

D3\$R3F(X). SABOTAJE Y DISTORSIÓN EN TECNOPOÉTICAS CONTEMPORÁNEAS¹

D3\$R3F(X). SABOTAGE AND DISTORSION IN CONTEMPORARY TECHNOPOETICS

Andrea Navacerrada
Universidad Complutense de Madrid
andeanavacerrada@proton.me
<https://orcid.org/0009-0008-8852-0145>
DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.290>

Fecha de recepción: 11.05.26 | Fecha de aceptación: 16.07.26

RESUMEN

Partiendo de la desmitificación de la nube como entidad inmaterial, revelada en cambio como infraestructura física de cables, servidores y recursos que el “semiocapitalismo” emplea para codificar la vida social y cultural en protocolos, bases de datos y tendidos de red, este artículo despliega un marco teórico heterogéneo para examinar las respuestas poético-políticas contemporáneas frente a la economía política del lenguaje y el imaginario algorítmico. A partir de la lectura cruzada de propuestas como la insurrección “plebeya” de Salgado, la “nueva ilegibilidad” de Goldsmith, la “dificultad” de Fernández Folgueiras y la noción de “tecnopoéticas” de Kozak, se identifica un vector común: prácticas que interrumpen la transparencia funcional del lenguaje y dificultan su captura algorítmica. Sobre esta base, se analizan fenómenos como el *algospeak*, la escritura *leet*, el *live-coding*, el *databending* y la corrupción deliberada de archivos, para proponer la actitud glitch como disposición ética y la desreferenciabilización (d3\$r3f(x)) como propuesta operativa que articula sabotaje y reconfiguración. Sin pretender un análisis exhaustivo de un corpus cerrado, el artículo ofrece una cartografía de tensiones que vincula la crítica de la economía política digital con las tradiciones poéticas constructivistas del siglo pasado.

PALABRAS CLAVE: tecnopoética, arte *glitch*, estudios mediales, cultura posdigital, tecnofeudalismo.

ABSTRACT

Starting from the demystification of the cloud as an immaterial entity, revealed instead as physical infrastructure of cables, servers and resources that semiocapitalism uses to encode social and cultural life into protocols, databases and network wiring, this article unfolds a heterogeneous theoretical framework to examine contemporary poetic-political responses to the political economy of language and the algorithmic imaginary. Drawing on a cross-reading of proposals such as Salgado's “plebeian” insurrection, Goldsmith's “new illegibility”, Fernández Folgueiras's “difficulty”, and Kozak's notion of “techno-poetics”, the article identifies a

¹ Esta investigación ha recibido el soporte y se vincula con el grupo de investigación Estudios Literarios y Culturales y Estudios de Género de la UCM, y con el proyecto Escrituras en contacto. Redes de escritura intermedial en la era de la globalización analógica (1961-1991), PID2024-159610NB-I00, financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033/ FEDER, UE.

common vector: practices that interrupt language's functional transparency and hinder its algorithmic capture. Building on this, it analyzes phenomena such as algospeak, leetspeak, live-coding, databending and deliberate file corruption in order to propose the glitch attitude as an ethical disposition and dereferencing (d3\$r3f(x)) as an operative proposal that articulates sabotage and reconfiguration. Rather than offering an exhaustive analysis of a closed corpus, the article maps a set of tensions that links the critique of digital political economy with the constructivist poetic traditions of the last century.

KEYWORDS: techno-poetics, glitch art, media studies, postdigital culture, technofeudalism.

1. \$UP3R MARIO CL0UD\$²

Una nube o la ilusión de una nube poblada por fantasmas desmaterializados, pero eléctricamente actualizables, algorítmicamente administrables, recorre las máquinas. Su lema lo popularizó Bill Gates al escribir en los últimos años del siglo XX, en su blog, que “el contenido es rey”.³ Estas palabras podrían marcarse como primeros trazos del mapa del futuro territorio a disputar por el capital una década antes de que llegara YouTube, casi un lustro antes de Napster,⁴ en el mismo año en que se funda JSTOR.⁵ Videos, canciones y *papers* académicos convergen como contenido en el reino de la equivalencia 1:1. La conclusión expone, con honestidad brutal, la idea mercantilista sobre la que se consolida el semiocapitalismo.⁶

² El título de este epígrafe a modo de introducción hace alusión al GIF realizado en 2002 por el artista norteamericano Cory Arcangel, quien *hackeó* el código del archivo original del juego *Super Mario Bros*, de Nintendo, e instaló un nuevo chip programado por él mismo, basado en códigos que encontró en páginas web de aficionados, y cuyo resultado deja visible únicamente las nubes del juego. Sin embargo, es un ejercicio de *aparente* borradura (del personaje protagonista, de sus enemigos, de las flores, de los ladrillos y de los tubos), pues “borrar todo menos las nubes” es una metáfora para explicar la obra a una audiencia sin conocimientos técnicos. Lo que ocurre es que el código de Arcangel simplemente *no dibuja* en la pantalla los demás elementos, pero estos siguen estando ahí: es decir, la escritura del código, técnicamente sencilla, no los hace aparecer. Para un estudio que compare esta obra con demás procedimientos de borradura y tachadura en la literatura y artes visuales, también análogos, puede verse Cussen (2018).

³ El texto “Content is King”, de Bill Gates, posteo el 1 de marzo de 1996, ya no está disponible en la página de Microsoft pero aún puede leerse en la página de arqueología digital *Wayback Machine*.

⁴ Fundado en 1999, en sus orígenes, Napster fue un servicio de distribución digital de archivos de música. Se la considera la primer gran red P2P, la tecnología de compartición de archivos entre pares. Tras problemas legales por infracción de derechos de copia, fue absorbida por otras empresas y fusionada con la plataforma de *streaming* de música Rhapsody.

⁵ JSTOR es un sistema de almacenamiento en línea de publicaciones académicas que ha contribuido a dar forma al modelo vigente de publicaciones universitarias y sus lógicas de indexación, citas e impacto. Un estudio crítico, breve pero significativo, en torno a estas lógicas, es *La tiranía del paper*, de Santos-Herceg (2020), además *The Slow Professor* (Beerg & Seeber, 2016/2022), libro considerado inaugural de las *slow humanities*.

⁶ “Llamo semiocapitalismo a la actual configuración de la relación entre lenguaje y economía. En esta configuración, la producción de cualquier bien, ya sea material o inmaterial, puede ser traducida a una combinación y recombinación de información (algoritmos, figuras, diferencias digitales). La semiotización de la producción social y del intercambio económico implica una profunda transformación en el proceso de subjetivación. La

“Aquellos que triunfen impulsarán la Internet hacia adelante como un mercado de ideas, experiencias y productos —un mercado de contenido” (Berardi, 2017, p. 129).

En los albores de la digitalización, tras las huellas del sueño mallarmeano nunca realizado de un libro nuevo, “arquitectural”, la “explicación órfica de la tierra” abierta al cambio y a modificaciones infinitas,⁷ la información se invistió de un aura utópica. En la primera *Conferencia de Hackers*, realizada en el año orwelliano de 1984, Stewart Brand, el principal precursor de los buscadores de internet y editor de una revista contracultural sobre tecnología, *Whole Earth Catalog* [Catálogo de toda la Tierra], le contestó a Steve Wozniak, co-fundador de Apple, lo siguiente:

Por un lado, la información quiere ser cara porque es muy valiosa. La información correcta, en el lugar correcto, cambia tu vida. Por el otro lado, la información quiere ser libre porque el coste de ponerla a circular se está haciendo cada vez más y más bajo todo el tiempo (Brand, como se citó en Clarke, s.f., sección Orígenes).⁸

Se trate o no de azar, William Gibson publica *Neuromante*, el libro fundacional del *cyberpunk*, ese mismo año. Según rastrea Turner (2006), el clima de época comenzaba a procesar el impacto de lo computacional a partir de las estructuras de la sensibilidad heredadas de los movimientos juveniles y contraculturales de los años sesenta y setenta para dar cuenta de un futuro donde la distopía no sería causada tanto por la rebelión de las máquinas como por la hiperconcentración del capital. Stewart Brand encontró en la mente de numerosos escritores, artistas y pensadores del siglo pasado la inspiración para idear una “enciclopedia única” (Turner, 2006, p. 46), capaz de albergar una cantidad ingente de contenido y cuya autoría, a diferencia de los tradicionales compendios de conocimiento deudores de la *Enciclopedia* de

infoesfera actúa directamente en el sistema nervioso de la sociedad, afectando a la psicoesfera y a la sensibilidad en particular. Por esta razón, la relación entre economía y estética es crucial para entender la actual transformación cultural.” (Berardi, 2017, pp. 127-128).

