años ochenta y que, aunque se haya dado en distintas regiones, tiene un alto protagonismo en Latinoamérica debido, suele decirse, a la importancia que ha tenido en la región la poesía concreta, a lo que habría que agregar no sólo la poesía concreta del grupo Noigandres, sino todo el movimiento latinoamericano de poesía visual y sonora

---

<sup>6</sup> He analizado esto en Kozak 2012.

experimental, con fuerte desarrollo desde los años sesenta, nucleado en aquel momento alrededor de las figuras de Edgardo Antonio Vigo (Argentina), Guillermo Deisler (Chile), Clemente Padín (Uruguay) entre otros. De hecho, los primeros poemas digitales latinoamericanos son poemas visuales producto de algún tipo de proceso computacional, con resoluciones impresas sobre papel, y surgen entre los años sesenta y setenta: por un lado, la serie de poemas *IBM* de Omar Gancedo publicada en 1966 en la revista *Diagonal Cero* de la ciudad de La Plata, dirigida por Edgardo Antonio Vigo, que consistía en tres tarjetas perforadas procesadas por una Card Intérprete IBM, que imprimía sobre el espacio medio de cada tarjeta el texto codificado en las perforaciones; por otro lado, la serie de diez poemas de Erthos Albino de Souza, realizados en 1972, impresos en papel por una computadora luego de la manipulación por parte del artista/ingeniero de un software para medición de temperaturas de líquidos dentro de tuberías, accesible al autor porque trabajaba para Petrobras en Brasil. Estos poemas visuales, que se visualizan en código ASCII, fueron publicados en el apéndice del libro *Mallarmé* editado por Augusto y Haroldo de Campos y Décio Pignatari.

¿En qué sentido se lee todo esto como *poesía*? En principio, como ya adelanté, debido a su diálogo con la poesía anterior, según los casos, tanto versificada como no versificada, es decir, poesía visual, sonora, concreta con fuerte énfasis en la materialidad de sus elementos constitutivos. Y al mismo tiempo, debido a su tendencia a enfatizar *la experiencia del acontecimiento de la palabra*, la capacidad de la palabra de llamar la atención sobre sí misma y, desde allí, desencadenar procesos de sentido.

Más allá de que en Latinoamérica se produce en líneas generales más poesía digital que narrativa digital, existen también novelas hipertextuales e hipermediales latinoamericanas, en diálogo con la historia de la novela, experimental o no. Algunas de las iniciales y más conocidas son *Gabriella infinita* del colombiano Jaime Alejandro Rodríguez, cuya primera versión hipertextual es de 1998, o *Tierra de extracción* de Doménico Chiappe (escritor nacido en Perú, que ha vivido en Venezuela y desde hace ya tiempo en España), proyecto iniciado en 1996 cuya primera versión es de 2000. Aunque aquí y en lo que sigue trato de poemas y no novelas, esas obras resultan buena ocasión para dar cuenta de otro aspecto central de la teoría de la literatura digital: el problema de la autoría. Las concepciones de obra, autor y lector se enrarecen en muchos casos cuando hablamos de literatura digital, sobre todo si por contraste la comparamos con la literatura a secas, asociada al libro como medio convencional y naturalizado. Por ejemplo, si bien Jaime Alejandro Rodríguez es el autor de una primera versión de texto lineal de *Gabriella infinita*, la obra no es *ese* texto, sino la obra hipertextual y, en una versión posterior, hipermedial con diseño visual e interactivo de Carlos Roberto Torres, ilustraciones de

Clara Inés Silva y locución, coordinación general de voces y adaptación de textos de Andrés López. *Tierra de extracción*, por su parte, tiene diseño multimedia de Andreas Meyer y la colaboración de muchos otros artistas (músicos y artistas plásticos por ejemplo).

Así, a diferencia de la literatura convencional de la Modernidad, es frecuente que en estas obras aparezcan los créditos a quienes colaboraron para que la obra exista. Como en el cine, a lo que obviamente estamos acostumbrados. En ese mismo sentido, funciona en parte de la literatura digital la figura autoral en forma de sinécdoque: el escritor de literatura digital, como el director de cine, siendo una parte suele figurar como el todo. Pero incluso más allá de esto, en muchos casos la literatura digital va en dirección de creaciones colectivas y colaborativas. Se trata de un desafío a la noción de autoría para el que todo el arte del siglo XX nos ha preparado. Autoría colectiva, plurilingüismo, intertextualidad, apropiacionismo muchas veces en forma de *remediación* –reelaboración de una obra en otro medio con importantes modificaciones justamente debido al cambio de medio y de lenguajes involucrados–, y otras cuestiones semejantes son habituales en la literatura digital. Buenos ejemplos de obras que trabajan con palabras de otros, de artistas argentinos –residentes o no en el país– son: *IP Poetry* (2004 en adelante) de Gustavo Romano, *Eliotians* (2008) y *Perlongherianas* (2008) de Iván Marino, *Rescate* (2009) de Gabriela Golder, *Góngora Wordtoys* (2011) de Belén Gache, *El peronismo (Spam)* (2011) de Charly Gradin.