⁷ En una carta a Verlaine, fechada el 16 de noviembre de 1885, Mallarmé escribió su intención de realizar “un libro, simplemente, en varios tomos, arquitectural y premeditado [...]. Iré más lejos, diré: el Libro, persuadido de que en el fondo no hay más que uno, intentando sin percatarse por quienquiera que haya escrito, incluso los genios. La explicación órfica de la tierra, que es el único deber del poeta y el quehacer literario por excelencia” (Mallarmé, 2002, p. 119). Este sueño de un libro sin límites, de estructura móvil y azarosa, de una obra de infinitos sentidos potenciales, un libro-mutante (Carrión, 1975/2016) siempre *por venir*, capaz de transgredir el concepto de herencia romántica y mostrar una vía impensada hasta la fecha por la que hacer transcurrir lo literario, no era sino una expresión de la naturaleza y, por tanto, la presencia del poeta para Mallarmé (2002) era innecesaria: “la obra pura implica la desaparición elocutiva del poeta, que cede la iniciativa a las palabras, movilizadas por el contraste de su desigualdad; brillan con reflejos recíprocos como un virtual reguero de fuegos en pedrería, sustituyendo la respiración perceptible en el antiguo aliento lírico o la dirección entusiasta de la frase” (p. 126).

⁸ El texto original se reproduce a continuación: “On the one hand information wants to be expensive, because it's so valuable. The right information in the right place just changes your life. On the other hand, information wants to be free, because the cost of getting it out is getting lower and lower all the time”.

Diderot, no recaía en intelectuales de prestigio, sino en el propio lector.⁹ La información se volvió, así, un nuevo flujo valioso en una sociedad organizada en torno a los otros dos flujos vitales que organizan el capitalismo tardío: el agua y el petróleo. Esa tríada de flujos está en la base del devenir ubicuo del capital; y el flujo secundario —que nos interesa aquí— se deriva primordialmente de ella: los contenidos digitales.

En *Nanofundios. Crítica de la cultura algorítmica*, Agustín Berti (2022) señala que esta época ha generado una infraestructura global de percepción de la vida social que realiza, de manera casi automática, el pasaje de los padrones a los patrones y produce cultura precisamente a partir de ese pasaje. Berti elige la noción de “nanofundio”, equivalente digital de latifundio,¹⁰ término con el que logra aunar una perspectiva marxista con otra histórica ligada a los procesos de colonización, dialogando con la constelación de estudios sobre tecnologías digitales que consagró términos como “colonialismo de datos” (Couldry & Mejías, 2023), “extractivismo de datos” (Smneczek, 2018) o “capitalismo de plataformas” (Assange et al., 2012). De acuerdo a Berti (2022), el nanofundio constituye una nueva fase de la administración capitalista de la cultura que se diferencia de las anteriores por el uso de una infraestructura informacional que permite codificar toda la vida social, lo que da lugar a “un mundo cultural pero no antropométrico”¹¹ (p. 18), que digitaliza todos sus contenidos sin democratizarlos; y la industria cultural, detrás de la fachada de la tradicional oferta de contenidos, actúa por medio de los reconocimientos de patrones y la explotación de una economía de la atención para “mirar cómo miramos” y para “escuchar cómo escuchamos”.¹² Así, Berti argumenta que el poder económico fundamental no reside solo en el control de la tierra para la extracción de recursos minerales,

⁹ Remitimos al trabajo de Sandra Santana (2025) en torno a *House of Dust*, de Alison Knowles, uno de los primeros poemas generados por ordenador, donde se analiza este proyecto vinculándolo a la idea de “libro-red” y a la contracultura de la época.

¹⁰ “Los emprendeduristas de Silicon Valley se parecen más a los Anchorena, los Blaquier y los Patrón Costas, o a los esclavistas de los algodones de los Estados del sur de los Estados Unidos de lo que los mitos de innovación que suelen adornar sus biografías dejan entrever. Por ello, mi tesis es que las granjas de servidores son una forma de propiedad de la tierra” (Berti, 2022, p. 140).

¹¹ Las cuestiones de las escalas entre lo minimicro y megamacro, que exceden el tema de este artículo, resultan significativas y se entremezclan en lo que Rosi Braidotti (2013/2015) observa en las características de “lo posthumano” y que Flavia Costa (2021) identifica con el término “tecnoceno”.

¹² A este respecto, Berti (2022) recuerda cómo la empresa Palo Alto entrenó el software OCR (*Optical Character Recognition* [Reconocimiento Óptico de Caracteres]), que interpreta una imagen como texto y lo codifica alfabéticamente, habilitando la referenciabilidad para permitirnos buscar, contar palabras, copiar y pegar, entre tantas operaciones que podemos realizar sobre los textos digitales. La empresa Palo Alto, de Google, implementó el servicio de autenticación reCAPTCHA: sin que lo supiéramos, entre 2009 y 2015, se solicitaba a los usuarios que escribieran dos palabras descontextualizadas para supuestamente confirmar que eran humanos, es decir, un dispositivo de cribado para evitar el ingreso de ciertas máquinas digitales funciona al mismo tiempo como fuente de trabajo humano gratuito para otras máquinas —y sus dueños— (p. 182). Berti añade: “Cumplida esa labor, hoy le estamos enseñando a Google a mirar cada vez que nos pide que identifiquemos autobuses, semáforos o personas en una imagen fraccionada en una grilla” (p. 183).

vegetales y animales, sino también en el territorio miniaturizado de la información, es decir, en los servidores y sus redes, y es “allí donde se disputará la nueva lucha de clases: en los protocolos, en las bases de datos y en los tendidos de redes” (p. 140).

El tipo de libertad, entonces, que rodeaba a la cibercultura del siglo XX, se alimentaba sobre la ilusión de una desmaterialización, de una nube que nada tiene de inmaterial (como tampoco las de *Super Mario Bros*, pues su visualidad en la pantalla está sostenida por lenguaje),¹³ y que ha desembocado, eventualmente, en un mayor alcance del ejercicio de los derechos de copia y en la acumulación exponencial de datos en menos manos, situación que llevó a lo que Shoshana Zuboff (2019) llamó “capitalismo de vigilancia”, regido ya no por una gubernamentalidad informacional, sino “algorítmica” (Rouvroy & Berns, 2018) y, entre muchas otras consecuencias, al “extractivismo de conocimiento” (Pasquinelli & Joler, 2020/2021). Otra supuesta ganancia era la promesa del acceso universal, que a casi tres décadas de la apertura de internet al público general termina en una estratificación de los accesos por suscripción y cuentas *premium*, espejando las desigualdades sociales y culturales de nuestro planeta.

El sueño tecnológico o tecnoutopismo de ese territorio donde algunos esperaban que comenzase la sociedad de nuevo terminó estrellándose con el muro de *Wall Street*. En este sentido, Marta G. Franco, en *Las redes son nuestras* (2024), en un acto de militancia digital, reconstruye una memoria popular de lo que fue internet. Su trabajo ofrece una crítica profunda y rigurosa a las grandes corporaciones tecnológicas que han usurpado (en tres momentos, tres robos) los espacios de libertad y la comunidad que proliferaban la *World Wide Web*, demostrando que estos provenían de recursos públicos y desmitificando, así, a los magnates de las *big tech*. Lo hace, además, promoviendo y dando ejemplos de modelos más sostenibles y éticos, sumándose a una lista de publicaciones sobre cultura y ética *hacker* (Himanen, 2001; Jordan & Taylor, 2004; Levy, 1984/2010), sobre los movimientos por el *software* libre (Levi, 2024; Quian, 2022), y trayendo a la luz las herramientas que el capitalismo de vigilancia guarda en sus cajas negras, tal como también hacen en sus trabajos Peirano (2019), Véliz (2021), Zuboff (2019), entre otros.