Por otra parte, obras como *Palavrador* (2006) o *Liberdade* (2013), de ambiente inmersivo, que permiten recorridos por espacios virtuales en los que distintos poemas se van encontrando como parte de una especie de videojuego, han surgido de talleres de creación colectiva de los que han sido protagonistas los brasileños Chico Marinho, Alckmar Luiz dos Santos, Álvaro Andrade García, Rogério Barbosa da Silva, entre muchos otros artistas visuales, poetas, programadores, críticos literarios, etc. Este tipo de obras pueden ser comprendidas bajo la noción de “creación en contexto de laboratorio y redes”, una modalidad que va adquiriendo en Latinoamérica cierta pregnancia en función de enfatizar una deriva literaria colaborativa, que hasta cierto punto tiene vinculaciones con las comunidades de artes electrónicas del tipo DIY (*Do It Yourself*), en las que los artistas trabajan en conjunto para compartir conocimientos y explorar soluciones experimentales y disruptivas en relación con los recursos tecnológicos propietarios.

Al mismo tiempo, quienes realizan las obras son muchas veces, aunque no siempre, escritores/programadores –como Milton Läufer (Argentina), José Aburto (Perú) o Eugenio Tisselli (México) –. En tal caso, no se da la necesidad de colaboración con programadores pero de todos modos pueden darse otras colaboraciones: artistas que se juntan para hacer



obras, remediación de obras anteriores, o producción de herramientas puestas a disposición de todos aquellos que quieran colaborar con la producción de obras. Por un lado, cuando se trata de obras interactivas, se daría siempre una colaboración en recepción, dado que es necesaria la actividad específica de interacción del receptor con las interfaces digitales para que la obra exista –más allá, por supuesto, de que toda lectura implica una actividad–. Por otro lado, algunos escritores/programadores elaboran obras que en realidad son herramientas para la producción de otras obras, puestas a disposición de los lectores/interactores convertidos entonces en escritores. Así, *midipoet* (1999-2002) *PAC (Poesía asistida por computadora)* (2006) de Eugenio Tisselli o las *WriterTools™* (2014 en adelante) de Milton Läuffer.

### **Del lado de la teoría de la crítica**

Antes de pasar desde el lado de la teoría al lado de la crítica, entendida como *el lado de acá* –es decir, la lectura crítica de obras de poesía digital latinoamericanas–, resulta conveniente considerar primero cuestiones relativas a la teoría de la crítica. Ya que es preciso preguntarse cómo se lee todo esto. La pregunta por las operaciones de la crítica de la literatura digital en comparación con la crítica de la literatura *de libros* se impone. Pero al mismo tiempo ha generado posturas diversas dentro del campo específico. En los primeros tiempos en que los críticos comenzaron a leer este tipo de obras, muchas veces se concentraban en sensibilizar a un público no iniciado. Pero esto condujo también a un tipo de crítica descriptiva y de *catálogo* que antes que todo parecía cumplir funciones promocionales. Así fue que aparecieron voces que sostuvieron la necesidad de *ir a los textos*, (Koskimaa 2005) para lograr acceder a los sentidos de las obras más allá de su enumeración y descripción general. Esta línea crítica optó por una lectura textualista, que pudiera dar cuenta de cada obra en particular, por lo que cada una tiene para decir y no tanto por ser parte de un nuevo catálogo. Lo cual por supuesto es necesario y se sigue haciendo. Con todo, ese tipo de lectura gana en densidad cuando se considera, al mismo tiempo que los sentidos que podrían surgir de la superficie textual, también el dispositivo y su funcionamiento técnico, ya que la obra no se agota en el *transitorio observable* y el *texto por ver* –conceptos de uno de los poetas y teóricos del campo, el francés Philippe Bootz (2011)–, es decir, la superficie fenomenológicamente aprehensible de las obras. Por ello, se dio también una reacción al textualismo *de superficie* de la mano de los *estudios críticos de código* (Marino 2011) una línea que pone de relieve el código informático como lenguaje específico imprescindible como parte de la obra. Adicionalmente, del lado ya no de la crítica sino de la producción, existe también un tipo de poesía digital muy afín a esta preocupación, la llamada *poesía de código*, esto es, poesía escrita incluso en su superficie

observable con código informático. En tal caso, es el código informático lo que se presenta directamente como texto poético. Y en ocasiones, ese poema de código es también ejecutable.

Dentro del campo de la teoría y crítica de la literatura digital *mundial* –y por dominio geopolítico anglosajón– se entiende la lectura textualista bajo el concepto de *close reading*, metodología de lectura crítica vinculada desde mediados del siglo XX al formalismo del *New Criticism*, pero que en la actualidad incluye diversos abordajes. Este tipo de lectura mantiene su vigencia, pero se aísla cuando no recupera la diferencialidad del texto en tanto texto digital, como sostiene N. Katherine Hayles (2010). Ya que la *lectura de cerca* corre el riesgo de trasladar sin mayor problematización un abordaje propio de la literatura impresa a la digital. Sin embargo, existen lecturas críticas que al leer *de cerca*, lo hacen no sólo desde un punto de vista de la superficie textual sino también desde la propia especificidad de la interfaz. En tal dirección van, en Francia, las propuestas de Alexandra Saemmer (2008) al postular su análisis retórico de poesía digital tanto en términos de *figuras de superficie* como en los de *figuras de interfaz*, y de Serge Bouchardon (2008), quien destaca la necesidad de la lectura a la vez de la materialidad del texto de superficie, de la interfaz y del código.

Por otra parte, se suma la lectura *de lejos*, la lectura de procesos de conjunto que se visualizan cuando leemos tomando distancia de los textos. Desde la perspectiva muy conocida y discutida de Franco Moretti (2000, 2007), la *lectura distante* –*distant reading*– siendo más afín de la lectura sociológica, llevaría a salirse de lo que el autor considera un formalismo etnocentrista ya que, desde su perspectiva, el problema con las variadas formas de textualismo, desde el *New Criticism* hasta la deconstrucción sería que dependen de un canon relativamente pequeño (Moretti 2000: 57). Pero el textualismo en el que piensa Moretti no es todo el textualismo, como bien sabemos en Latinoamérica donde es frecuente que leamos partiendo de los textos mismos, y no reducidos al *canon occidental*, en dirección a la vida, es decir, a la política. Como sea, en el ámbito de la literatura digital latinoamericana es posible poner a prueba modos de leer que no se conforman con una u otra de estas variantes. Para salvar de algún modo la limitación de algunos de estos abordajes cuando aparecen aislados, hay críticos que trabajan en una *lectura colaborativa* en la que cada quien aporta sus competencias específicas: lectura de cerca, lectura de código, lectura distante (Pressman, Marino, Douglass 2015). La idea no es tanto que se aborde una obra de literatura digital yuxtaponiendo esas diferentes lecturas, sino también entramarlas de modo de lograr una lectura compleja que integre los distintos abordajes.

La propuesta en la que como *work in progress* trabajo en relación con esto es la *lectura cercana-distante-colaborativa-localizada*. Se trata de una lectura que sin

desatender lo que los textos nos llevan a leer en ellos –textualista o *de cerca*, entonces–, atiende procesos más generales en relación con la constitución del campo, con sus géneros, su institucionalización y sus geopolíticas, y por ello también es *distante*; atiende también las distintas capas textuales –textos de superficie, interfaces y código informático– por lo que es *colaborativa*, al menos para quienes no poseemos las competencias suficientes para la lectura de código, por ejemplo; por último, en vinculación con las ya mencionadas geopolíticas, atiende también la lectura *desde acá*, la particular politización del campo que se produce muchas veces –pero no siempre– en Latinoamérica, por ejemplo, en relación con la naturalización de procesos de modernización tecnológica y con el desplazamiento y la migración de los lenguajes –discutiendo hegemonías lingüísticas, enfatizando lenguajes desviados, políticas del error, tránsito de unas lenguas a otras, legibilidades amenazadas o comprometidas y sinsentidos en el entorno digital.<sup>7</sup> Con lo cual: distante y localizada, termina no resultando un contrasentido.

### **De lado de acá**

Así, me detendré en unos pocos de *estos raros poemas nuevos* latinoamericanos para ensayar algunos apuntes de lectura. El plano de consistencia que elijo en este caso es el de la experimentación con la materialidad digital. Es desde ese terreno que las obras en cuestión hablan y producen sentidos. Mi elección está motivada, por un lado, por el afán de ser mínimamente consecuente con las consideraciones anteriores acerca de la lectura y, por otro lado, por el hecho de que toda obra que presenta un alto grado de visibilización de su carácter material-digital puede ser leída como comentario político respecto de la gran naturalización que la cultura digital hegemónica realiza de sus modos de producción.

Como queda ya dicho, en las obras relacionadas con tecnologías digitales se da un desdoblamiento entre dos materialidades, una fenomenológicamente observable y otra *oculta* ligada a la programación informática. Para los receptores, muchas veces los procesos de producción, circulación y recepción digitales, si bien materiales en su condición tecnológica, parecen inmaterializarse, volatilizarse, debido al efecto naturalizador de su omnipresencia contemporánea y a la dificultad de concretizar lo que escapa a la aprehensión sensorial. Los medios electrónicos se erigen así en cajas negras (Flusser 2002, 2015) que opacan para los usuarios las operaciones de sentido que involucran. Sin embargo, a contrapelo de tales naturalizaciones, las obras que abordo a continuación ponen en evidencia esa materialidad.