¹³ En esta cuestión ahondaremos más adelante; sin embargo, conviene apuntar aquí las palabras de Kenneth Goldsmith (2011/2015): “Lo que entendemos como gráficos, sonidos y movimiento en el mundo de nuestras pantallas es tan sólo una delgada epidermis debajo de la cual se encuentran kilómetros y kilómetros de lenguaje” (p. 42).

2. C0NT3NT 1\$ K1NG

En *plebeya proposición primera*,¹⁴ María Salgado (2025) propone una insurrección poética y carnal frente a un lenguaje contemporáneo que se ha vuelto contenidista, “algorítmico”, “*low cost*”; es decir, eficiente y fácilmente intercambiable, y advierte sobre los peligros de reducir la señal lingüística a pura información:

Por información se podría referir aquí el conjunto de juegos de lenguaje orientados al intercambio rápido y eficiente de significados, papeles de interlocución, inferencias pragmáticas y demás reglas del juego codificado y estandarizado de la comunicación; pero a mí me encantaría subir un poco más la apuesta y abreviarla aquí con “algoritmo”, para añadirle, así, la cualidad (de época y) de fórmula que bien cifrada y descifrada siempre funcionaría exactamente, sin excedentes ni cortes, esto es, siempre comunicaría directa y lisamente un contenido entero > y la fantasía de plena comunicabilidad o transparencia semántica de ello derivado > y la correlación de esta economía de significación limpia y veloz como la fibra óptica. (Salgado, 2025, párr. 3)

La propuesta plebeya de Salgado es de y por el exceso, de y por lo vernacular y desde y por “el cuerpo de la lengua” (2025, párr. 4). Un cuerpo que podemos entender como “*escritura*, pero ya no más entendida como letra impresa en un libro” (párr. 4), sino como “marca sobre cualquier material que alguien pueda leer como tal, una huella de otro algo que no sea ese algo sobre el que se inscribe, sustracción, extracción o *disrupción* que hace señal” (párr. 4; énfasis nuestro). La lógica algorítmica funciona bajo la fantasía de esa monarquía del contenido: tiende a virtualizar el lenguaje, a convertirlo en un mapa de información que borra la constitución corporal de quien habla o escribe; y es, en las palabras siempre militantes de Salgado, la resistencia carnal y lingüística de la poesía, a través de la tensión semántica (el uso de la lengua para generar sombras, asombros y extrañezas en lugar de avanzar en línea recta hacia el dato), que la lengua mantendría en su cuerpo su *parte de secreto*: “la irreductibilidad de lo vivo —su variabilidad, su entropía, su azar, su permanente desequilibrio”: “incalculable, errorista y errático” (párr. 4).

¹⁴ No puede pasar por alto en el argumento de este artículo que el ensayo de Salgado se publica en una web como lo es Archivo Orsini, un espacio, como dicen en su *About*, “comprometido con el escombros” y dedicado a la investigación en pensamiento y arte contemporáneo, impulsado por Claudio Hontana, Juan de Salas y Clara Harguindey, y no en una revista sujeta a las lógicas y formas estandarizadas de la academia. Entre sus colaboradores hay investigadores, docentes, artistas, arquitectos, desarrolladores de software y poetas.

Mientras que las reflexiones de Goldsmith (2015), Perloff (2010/2019) o Rivera Garza (2013/2020), que miran por debajo del cofre y ven el lenguaje digital como kilómetros de código alfanumérico que alimentan nuestro mundo visual, y proponen también en un gesto de exceso, de copia y pega, desapropiativo y posliterario,¹⁵ un desplazamiento del escritor-genio al escritor-programador o gestor de lenguaje,¹⁶ Salgado (2025), en cambio, advierte que esa visión de lenguaje como mapa de información, como materia plástica, *muesli*, portátil y trazable, virtualiza y borra el cuerpo de la escritura, entendida como intrusión física (acústica, gráfica y performativa) que arrastra la timidez, el temblor y el habla *desde la tripa*: la marca imperfecta y viva sobre un material, como campo de invención que escapa de cualquier orden estándar-izable. Una de las reflexiones más críticas de Salgado es contra el “eterno monólogo de la máquina” (párr. 5) al señalar que los algoritmos (como el buscador de Google) predicen nuestras dudas y reducen la infinita variación del lenguaje a estructuras replicables. La poesía, para Salgado, resiste mediante la opacidad, el secreto, la dificultad y lo imprevisto. Defiende que no todo en la vida es calculable ni trazable.

Goldsmith (2015), por su lado, llega a una conclusión similar, pero su salida la toma por la vía de otro tipo de exceso: lo que él llama la “nueva ilegibilidad” (pp. 229-253).¹⁷ El conceptualismo norteamericano celebra el lenguaje como un ecosistema de datos que el escritor debe aprender a pastorear, imitando la forma en que las máquinas *parsean* en lugar de interpretar semánticamente sus datos, mientras que Salgado (2025) reivindica un trabajo con el lenguaje que tensione su propio nudo de acontecimientos, de vibraciones, de lo intuitivo y de lo sensorial. Su apuesta, finalmente, es reponer la noche en el núcleo de la poesía para evitar

¹⁵ Si bien desplegar esta cuestión desbordaría nuestro trabajo, bajo “condición posliteraria” —lo que algunos llamaron “la muerte de la literatura” (Kernan, 1996)—, aquí entendemos el fin de una concepción histórica específica: la de la Literatura en mayúsculas, entendida como una actividad autosuficiente, autónoma y valorizada por sí misma. Las propuestas de abandono de una supuesta originalidad romántica aquí señaladas, así como la “era de la plenitud digital” (Bolter, 2019), se vincularían a esta condición posliteraria (Santos Unamuno, 2025). A este respecto, Rivera Garza (2013/2020) escribe: “La literatura es el nombre que se le ha dado a una cierta forma de escritura que se publicó en papel, usualmente en la forma de libros, y que se constituyó en elemento hegemónico para la formación de cánones a lo largo del periodo moderno. Si una forma de escritura no es literaria solo quiere decir, luego entonces, que es producto de otra era histórica y de prácticas tanto sociales como tecnológicas distintas a las dominantes durante la modernidad. Y, como tales, habrá que aprender a leerlas” (p. 308).

¹⁶ “Mientras que las nociones tradicionales de la escritura se enfocan principalmente en la “originalidad” y la “creatividad”, el espacio digital fomenta habilidades nuevas que incluyen la “manipulación” y la “administración” de masas de lenguaje ya existente y en vías de crecimiento” (Goldsmith, 2015). Pero también leemos en Goldsmith sobre una sensualidad, “la de pasar gigas de información de un disco a otro [...] la excitación carnal generada por el calor de la supercomputación al servicio de la literatura” (p. 317), que recolocan el discurso institucional sobre la literatura en otro lugar.

¹⁷ También el teórico de los medios, Lev Manovich (2013), afirma que el arte digital tendería menos a la representación del mundo que a la edición de materiales y de obras acumuladas a lo largo de la historia.

que la lengua se convierta en una estructura reproducible.¹⁸ Es la misma o una parecida salida a la que apuntan Padilla en *El terreno en disputa es el lenguaje* (2014), o Berardi en *La sublevación* (2015), cuando este último afirma que, si es en la era de la tecnología digital que el lenguaje se ubica en el centro de los procesos de producción (en internet somos todos prosumidores), el campo de acción y de sustracción a la ganancia capitalista empezaría, justamente, en el lenguaje: concretamente, escribe Berardi (2015), en la poesía, pues “la poesía es el lenguaje de lo no-intercambiable [...] es la insolvencia en el campo de la enunciación: se rehúsa a las exigencias de la deuda semántica” (p. 173) y “da paso a un nuevo terreno común de entendimiento y significación compartida: crea un nuevo mundo” (p. 183).