---

<sup>7</sup> He leído este tipo de procedimientos en obras de poesía digital latinoamericana en Kozak 2012, 2017a y 2017c.

Los poemas digitales de José Aburto pueden vincularse sin gran esfuerzo con la poesía tecno-experimental latinoamericana y, en particular, peruana. Puede trazarse así una genealogía que comenzaría por ejemplo con los poemas visuales de *Química del espíritu* (1923) de Alberto Hidalgo, seguiría por el libro objeto *5 metros de poemas* (1927) de Carlos Oquendo de Amat –libro plegable a modo de acordeón– y llegaría en la actualidad a la instalación *Pequeñas interfaces poéticas* (2015) en la que se da un diálogo entre dos materialidades diversas: la de la poesía digital, programada y aprehensible a través de la pantalla de la computadora, y la del *fuera de pantalla* en la que se involucran periféricos *palpables más allá del hardware propietario y de los bits*. Se da así un diálogo entre el poema digital que puede ser visualizado en pantalla con objetos de la vida cotidiana analógica. En efecto, cada una de los tres poemas de esta instalación depende para su efectucción de una intervención humana en relación con unas interfaces extrañas al entorno digital, construidas en tres pequeños cubos de acrílico –verde, amarillo o rojo– iluminados desde dentro. En uno de los poemas, “Mal envuelto”, encontramos en el cubo un hilo del que es preciso tirar para que el poema actúe en la pantalla; en “Concepción del dragón”, el cubo en cuestión tiene una pequeña perilla que hay que girar; y en “Grita” el cubo posee un micrófono hacia el que es preciso dirigir nuestra voz, preferentemente en diversas modulaciones, para producir el efecto poema. Versiones anteriores de estos poemas eran sólo digitales, sin recurso a estos periféricos descentrados respecto de la cultura digital hegemónica, y son aún accesibles online en el sitio web del artista. Es ese caso, en los dos primeros se interactúa a través del uso del mouse y en el tercero vía la cámara y micrófono de cada computadora.

Algo a destacar es que la luz interior que ilumina cada cubo permite ver sólo la sombra del mecanismo interior que, puesto en marcha por el interactor/lector, da lugar en la pantalla a cada poema programado en Flash. Aburto habla en este sentido de “la sombra de la electrónica”, un modo de poner en evidencia la *caja negra* digital, aunque sólo como una sospecha ya que no es posible ver en detalle el mecanismo que incluye piezas mecánicas y microsensores digitales. Así los poemas muestran y ocultan a la vez el revés de la trama de la cultura digital. En forma adicional, desacostumbran nuestras interacciones habituales y estandarizadas: un hilo o una perilla no son equivalentes a un teclado o a un mouse.

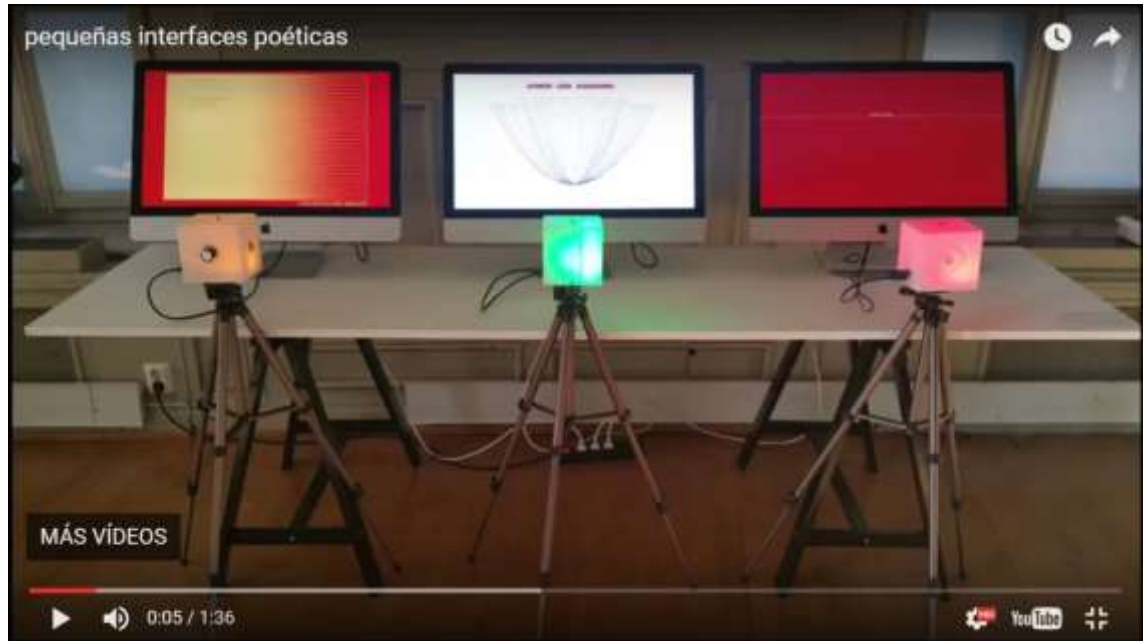


Imagen 1. José Aburto, *Pequeñas interfaces poéticas*, fotograma de registro en video de instalación