Así, ante la creciente transparencia de la lengua, dado que en el uso representativo-informacional-*normal* esta desaparece en el objeto,¹⁹ su aparición requiere procedimientos de desvío que le devuelvan su consistencia. Fernández Folgueiras (2021) utiliza el término “dificultad”, y no *ilegibilidad* o *experimental*, para referirse a ese mismo trabajo con el lenguaje que Padilla, Berardi y Salgado llaman *poesía*, en tanto práctica radical que se opone a los modelos de arte miméticos-representativos y al modelo de poema como expresión. Lo hace poniéndose en la misma mancha constructivista que cuestiona la idea de una escritura naturalista, es decir, aquella que *da por hecho* el lenguaje y se olvida, al hacerlo, de sus tres dimensiones: grafía, gesto y sonido. Fernández Folgueiras argumenta que “dificultad” se opondría a transparencia lingüística, no sencillamente a un modelo mimético, y la fórmula que pondría en funcionamiento ese desvío —o *distorsión*— la condensa en *literalidad + indeterminación*: “Literalidad e indeterminación son, pues, las operaciones implicadas en un texto que, por tener más lengua (un significante más duro, obligatorio), tiene quizás menos referencia, pero no menos sentido” (p. 26). Para la crítica, entonces, la dificultad no se opone a lo fácil, y sí a lo *normal* y a lo *dócil* que problematiza.

Las diferencias entre estas propuestas son reales y no conviene aplanarlas: la “nueva ilegibilidad” de Goldsmith (2015) es una poética de la gestión masiva de datos; la “noche” de

¹⁸ “más acá que nunca de un lenguaje en el que ya no tenemos ni necesitamos exactamente la fe que en él tenían las poetisas y escritoras y artistas del pasado siglo, sino su negativo aún más fuerte, aún más antiguo, porque en la falta de fe irremediable hoy en día nos queda el mundo entero a disposición de los sentidos, es decir, la noche... >< reponer la noche en el núcleo de la poesía, retomar el destino...” (Salgado, 2025, párr. 13).

¹⁹ En este punto, la hipótesis del poeta L=A=N=G=U=A=G=E Ron Silliman (2019) permite precisar el diagnóstico: la transparencia creciente de la lengua es el efecto histórico de una “subordinación de la escritura (y por medio de la escritura, la lengua) a la dinámica social del capitalismo” (p. 41). Así, las palabras adquieren el carácter fetichista de las mercancías, “se convierten en bienes de consumo” (p. 41), triunfa el contenidismo y en ese triunfo la capacidad referencial del lenguaje se impone sobre todas sus otras potencialidades (p. 43).

Salgado (2025), una fenomenología del exceso semántico y de resistencia a la capturabilidad y resolución vía sentido unívoco; y la “dificultad” de Fernández Folgueiras (2021), una apuesta constructivista frente al lenguaje normalizado que atiende a sus procedimientos. Lo que las une aquí es un vector común: todas operan, de formas distintas, como prácticas de desreferenciabilización. En cada una, a su manera, se interrumpe la transparencia funcional del lenguaje, se dificulta su captura algorítmica y se abre un espacio donde el sentido no puede ser completamente administrado.

Si hasta aquí hemos convocado estas reflexiones ha sido con el objetivo de preguntarnos, ahora, cómo obturar, dificultar, seguir en la búsqueda de esa resistencia poética atendiendo a las formas de composición contemporánea que introducen la variante tecnológica para la producción de sus prácticas. Lo hacemos no por novedad, sino por atender a la “composición del presente”, su expresión técnica, pues tal como Gertrude Stein declaró (1926/2025), serían las formas de organización del arte las que de generación a generación cambian, y serían estas los termómetros privilegiados del cambio social: una suerte de “máquinas de guerra” (Wittig, 2010/2024),²⁰ no como reproductoras de la realidad de este cambio, y sí, más bien, como traductoras de ellas. Para mirarlas, nos acogemos a la definición de “tecnopoéticas” de Claudia Kozak (2022), quien las comprende como:

(aquellas) prácticas artísticas y sus programas que implican una conceptualización del hacer artístico, e incluso una autoproducción artística, no solo en vinculación con la técnica artística específica, sino también con el fenómeno sociotécnico/tecnológico que da forma a ciertos modos de ver el mundo en cada tiempo y lugar. Esto es, en vinculación con el modo en que cada sociedad construye artificialmente *mundo*. (pp. 484-485)

Entonces, si bien todo arte implica una dimensión técnica, Kozak (2022) entiende por tecnopoéticas los modos de asumir, desde el hacer y su autorreflexividad, el espacio técnico-artístico y el espacio técnico-social. Aproximarse desde este término implica un impulso intenso hacia el reconocimiento de esa doble dimensión técnica del arte y, también, establece

²⁰ “Toda obra que tenga una forma nueva funciona como una máquina de guerra. Su sentido es demoler las formas viejas, las reglas y convenciones [...]. Todo trabajo literario importante es en el momento de su producción un Caballo de Troya, siempre se realiza en un territorio hostil donde aparece como algo extraño, inasimilable, sin forma. Después, su forma (su polisemia) y la belleza de esas formas lo arrastran. Es necesario que sea alojada para que pueda cumplir su tarea de socavar y minar las convenciones literarias y sociales, para devolverlas como algo caduco, incapaces de realizar transformaciones” (Wittig, 2024, p. 65).

una toma de posición que evidencia su manera de interpretar esa relación. Cabe apuntar, sin embargo, que, al interior de las poéticas tecnológicas,²¹ según Kozak existen posicionamientos diversos respecto de la relación entre arte (también el verbal) y tecnología: por un lado, su negación, por otro la exaltación acrítica de una suerte de novedad tecnológica anclada en viejos idearios de progreso y, finalmente, su intervención y desvío. Este artículo se interesa en los que se orientan desde la última posición. En cualquier caso, y en tanto el fenómeno técnico/tecnológico de cada época está atado a una sociedad determinada, partimos de este término puesto que establece el marco para leer la técnica como el fenómeno político que es, imposible de ser abordado desde una supuesta nube de neutralidad.

3. 0P4C4R L0\$ MED10\$

Toda existencia digital proviene de una codificación, lo cual quiere decir que lo digital se caracteriza por portar las marcas de su propia referenciabilidad.²² Según Berti (2022), sería justamente esta equivalencia la que “posibilita la existencia computable de las entidades y su administración algorítmica, que implica la delimitación [...] del flujo de información” (p. 180). En el actual contexto de digitalización de todas las esferas de lo humano, las poéticas que estorban la administración del flujo de contenidos, por goteo o desborde, esto es, por *anómalas*,²³ nos interesan en tanto instancias que producen un extrañamiento y a raíz de que comportan estrategias de desreferenciabilización, de distorsión; en suma, formas “poéticas del obstáculo”²⁴ capaces de dificultar los alcances de la automatización algorítmica e interrumpir sus distintas serializaciones. De fondo, subyace la necesidad de que toda forma de apertura de

²¹ En la entrada dedicada al arte concreto (2012, pp. 52-58), Kozak hunde las raíces de las tecnopoéticas en la poesía concreta de los años cincuenta y parte de los sesenta en tanto movimiento que “buscó alejarse de cualquier forma *ilusoriamente* representativa o idealista y a la vez enfatizó el trabajo autorreflexivo con la materialidad de la obra” (p. 52), poniendo en jaque las técnicas, los procedimientos, los materiales y las reglas de composición.

²² Si bien este tema es complejo y excede las competencias de este trabajo, cabe apuntar, siguiendo a Kirschenbaum (2010), que la legibilidad del código se da en dos niveles, el humano y el maquínico: “Para los no iniciados, un programa de computadora es inescrutable, ilegible. La ironía, de hecho, es que Pascal o Java o C++ también son ilegibles para la máquina. Estos lenguajes están hechos precisamente para ser leídos por humanos. Para ser legibles para una computadora, primero deben ser traducidos (“compilados”) a una expresión aún más abstracta conocida como código máquina” (párr. 6). Así, la *legibilidad* del código es un aspecto fundamental para la preservación del mismo. Un error en la copia o en la ejecución convierte una canción codificada en un archivo de audio en mero ruido, o, en otro nivel, convierte un programa que interpreta las codificaciones y reproduce canciones en un programa que nos devuelve repetidamente un mensaje de error.

²³ En *Figuras anómalas de la lectura* (2024), Marcela Rivera Hutinel recuerda la condición creadora de la anomalía, pues etimológicamente esta palabra remite a la irregularidad del terreno por el que se camina, un desnivel que no se deja recorrer sin tropezar, por lo que obliga a cambiar de paso, de ritmo, reconfigurar la marcha y estar atentas y mirar al suelo; tiene, la anomalía, esa imprevisibilidad propia del desajuste, una capacidad de desorientar que permite aparecer otras formas distintas de hacer.

²⁴ En *Glosario de filosofía de la técnica* (2022), véase las entradas “Tecnopoéticas”, de Claudia Kozak, y “d3\$R3f(x)”, de Anahí Alejandra Ré.

la caja negra,²⁵ toda suspensión de la ilusión de transparencia cuando las cosas funcionan (y que, al hacerlo, permiten extraer valor), suponga una resistencia a la apropiación por el capital. Como señala Doreen A. Ríos (2025), allí donde la técnica se cuartea es donde el sistema devela sus contradicciones, donde “se abre la posibilidad de pensar desde el residuo, desde el error y desde los márgenes” (p. 8).

Dos fenómenos que no comportan una apropiación poético-estética de los medios o una tarea de “desobediencia tecnológica” (Oroza, 2015) como tal, pero que por su naturaleza lingüística conviene discutir brevemente aquí, son los llamados escritura *leet* y el más reciente *algospeak*. Por un lado, la escritura *leet* (o 1337), un tipo de escritura compuesta de caracteres alfanuméricos, surge a finales de la década de los ochenta en una mezcla de jerga de la telefonía y la informática para evitar que usuarios inexpertos alcanzaran archivos importantes en el ambiente de los precursores de los foros actuales, así como esquivar la censura en las salas de *chat* y engañar a los *crawler bots*, que procuraban detectar infracciones a los derechos de copia, pero sin hacerlos completamente ilegibles a lectores humanos. Esta ilegibilidad a ojos de la máquina es lo que la escritura *leet* comparte, conceptualmente, con el fenómeno del *algospeak*, derivado del inglés “*algo*” (algoritmo) y “*speak*” (habla), el cual nace para esquivar las actuales técnicas de moderación en redes. En su libro *Algospeak: How Social Media is Transforming the Future of Language* (2025), el lingüista Adam Aleksic llama a ambos fenómenos “sociolectos *online*”, un argot propio de internet que cada vez más comportaría capas de abstracción (p. 34).²⁶ Sin embargo, el *algospeak*, lejos de ser solo un acto de rebeldía, responde a un estado de incertidumbre y de autocensura generalizada, pues, según Aleksic, debido a la no transparencia sobre qué términos activan en las plataformas sus filtros de moderación, los creadores de contenido desarrollan un *imaginario algorítmico* y modifican su lenguaje para que sus vídeos o *posts* no sean clasificados como inapropiados y alcancen el mayor público posible. En este sentido, y si bien el debate puede y requiere ampliarse, el *algospeak* se trataría más bien de un *fármaco*, pues podría entenderse como una táctica de supervivencia frente a la censura, como un acto de resistencia en continuidad con lenguajes secretos surgidos en contextos de

²⁵ Vilém Flusser (2023) emplea este término para referirse al aparato fotográfico como un sistema complejo, dominado por el fotógrafo sin que él, al mismo tiempo, sepa lo que ocurre dentro de la caja. El fotógrafo solo gana libertad cuando comienza, por su praxis, a “jugar contra el dispositivo”.

²⁶ La frase “*Alex is a boy*” podría escribirse en *leet* básico como “4l3x !z 4 b0j”, pero podría subírsele el nivel al “*leetspeak extremo*”: “4l3><2 4 |30’/”. Como ejemplos de *algospeak*, Aleksic (2025) señala términos como “desvivirse” o “*unalived*”, “*cheeto*” y “*orange man*” para referirse a Donald Trump, así como emoticonos como la uva en lugar de explicitar agresiones sexuales, la sandía para informar sobre la masacre al pueblo palestino o el uso de apodos como “el hombre de la isla”. Aleksic describe, además, una cierta modulación, estructuras sintácticas y acentos que serían específicos de este fenómeno.

persecución, como el polari o el nüshu y, a la vez, como ese *lenguaje low cost* al que refiere Salgado (2025) citando a Vasallo: la culminación del lenguaje domesticado por el capital.²⁷

Ante esto, las operaciones de “desobediencia tecnológica”, que recopila Ernesto Oroza (2015), o las de “reescrituras tecnológicas”, presentadas por Nadia Cortés y Eugenio Tisselli (2016), problematizan la discretización y la aceptación automática del orden industrial y económico. Como señala Ré (2022), en sus propuestas, “otras po/éticas confrontan con las de la industria hegemónica” (p. 152), en tanto se sustraen de los límites comerciales, legales, estéticos y sociales preestablecidos. Estas operaciones más tienen que ver con un gesto “desapropiativo” (Rivera Garza, 2014) que solo de apropiación, pues se reconoce que toda tecnología es también una forma de escritura de la cultura que la produce y utiliza, y es en este sentido que, después de ser apropiada al contexto local (sustraída de los valores del capital), es *liberada* al ser reescrita y vuelta bien común, cambiando con ello no solo los significados y valores implícitos en los objetos y medios técnicos, sino reestructurando también su significante y, por tanto, la forma en la que la propia tecnología es presentada y percibida (Cortés & Tisselli, 2016, p. 9). Así, frente al determinismo tecnológico, Cortés y Tisselli proponen la técnica como un *hecho inacabado*, maleable y cuestionada constantemente, proponen reescribirla y transformarla; no para desviarse de las normas implícitas y explícitas del sistema sociotécnico, y sí, más bien, para construir un “antiprograma” (Feenberg, 1999) que escape de la lógica de la competencia y acumulación capitalista. El *Cuadernillo* detalla experiencias que funcionan como “fisuras” en el sistema: colectivos que utilizan tecnologías caseras y baratas para crear un lenguaje audiovisual propio de culturas indígenas (Turix y Tzaykin), que instalan sus propias redes de gestión comunitaria (Rhizomatica / TIC) o que trabajan en torno a la memoria vinculando el *software* libre con la defensa del territorio (TV Tamix, SurSiendo). En cualquiera de sus ejemplos, se llevaría a cabo lo que Ré llama una operación de “d3\$rf(x)”, entendida como una interrupción, “un desorden en las gramáticas de percepción y en el funcionamiento

²⁷ Salgado (2025), citando a Brigitte Vasallo en *Lenguaje inclusivo y exclusión de clase*, se pregunta por la emancipación de los usuarios si la lucha lingüística se reduce a operar en ese lenguaje *muesli*, entendido como un conjunto de términos y conceptos dentro de los procesos y herramientas del amo (en este caso, los algoritmos de las *big tech*). El potencial correlato político de estos fenómenos merece mayor discusión desde el momento en que, bajo la gubernamentalidad algorítmica, todos somos potencialmente sospechosos cuando se nos recorta como anomalía respecto de la tendencia. En ese marco, la acción política disruptiva de los individuos oscila entre dos polos: impedir la captura de datos, *enmascararse*, en la línea que propone Valeria Mata (2024), o dar la disputa algorítmica intentando incidir en los flujos de información. En otras palabras, parafraseando al filósofo de los medios Matteo Pasquinelli (2016): o bien ocultarse, mimetizarse con la curva de las tendencias detectadas por la correlación de datos, no destacarse, o bien generar tantas anomalías como para ofuscar el procesamiento algorítmico de datos. Asimismo, en tanto argot o sociolecto *online*, el *algospeak* podría analizarse como posible territorio de poética plebeya, discutiendo a fondo su doble cara (resistencia y captura), su condición de infiltrado.