Más allá del énfasis en la materialidad, muchos de los poemas digitales de Aburto plantean una poética de la búsqueda del poema. “Mal envuelto” es un poema *letrista*, en el que la unidad mínima es cada letra contenida en un pequeño círculo. Visualmente el poema tiene alguna reminiscencia del mecanismo interior de una máquina de escribir, ya que las letras aparecen en las terminales superiores de un abanico de líneas cóncavas como remedando la guía de tipos accionada cuando se tecldea. Cuando se accede por primera vez, el verso superior –quizá otra variante del título, ya que los círculos que contienen a cada letra presentan un fondo violeta, a diferencia del blanco del resto– dice “Estás mal envuelto”. Si se mueve el mouse por la pantalla las letras van mudando de lugar, componiendo y descomponiendo un poema que sólo un esfuerzo de pausada –y traidora– transcripción versificada recompondría en una totalidad que nunca se visualiza completa.<sup>8</sup>

“Concepción del dragón”, en cambio, muestra en pantalla un poema versificado que se hace y deshace como si fuera parte de un proceso de escritura, con sus vacilaciones, escrituras y reescrituras. En la versión digital/análogica de *Pequeñas interfaces poéticas*, el lector/interactor hace avanzar la escritura del poema al girar la perilla hacia la derecha y hace desandar el camino de escritura al girarla hacia la izquierda. En la versión online esto

---

<sup>8</sup> Tal transcripción diría: “No jales de esta pitita/que me cuelga de la huevada manera/como te veo a veces/porque me desanudas esta sangre/esta suave corbata celeste/este vacilante tic tac/se me desordenan los huesos/debajo de estos talveces.” La actividad interactiva parece darse aquí en relación con cierta reminiscencia sexual que repondría la materialidad de los cuerpos en el entorno digital.

se resuelve con el uso de las flechas del teclado hacia izquierda (deshacer) o derecha (hacer), o cliqueando en los respectivos botones que aparecen en pantalla.

Por último, cuando en “Grita” el lector/interactor sigue la instrucción del título, es decir, cuando efectivamente grita, en pantalla se visualiza de manera aleatoria alguno de los 19 versos del poema. Una pantalla de fondo rojo intenso aloja una línea blanca en la que se lee el título del poema. La interacción habilita que en todos los casos un breve verso, “hasta que”, aparezca debajo del título y luego, en función de las diferencias de intensidad, altura y ritmo, vayan apareciendo también sobre una línea horizontal los versos o fragmentos de ellos. Tales versos, con todo, son elusivos, aparecen y desaparecen con lo cual la lectura resulta trastornada, ofreciendo casi solamente vestigios de versos. Así se obtiene, o se cree obtener entre otras variantes: “Grita / hasta que / la saliva / sea la sangre”; “Grita / hasta que/ cada letra /sea un orgasmo”.

La tensión entre legibilidad e ilegibilidad es algo que se da con alguna frecuencia en la poesía digital y que varios poetas latinoamericanos han explorado. Así como en las obras de Aburto, también en las primeras obras de Milton Läufer, como por ejemplo en “El ojo y la mano” (2000-2003), esto resulta manifiesto.<sup>9</sup> Se trata de un poema elusivo que aparece y desaparece según se ubique el cursor a manera de lupa sobre el fantasmático texto que se deja ver así sólo por un instante y frustra la lectura. Si el lector/interactor se empecina apenas, obtendrá de la actividad lectora restos de una textualidad que podría armarse como poema. De hecho, si persiste aún más en el tiempo, el poema llega a hacerse visible en su totalidad en letras grises poco destacadas del fondo blanco; pero los hallazgos de las palabras borrosas que se van aclarando y difuminando, y de bloques de texto que cambian de lugar en el poema, resultan incluso más significativos que el texto final regularizado. Así por ejemplo: “la mano acaricia el rostro que la mira” que termina siendo el verso final del poema, aparece por momentos en la parte superior antes que los primeros versos, separado por un espacio, casi a modo de título. En el medio: “Se conforma el instante/de imágenes, de mano, de ojos/de él mismo que es en otros”. Y aunque Läufer trabaje actualmente con otro tipo de recursos, su sitio web presenta hasta el día de hoy como texto presentación en su *home* una dinámica similar de borradura y difuminación del texto. Aparecen así palabras ocultas a la manera del “Poema Fónico mudo” de Man Ray (1924), sólo que en este caso palabras o bloques de palabras, en inglés, se van haciendo visibles fugazmente para volver a borrarse, comenzando por: “and what exactly is a

---

<sup>9</sup> En la serie *Eliotians* de Iván Marino, cada uno de los cuatro poemas presenta una versión diferente en la que el primero de los *Cuatro cuartetos* de T. S. Eliot, “Burnt Norton”, es descompuesto ya sea en versos o letras que caen y forman “manchones de tinta” en la parte inferior de la pantalla hasta hacerlos ilegibles.

word?”, siguiendo con “how does a word feel?, “what’s the true sound of a word?, etc.<sup>10</sup> Por otra parte, cuando se interactúa con el mouse es posible también desocultar otras palabras por fuera de las que el texto automáticamente muestra y vuelve a ocultar, completando así el sentido aleatoriamente.

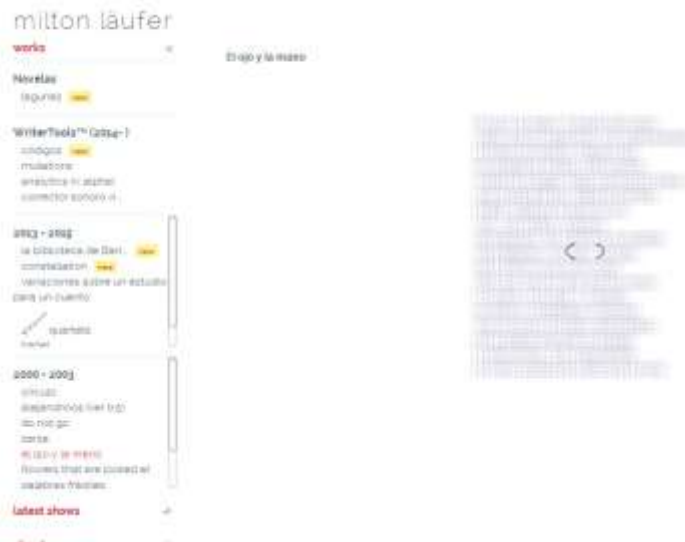


Imagen 2. Milton Läufer, “El ojo y la mano”, captura de pantalla

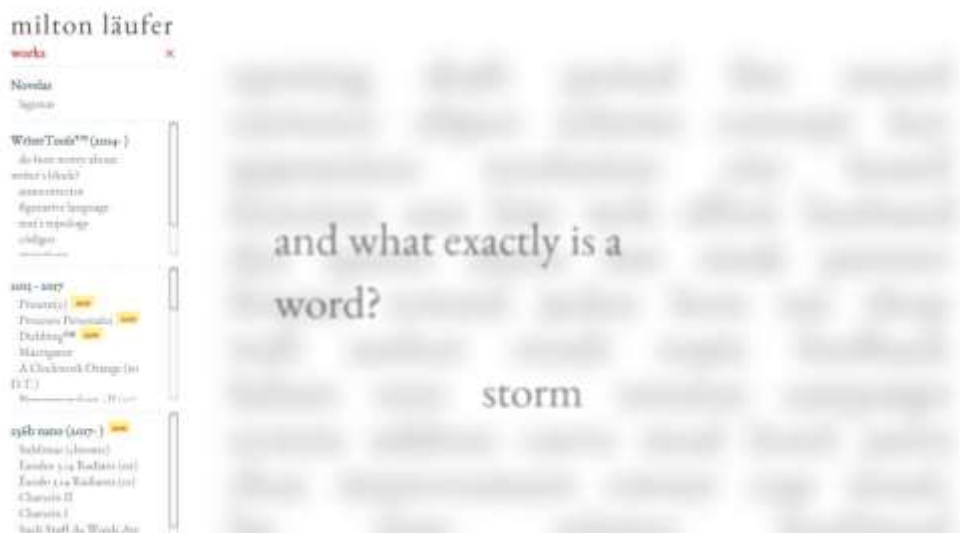


Imagen 3. Milton Läufer, poema presentación en el home del sitio web, captura de pantalla

Obras de este tipo apuestan como, sostiene también Philippe Bootz (2008), a una poética del fracaso o de la frustración. Las obras se nos resisten, materialmente, pero al mismo

<sup>10</sup> Läufer reside actualmente en Nueva York. En su sitio web aparecen textos en español e inglés.

tiempo habilitan nuestra persistencia lectora ya que hacen que nos involucremos en una actividad de creación poética, buscando, seleccionando, moviendo palabras o frases, deteniéndolas abruptamente, intentando jugar contra la ilegibilidad manifiesta o contra las rutas más predecibles de cada poema. Se da aquí muchas veces una pulsión lúdica, pero no solamente. Ya que si bien podemos encontrarnos jugando con los textos, también resulta posible –diría que las obras interpelan a ello– obsesionarse con lecturas que hagan sentidos. Ciertamente las obras están programadas para que algunas opciones sean válidas y otras no, para que ciertas rutas sean posibles. Aun así, la experiencia de cada obra abre nuestros sentidos y los sentidos de la lengua.