programado de los aparatos” (p. 152); pero también, y sobre todo, como una estrategia poiética, de “re-creación más que (solo de) re-sistencia” (p. 152). Así, la especificidad de las poéticas de la desreferenciabilidad sería “la problematización de la técnica desde los propios procedimientos, inventando, al hacerlo, categorías nuevas que escapan a la tendencia técnica” (Berti & Ré, 2013, p. 186). Conviene insistir en que estos dos momentos son inseparables: la interrupción —primer gesto, negativo y reactivo— solo adquiere su verdadero valor como condición de posibilidad del segundo, el gesto proyectivo y poiético, donde la desreferenciabilización se completa. Sin ese segundo momento, la $d3r3f(x)$ quedaría reducida a obstáculo o resistencia puntual; con él, abre hacia la invención de categorías nuevas y la producción de sentido no previsto por la lógica hegemónica.

En el ensayo hipermedia *Thoughts on Glitch[Art]v2.0*, el artista y educador de internet,²⁸ Nick Briz (2015), define el *glitch*, no como un error de la máquina, sino como “un momento inesperado en el sistema que llama la atención sobre el sistema mismo” y que “saca a la luz” aspectos de ese sistema que de otra forma hubieran permanecido ocultos (p. 4). Lo interesante de la propuesta de Briz, además de resonar con las poéticas constructivistas —y que lo alinean con Flusser, Oroza, Tisselli y Cortés—, es que entiende el *glitch* como una actitud ética y política, advirtiendo que no debemos confundir la estética *glitch* o *glitch art* con el uso incorrecto, no obstante consciente, de los medios. Así, por ejemplo, invita a abrir archivos de música con *Photoshop*, o imágenes con un procesador de texto, y en su página *web* encontramos distintas herramientas para ello, a saber: una extensión *web* descargable para empezar a “tácticamente usar de forma incorrecta las tecnologías de navegación que usamos en nuestro día a día” (Briz, 2017-2025, s/p; traducción nuestra). Esta invitación a la práctica abriría, entonces, un espacio de reflexión sobre los medios digitales capaz de alejarse de los sentidos atribuidos a ellos por la lógica del trabajo y del entretenimiento. Desprogramar sería su consigna, reapropiarse de sus dispositivos, *hackearlos*,²⁹ interferirlos y reinventarles nuevos usos y contextos.

Un ejemplo paradigmático de esta actitud fue la creación de *FloodNet* (1998), por el colectivo pionero del *hacktivismo* y las poéticas electrónicas de resistencia *Electronic Disturbance Theatre 1.0* (EDT). Fundado en 1997 por Ricardo Domínguez, Carmin Karasic, Brett Stalbaum y Stevan Wray, en mitad de aquel contexto sociopolítico que diera lugar al *post*

²⁸ Así se define en su página *web*: <https://nickbriz.com/>

²⁹ En *A Hacker Manifesto*, McKenzie Wark (2004) dice que *hackear* es “producir o aplicar la abstracción a la información y expresar la posibilidad de nuevos mundos” (p. 15).

de Bill Gates con el que iniciamos este artículo, EDT entendió el espacio virtual como un territorio de acción política y simbólica. Así, en un acto de “poética táctica” (Ríos, 2025, p. 72), *FloodNet* utilizó un sitio *web* para realizar bloqueos coordinados de diversas páginas institucionales —entre ellas, las del presidente mexicano Ernesto Zedillo, bancos nacionales, el Pentágono y la Bolsa de Valores de Frankfurt— como forma de protesta digital. Simpatizante del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), el colectivo concibió la pieza como una respuesta a la matanza de Acteal con el objetivo de articular un mensaje político transnacional y hacer visible, más allá de la geografía, la solidaridad con las luchas de los pueblos originarios de México.

En este punto interesa subrayar, a razón de lo ya expuesto en el texto, la condición en el término *glitch* de técnica de percepción anómala, de conocimiento tecnosituado y de actitud *glitch*. Esta triple dimensión puede reconocerse en tres planos de análisis en las tecnopoéticas del desvío. Por un lado, el gesto desreferenciabilizador opaca el soporte e infraestructura: en España, por poner un caso, las piezas de María Mencía (*Winnipeg. El barco de la esperanza* [2015]) o Mario Santamaría (*Unfixed Infrastructures And Rabbit Holes* [2020] o *Internet Tour* [2019]) hacen visible el servidor, el protocolo, los cables —aquello que la nube oculta—. En otras, como en *Pequeñas interfaces poéticas* del peruano José Aburto (2016), el gesto opera en la interfaz: sustituir el teclado por un hilo, prescindir del ratón o re-introducir *anómalamente* el cuerpo como dispositivo de entrada son formas de conocimiento tecnosituado que recuerdan que toda relación con la máquina ocurre desde una posición física, cultural y política concreta. En otras, finalmente, el gesto trabaja con el código como material poético (el fenómeno del *algospeak*, las prácticas de programación de código en vivo o *live-coding*, la corrupción deliberada de archivos, etc.), y es ahí donde la actitud *glitch*, en tanto disposición ética, se vuelve más explícita: la de quien usa incorrectamente la herramienta para hacer aparecer lo que el uso obediente y dado normaliza y borra.

4. 0'S & 1'S: MAT3R1AL1D4DE\$ EN PLURAL

En *10 Theses On The Digital*, Alexander Galloway (2012) recuerda que, en sus raíces latinas, el término “digital” se utilizaba para nombrar todo aquello referente a los dedos, principalmente los de las manos, así como su empleo en el acto de enumerar o de contar dinero (Kozak, 2015, p. 73). Siglos después, el término se vinculó a las computadoras y a su funcionalidad a través del código máquina o binario. Además, se ha asociado con una temporalidad específica, es decir, con las máquinas del presente. Lo anterior permite reconsiderar la posición teórica

tradicional de la dicotomía entre lo análogo y lo digital, a la vez que abre una puerta para repensar el vínculo que existe entre lo digital y otros conceptos con los que se le asocia. En el ámbito de la producción artística con herramientas digitales, otras nociones que aparecen estrechamente relacionados son las del original y la copia. Para esto, resulta pertinente recordar que los instrumentos tecnológicos operan a través de código máquina, lo que pone de manifiesto que, si alguien conociera el orden y la cantidad de cada uno de los “ceros” y “unos” que componen un archivo digital, podría clonarlo.³⁰ Esta forma de existencia tan peculiar se puede asociar tanto con la idea de viralidad, como consecuencia de la naturaleza ubicua del internet, como también con la fluidez y maleabilidad de los materiales digitales subyacentes: el contenido es rey. En palabras de Ríos (2025), “[l]a forma líquida en que opera el código binario es casi imposible de replicar a través de otras materialidades. Es, precisamente, su esencia algorítmica la que le permite propagarse mientras que adopta diversas formas” (p. 135).

Lo anterior permite reconsiderar la posición teórica tradicional de la dicotomía entre lo análogo y lo digital, a la vez que abre una puerta para repensar el vínculo que existe entre lo digital y otros conceptos con los que se le asocia. En el ámbito de la producción artística con herramientas digitales, otras nociones que aparecen estrechamente relacionados son las del original y la copia. Para esto, resulta pertinente recordar que los instrumentos tecnológicos operan a través de código máquina, lo que pone de manifiesto que, si alguien conociera el orden y la cantidad de cada uno de los “ceros” y “unos” que componen un archivo digital, podría clonarlo.³¹ Esta forma de existencia tan peculiar se puede asociar tanto con la idea de viralidad, como consecuencia de la naturaleza ubicua del internet, como también con la fluidez y maleabilidad de los materiales digitales subyacentes: el contenido es rey. En palabras de Ríos (2025), “[l]a forma líquida en que opera el código binario es casi imposible de replicar a través de otras materialidades. Es, precisamente, su esencia algorítmica la que le permite propagarse mientras que adopta diversas formas” (p. 135).