Otro recurso que Milton Läufer trabaja con frecuencia en obras más recientes, y que también habla de la materialidad de la poesía digital, es el de exhibir el código informático que permite la efectuación del poema. Así por ejemplo, en “Procesos personales” (2017) el poema se va desplegando en pantalla en forma aleatoria no exenta de cierta recursividad:

lo que dudo ni  
entiendo lo concibo o lo que entiendo  
ni no  
fantaseo  
lo escribo pero lo que veo y  
no entiendo  
lo pienso pero

(nunca)

lo que no  
fantaseo y no entiendo no lo  
pienso y

(jamás)

lo que no escucho  
ni entiendo lo pienso  
y

(nunca)

Y debajo del recuadro donde se despliega en tiempo real el poema es posible visualizar otro recuadro que en otro color muestra el código, parte del cual es en este caso:

```
<body id=q onload=p=document.createElement('pre');q.appendChild(p),w=  
[[ (m='lo')+(b='\x20')+'que'], ['no', ',', ''],  
['veo', 'escucho', 'entiendo', 'siento', 'fantaseo', 'dudo'], [m],  
['digo', 'escribo', 'pienso', 'creo', 'concibo', 'rechazo', 'cuestiono'],  
['pero', 'aunque', 'y', 'o'],  
['', ',', 'también', 'a'+b+'veces', 'nunca', 'jamás', 'casi'+b+'siempre'],
```



Según se aclara al comienzo del texto, el hecho de que tanto el recuadro del poema en lengua natural, como el código informático que lo produce sean visibles dentro de sendos recuadros se debe a que la obra trabaja –oulipianamente– bajo restricción en un formato de 586 caracteres y 589 bytes. Lo que señala hacia su propio proceso constructivo, restando ingenuidad o naturalidad al hecho tecno-poético.



Imagen 4. Milton Läufer, “Procesos personales”, captura de pantalla.

En conclusión, el pequeño corpus de obras hasta aquí analizadas, ya sea porque hacen dialogar la materialidad analógica y digital, porque discuten los procesos de lectura digital, o porque hacen visible el código como parte de la obra dan lugar así a experiencias poéticas potenciadas en relación con la manera en que experimentamos los lenguajes en un mundo que funciona en gran medida a través de lenguajes que no todos podemos leer. Si la poesía siempre es poesía porque *muestra* el lenguaje, que estos *raros poemas nuevos* redoblen la apuesta hacia la visibilización de la materialidad del lenguaje en la cultura digital sugiere entonces formas de estar en el mundo no conformes con lo dado.

#### **Corpus latinoamericano citado:**

<http://belengache.net/>

<http://collection.eliterature.org/3/work.html?work=liberdade> (Chico Marinho, Alckmar dos Santos, et al.)

[http://collection.eliterature.org/2/works/marinho\\_palavrador.html](http://collection.eliterature.org/2/works/marinho_palavrador.html) (Chico Marinho et al.)

<http://www.domenicochiappe.com/tierra-de-extraccion/>

<http://entalpia.pe/> (José Aburto)

<http://www.gabrielagolder.com/>  
<http://www.gustavoromano.org/>  
<http://ivan-marino.net/>  
[http://www.javeriana.edu.co/gabriella\\_infinita/](http://www.javeriana.edu.co/gabriella_infinita/) (Jaime Alejandro Rodríguez et al.)  
<https://www.miltonlaufer.com.ar/>  
<http://motorhueso.net/> (Eugenio Tisselli)  
<http://www.peronismo.net46.net/> (Charly Gradin)

## **Bibliografía**

Alsina, Pau (2014). "Desmontando el mito de la inmaterialidad del arte digital: hacia un enfoque neomaterialista en las artes". *Artnodes. Revista de artes, ciencia y tecnología* 14: 78-86. Disponible en <http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i14.2405>. Último ingreso 14/07/2016.

Bootz, Philippe (2008). "Une poétique fondée sur l'échec". *Passage d'encre* 33 : 119-122.

----- (2012). "La poesía digital programada: una poesía del dispositivo". Kozak, Claudia (comp.), *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad: Actas del Seminario Internacional Ludión-Paragraphe*: 31-40. Disponible en [http://www.ludion.org/articulos.php?articulo\\_id=54](http://www.ludion.org/articulos.php?articulo_id=54). Último ingreso 05/03/2017.

Bouchardon, Serge (2008). "Une esthétique de la matérialité". En Saemmer, Alexandra y Maza, Monique (dir.), *E-formes : écritures visuelles sur support numérique*. Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne: 135-144. Disponible en <http://www.costech.utc.fr/spip.php?rubrique5>. Último ingreso 06/10/2016.

Brea, José Luis. "Algunos pensamientos sueltos sobre arte y técnica". *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Editorial CASA Centro de Arte de Salamanca, Salamanca: 112-124. Disponible en <http://medialab-prado.es/mmedia/10509/view>. Último ingreso 31/07/2017.

Brillenburger Wurth, Kiene (2006), "Multimediality, Intermediality, and Medially Complex Digital Poetry". *RiLUnE, Rivista di Letterature dell'Unione Europea* 5: 1-18. Disponible en [http://www.rilune.org/images/mono5/3\\_brillenburger.pdf](http://www.rilune.org/images/mono5/3_brillenburger.pdf). Último ingreso 06/01/2011.

Cluver, Claus 2016 [2007]. "Intermediality and Interart Studies". Arvidson, Jens; Askander, Mikael; Bruhn, Jørgen; Führer, Heidrun (eds.), *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*. Lund, Sweden: Intermedia Studies Press: 19-37. Disponible en [http://portal.research.lu.se/ws/files/7694317/changing\\_borders\\_e\\_bok.pdf](http://portal.research.lu.se/ws/files/7694317/changing_borders_e_bok.pdf). Último ingreso 31/07/2016.

Flusser, Vilém (2002). *Filosofia da Caixa Preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro, Relume Dumará.

- (2015). *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires, Caja Negra.
- Hayles, N. Katherine (2010). "How We Read: Close, Hyper, Machine". *ADE Bulletin* 150: 62-79. Disponible en <https://ade.mla.org/bulletin/article/ade.150.62>. Último ingreso 20/02/2015.
- Higgins, Dick (1984) [1966]. "Intermedia". *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*, Carbondale, Edwardsville, Southern Illinois University Press.
- Kattenbelt, Chiel (2008). "Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships". *Cultura, lenguaje y representación. Revista de estudios culturales de la Unviersitat Jaume I* 6. Chiappe Fredda (ed.) *La intermedialidad*, volumen monográfico. Disponible en: <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/clr/article/viewFile/24/24>. Último ingreso 30/08/2010.
- Koskimaa, Rainer (2005). "Close reading: hipertextos de ficción". Borràs Castanyer, Laura (ed.). *Textualidades electrónicas. Nuevos escenarios para la literatura*. Barcelona, Editorial UOC: 177-191.
- Kozak, Claudia (2012). "Poesía digital e políticas do acontecimento". Franco Ferraz, María Cristina y Cabral Baron, Lia (eds.), *Potências e práticas do acaso: o acaso na filosofia, na cultura e nas artes ocidentais*. Rio de Janeiro, Editora Garamond/FAPERJ: 193-210.
- (2016). "Por una literatura fuera de sí. IBM de Omar Gancedo". Torres, Alejandra y Pérez Balbi, Magdalena (comps.), *Visualidad y dispositivo. Los cruces entre el arte y la técnica desde una perspectiva cultural*, Los Polvorines, Ediciones UNGS: 35-47.
- (2017a). "Latin American Electronic Literature: When, Where and Why". Mencía, María (ed.), *#WomenTechLit*, Morgantown, WV, USA, West Virginia University Press: 55-72.
- (2017b). "Poesía experimental y tecnología. Afinidades electivas en contextos digitales". Jitrik, Noé y Monteleone, Jorge (eds.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina, tomo XIII. Una literatura en aflicción*, Buenos Aires, Emecé, en prensa.
- (2017c). "Literatura expandida en el dominio digital". *El taco en la brea* 6, CEDINTEL, UNL, en prensa.
- (ed.) (2012). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Marino, Mark (2011). "The ppg256 Perl Primer: The Poetry of Techneculture". *ELP-01. Emerging Language Practices*. Electronic Poetry Center. SUNY-Buffalo. Disponible en <http://epc.buffalo.edu/eazines/elp-old/issue-1/ppg256.php>. Último ingreso 23/05/2015.

Pressman, Jessica; Marino, Mark y Douglass, Jeremy (2015). *Reading Project. A Collaborative Analysis of William Poundstone's Project for Tachistoscope {Bottomless Pit}*. Iowa, University of Iowa Press.

Rajewsky, Irina (2005). "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality". *Intermedialités* 6. Disponible en [http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6\\_rajewsky\\_text.pdf](http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf).

Último ingreso 24/05/2012.

Saemmer, Alexandra (2008). "Quelques réflexions sur une poétique de l'interaction". *Passage d'encre* 33 : 123-129.

Schröter, Jens (2011). "Discourses and Models of Intermediality" *Contents of CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13.3 <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/3>.

Último ingreso 15/10/2016.

Vos, Eric (1997): "The Eternal Network. Mail Art, Intermedia Semiotics, Interarts Studies". Lagerroth, Ulla-Britta, Lund, Hans y Hedling, Erik (eds.): *Interart Poetics. Essays on the Interrelation of the Arts and Media*, Amsterdam: Rodopi: 325-336.

Wolf, Werner (2011). "(Inter)mediality and the Study of Literature". *Contents of CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 13.3. Thematic Issue *New Perspectives on Material Culture and Intermedial Practice*. Tötösy de Zepetnek, Steven; López Varela, Asunción; Saussy, Haun y Mieszkowski, Jan (eds). Disponible en <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/>. Último ingreso 31/07/2016.