La naturaleza viscosa y mutante de un archivo digital se compone de exactamente lo mismo: “ceros” y “unos”. Por ello, un procedimiento que dificulta esta codificación constante (y recuperamos la fórmula de Fernández Folgueiras (2021): literalidad + indeterminación) —

³⁰ En la gran mayoría de *software* común, se guardan copias de seguridad cada cierto tiempo —unos minutos, horas, días— para reducir la vulnerabilidad de que el archivo se vuelva inaccesible. Es decir, ya existen múltiples copias de un mismo archivo incluso sin que haya habido una transferencia a otros dispositivos.

³¹ En la gran mayoría de *software* común, se guardan copias de seguridad cada cierto tiempo —unos minutos, horas, días— para reducir la vulnerabilidad de que el archivo se vuelva inaccesible. Es decir, ya existen múltiples copias de un mismo archivo incluso sin que haya habido una transferencia a otros dispositivos.

pues, como veíamos con Briz, dependiendo de las interfaces que lo interpreten un archivo de audio puede convertirse en texto, o en video, o en imagen— es la que realiza la producción poética del *glitch* (Jones, 2022), la cual se basa, en gran medida, en corromper archivos al intentar abrirlos en un *software* que no les pertenece para ver qué les sucede a sus contenidos. Jones (2022), en la línea de Briz (2015), propone el *glitch* como una táctica poética (p. 61) frente a la eficiencia del semiocapitalismo que funcionaría como un “emergente estilo literario”, una suerte de “realismo mediático” (p. 21). Aquí la proponemos, a su vez, como una táctica de interrupción, desorden perceptual y re-creación a partir del código máquina y los lenguajes de alto nivel. Además, en tanto “hipo” que revela el sistema, vale decir, en tanto error, interesa recogerlo como posibilidad de método: de ese “otro camino a seguir”, una errancia que traería hallazgos inesperados cuando se estaba buscando una cosa distinta: un *ready-made*.³²

Otros dos términos irremediabilmente asociados a lo digital son *software* y *hardware*. Al hablar de formatos digitales, es común la metáfora que apunta al *software* como *el cerebro* y al *hardware* como *el cuerpo*. En este sentido, hablar de una materialidad digital en singular nos lleva a poner todo el foco de atención sobre lo que sucede con el *software*, su lenguaje digital y las posibilidades de creación desde ella.³³ Incorporar el *hardware* en esta ecuación se hace necesario e implica atender a las condiciones de las interfaces físicas y el contexto actual de innovación tecnológica descontrolada, voraz y violenta. Esto nos lleva a la reflexión con la que iniciábamos este artículo, la noción de “latifundio” de Berti (2022): pensar en internet y su mantenimiento nos condice a vincular con los miles de cables de servidores interconectados que habitan en bodegas que, a la vez, succionan electricidad, agua y otros recursos para poder mantener seguros estos servidores que, también, resguardan la información líquida producida por los ¿usuarios? de internet. En efecto, las prácticas artísticas, tecnopoéticas, que no pasan por el rechazo de la técnica sino por su sabotaje y su reconfiguración, pues actúan sin

³² En palabras de Kozak (2015), “si en un sentido técnico un fallo es el resultado de un mal funcionamiento, en un sentido artístico, es otro camino a seguir para la creación, un camino de mutaciones con resultados inesperados que hacen que el creador sea a la vez partícipe y espectador del error. En general, un *glitch* es un descubrimiento inesperado que se produce por casualidad cuando se está buscando una cosa distinta. Desde un punto de vista artístico, el error es un hallazgo, un *ready-made*” (pp. 114-115).

³³ Una línea de creación abierta es la de la poesía código o “*codework*”. Para un trabajo reciente sobre este tema y su relación con la poesía concreta y el movimiento OuLiPo, así como un breve apéndice de publicaciones, ver Garay Arriba (2025). También resultaría interesante, como decíamos, ampliar aquí con las prácticas de *live-coding* y con colectivos internacionales como *TOPLAP* (*Temporary Organisation for the Pragmatics of Live Algorithm Programming*), que, desde 2004, reúne en sus distintos nodos a programadores que, en directo, exponen y modifican el funcionamiento interno del *software* mientras este genera música y/o imágenes improvisadas. En su manifiesto, puede leerse lo siguiente: “La opacidad es peligrosa. Muéstranos tus pantallas”.

complicidad con las lógicas hegemónicas y cobran especial relevancia al otorgar valor a aquello que el sistema declara inútil. Como declara Ríos (2025), “cuando las herramientas del amo están en todas partes, la única opción es sabotearlas” (p. 36). Ahora bien, si nos atenemos a la lógica de la *d3\$r3f(x)*, el sabotaje es solo el primer momento: el gesto negativo que interrumpe. La soberanía tecnológica, en sentido pleno, requiere también del segundo: la reconfiguración, la invención de usos no previstos, la construcción de un antiprograma que no se limite a negar la técnica dada, sino que produzca, desde sus fisuras, algo aún sin nombre.

Lo digital no anula la materia; por el contrario, la expande en capas complejas donde se entrelazan archivos, interfaces y cuerpos. Así, teléfonos y ordenadores, lejos de ser vehículos neutrales, encarnan lo que Olson (2014), siguiendo a Joseph Nye, identifica como “poder blando”, ya que estos dispositivos moldean percepciones mediante interfaces suaves mientras ocultan cadenas de producción que reproducen estructuras de poder duras.³⁴ Nombrar las materialidades en plural implica rechazar el fetichismo de lo digital desmaterializado; asimismo, exige dismantelar las cajas negras, desde los algoritmos que normalizan la vigilancia hasta la obsolescencia programada que genera desechos tóxicos. Asumir esta pluralidad y atender a las prácticas contemporáneas, desde ella, no es meramente un ejercicio teórico: es un movimiento táctico *glitch*, una desobediencia contra un sistema que vende abstracción mientras extrae cuerpos y territorios.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEKSIC, A. (2025). *Algospeak: How Social Media Is Transforming the Future of Language*. Knopf.
- ASSANGE, J. (2012). *Cypherpunks. Freedom and the Future of the Internet*. OR Books.
- BERARDI, F. (2017). *Fenomenología del fin: sensibilidad y mutación conectiva* (Trad. López Gabrielidis, Alejandra). Caja Negra Editora.
- BERG, M., & SEEBER, B. (2022). *The Slow Professor. Desafiando la cultura de la rapidez en la academia* (Trad. Jiménez Villar, Beltrán). Editorial UGR. (Obra original publicada en 2016).

³⁴ “Podemos llamar a estos sistemas digitales “herramientas blandas”: dispositivos sin la fuerza física de la hoz y el martillo, que no son menos eficaces en su capacidad de crear objetos blandos o duros. Consideremos simplemente el significado del prefijo “soft-” en la palabra *software*. Existe aquí una afinidad sintáctica significativa en la relación entre “herramientas blandas” y “poder blando”” (Olson, 2014, p. 542).

- BERTI, A. (2022). *Nanofundios. Crítica de la cultura algorítmica*. Ediciones La Cebra.
- BERTI, A., & RÉ, A. (2013). Contra lo discreto: Mauro Césari y las poéticas de la desreferenciabilización. En *Texto digital*, (9), 183-209.
- BOLTER, J. (2019). *The Digital Plenitude. The Decline of Elite Culture and the Rise of New Media*. The MIT Press.
- BRAIDOTTI, R. (2015). *Lo posthumano* (Trad. Gentile Vitale, Juan Carlos). Gedisa. (Obra original publicada en 2013).
- BRAND, S. (1987). *The Media Lab: Inventing the Future at MIT*. Viking.
- BRIZ, N. (2017-2025). *The tactical misuse manifesto*. <https://tacticalmisuse.net/manifesto/>
- CARRIÓN, U. (2016). *El arte nuevo de hacer libros*. Tumbona Ediciones. (Obra original publicada en 1975).
- CLARKE, R. (s. f). *Roger Clarke's Web-Site*. <https://www.rogerclarke.com/II/IWtbF.html>
- CORTÉS, N., & TISSELLI, E. (2016). *Cuadernillo del Primer Encuentro Nacional sobre Reescritura Tecnológica en México*. Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes.
- COSTA, F. (2021). *Tecnoceno: Algoritmos, biohackers y nuevas formas de vida*. Taurus.
- COULDRY, N. & MEJÍAS, U.A. (2023). *El costo de la conexión. Cómo los datos colonizan la vida humana y se la apropian para el capitalismo*. Godot.
- CUSSEN, F. (2018). Borraduras digitales. *Virtualis. Revista de cultura digital*, 9(17), 55-82.
- FEENBERG, A. (1999). *Questioning Technology*. Routledge.
- FERNÁNDEZ FOLGUEIRAS, E. (2021). *El texto elegible. La dificultad en la escritura contemporánea: de Georges Perec a Violeta Kesselman*. [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid].
- FLUSSER, V. (2023). *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Caja negra.
- FRANCO, M. (2024). *Las redes son nuestras. Una historia popular de internet y un mapa para volver a habitarla*. Consonni.
- GALLOWAY, A. (2012, 09 de mayo). *10 Theses On The Digital*. Bochum: Ruhr-Universität Bochum (bochumer kolloquium medienwissenschaft). 10.25969/mediarep/14000
- GARAY ARRIBA, M. (2025). Versos ejecutables y comandos de colores: debates en torno a la poesía código. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, (8), 139-154.

- GOLDSMITH, K. (2015). *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Trad. Page, Alan. Caja Negra. (Obra original publicada en 2011).
- HIMANEN, P. (2001). *The Hacker Ethic and the Spirit of the Information Age*. Random House.
- JONES, N. (2022). *Glitch Poetics*. Open Humanities Press.
- JORDAN, T., & TAYLOR, P. (2004). *Hacktivism and Cyberwars: Rebels with a Cause?* Routledge.
- KERNAN, A. (1996). *La muerte de la literatura*. Trad. Fombona, Julieta. Monte Ávila Editores Latinoamericana. (Obra original publicada en 1990).
- KIRSCHENBAUM, M. (2010). *Hello Worlds (why humanities students should learn to program?)*. <https://mkirschenbaum.wordpress.com/2010/05/23/hello-worlds/>
- KOZAK, C. (Ed.). (2012). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Caja Negra.
- KOZAK, C. (2019). Tecnopoéticas latinoamericanas en el dominio digital. Intersecciones arte-tecnología-política-territorio. En Horta, A. (Comp.), *Fundamentos y prácticas poéticas. Arte, arquitectura, ciudad, diseño, cultura material* (pp. 47-64). Universidad Nacional de Bogotá.
- KOZAK, C. (2022). Tecnopoéticas. En: Parente, D., Berti, A. & Celis, C. (Ccoords.), *Glosario de filosofía de la técnica* (pp. 483-486). Ediciones La Cebra.
- LEVI, S. (2024). *Digitalización democrática. Soberanía digital para las personas*. Rayo Verde Editorial.
- LEVY, S. (2010). *Hackers: Heroes of the Computer Revolution*. O'Reilly Media. (Obra original publicada en 1984).
- MALLARMÉ, S. (2002). *Fragmentos sobre el Libro* (Trad. Gregorio, Juan). Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- MANOVICH, L. (2013). *Software Takes Command*. Bloomsbury Academic.
- MATA, V. (2024). *Plagie, copie, manipule, robe, reescriba este libro*. Ediciones Comisura.
- OLSON, M. (2014). The Rhetoric of Soft Tools. En *The Emergence of Video Processing Tools: Television Becoming Unglued* (pp. 540-555). Intellect Books.
- OROZA, E. (2015). Archivo de desobediencia tecnológica. <https://www.technologicaldisobedience.com/>
- OROZA, E. (2025). *Desobediencia tecnológica. La permanencia de lo temporal en Cuba*. Fiebre Ediciones.

- PADILLA, J. I. (2014). *El terreno en disputa es el lenguaje*. Iberoamericana Vervuert.
- PASQUINELLI, M. (2016). Despuntos: Del crecimiento y la forma de la policía de los patrones. *Granta*, 5(18), 213-220.
- PASQUINELLI, M., & JOLER, V. (2021). El nooscopio de manifiesto. La inteligencia artificial como instrumento de extractivismo del conocimiento (Trad. Ilcic, A. Berti, A. & Blanco, J.). *La Fuga*, (25). <https://lafuga.cl/el-nooscopio-de-manifiesto/1053> (Obra original publicada en 2020).
- PEIRANO, M. (2019). *El enemigo conoce el sistema*. Debate.
- PERLOFF, M. (2019). *El genio no original. Poesía por otros medios en el nuevo siglo*. Trad. Lizarbe Ruiz, Cristina. Greylock. (Obra original publicada en 2010). OLSON, M. (2014). The Rhetoric of Soft Tools. En *The Emergence of Video processing Tools: Television Becoming Unglued*.
- QUIAN, A. (2022). *Civilización hacker*. Anaya Multimedia.
- RÉ, A. (2022). D3\$R3F(X) (Desreferenciabilización). En: Parente, D., Berti, A. & Celis, C. (Coords.). *Glosario de filosofía de la técnica* (pp. 149-153). Ediciones La Cebra.
- RÍOS, D. (2025). *Medios inestables. De objetos técnicos y arte*. Barlebooth.
- RIVERA GARZA, C. (2020). *Los muertos indóciles. Necroescritura y desapropiación*. Los Libros de la Mujer Rota. (Obra original publicada en 2013).
- RIVERA HUTINEL, M. (2024). *Figuras anómalas de la lectura*. Ediciones Macul.
- ROUVROY, A., & BERNIS, T. (2018). Gobernabilidad algorítmica y perspectivas de emancipación: ¿lo dispar como condición de individuación mediante la relación? *Revista Ecuador*, (104), 124-147.
- SALGADO, M. (2025). *Plebeya proposición primera*. <https://archivoorsini.com/2025/03/20/plebeya-proposicion-primera/>
- SANTANA, S. (2025). *A House of Dust* de Alison Knowles: la estructura del libro en red como sueño tecnológico. *Arte, individuo y sociedad*, 3(37), 405-415.
- SANTOS-HERCEG, J. (2020). *La tiranía del paper*. Ediciones UACH.
- SANTOS UNAMUNO, E. (2025). La condición posliteraria y la presistencia de lo hipercanónico: hipótesis de trabajo para una agenda de investigación sobre los regímenes modernos de preservación canónica. *Revista de Literatura*, 87(173). <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2025.01.1346>
- SILLIMAN, R. (2019). Desaparición de la palabra y apariencia del mundo. *L/E/N/G/U/A/J/E/o*, (2), 40-50.

- SRNICEK, N. (2018). *Capitalismo de plataformas*. Caja Negra.
- STEIN, G. (2025). Composition as Explanation. En *Ídem lo mismo* (trad. Benito del Pliego y Andrés Fisher). Kriller71. (Obra original publicada en 1926).
- TURNER, F. (2006). *From Counterculture to Cyberculture: Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*. University of Chicago Press.
- VÉLIZ, C. (2021). *Privacy is Power: Why and How You Should Take Back Control of Your Data*. Bantam Press.
- WARK, M. (2004). *A Hacker Manifesto*. Harvard University Press.
- WITTIG, M. (2024). *El obrar literario* (Trad. Hernando, Leticia y Ortiz Maldonado, Natalia). Hekht. (Obra original publicada en 2010).
- ZUBOFF, S. (2019). *The Age of Surveillance Capitalism. The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*. Profile Books.