


05

UV Universidad
Verdad 88

TRANSLITERARISMO Y POSTLITERARISMO: LA LITERATURA LATINOAMERICANA 2.0¹

Transliterationianism and Postliterarianism: Latin American Literature 2.0

 **Julie Burgeot**, Université Paris Nanterre, CRIIA (Francia)
(julie.burgeot@gmail.com) (<https://orcid.org/0009-0002-4132-2148>)

 **Caroline Lepage**, Université Paris Nanterre, CRIIA (Francia)
(c.lepage@parisnanterre.fr) (<https://orcid.org/0009-0001-0646-0759>)

Resumen

En un contexto marcado por la inteligencia artificial y el posthumanismo, este artículo examina la senescencia de la literatura contemporánea, calificada aquí como “literatura 1.0”. El objetivo es analizar la transición de las formas de “transliterarismo” —percibidas como simples compensaciones tecnológicas— hacia una “posliteratura” caracterizada por la disolución de la autoría y la autonomía de los sistemas generativos. Para ello, estudiamos un corpus de experimentaciones latinoamericanas que incluye obras de Milton Läuffer, Belén Gache, David Medina y Michael Hurtado. A través de un ensayo teórico crítico apoyado en estos casos paradigmáticos, el artículo redefine las modalidades de creación y de recepción. Concluimos que la mutación radical del campo literario exige superar la lógica de la “aumentación” tecnológica para abrazar una ecología maquina y ecosófica.

Abstract

In a context shaped by artificial intelligence and posthumanism, this article examines the senescence of contemporary literature, referred to here as “literature 1.0.” The aim is to analyze the transition from forms of “transliterationism”—perceived as mere technological compensations—toward a “post-literature” characterized by the dissolution of authorship and the autonomy of generative systems. To this end, we study a corpus of Latin American experimental works, including those by Milton Läuffer, Belén Gache, David Medina, and Michael Hurtado. Through a critical theoretical essay grounded in these paradigmatic cases, the article redefines the modes of creation and reception. We conclude that the radical transformation of the literary field requires moving beyond the logic of technological “augmentation” in order to embrace a machinic and ecosophic ecology.

Palabras clave

Transhumanismo; posthumanismo; literatura digital; autoría; algoritmia.

Keywords

Transhumanism; posthumanism; digital literature; authorship; algorithmics.

Artículo recibido: 30-mar-26. Artículo aceptado: 22-may-26.
DOI: 10.33324/uvvi88.1160 Páginas: 74–89

¹ Este artículo fue publicado en francés en la revista Crisol de la Universidad París Nanterre en 2025. Y para esta versión en español fue actualizado y reformulado como artículo científico.

1.

Introducción

En la *Divina Commedia* (1321), Dante ya hablaba de *transhumanar* al hombre (“*Transumanar significar per verba / non si poria*”, Paraíso I, 70-72) para superar los límites de lo humano y así permitir el encuentro con Dios. Siete siglos después, ya no se trata solo de superar límites, sino de compensar deficiencias, tanto biológicas como intelectuales —e incluso una trágica obsolescencia—, en comparación con aquella que, en buena medida, ha suplantado a Dios: la máquina, como nuevo ídolo, que nos hace pensar en lo que escribió Paolo Bory: “La red es el sueño incumplido de la era digital.” (Bory, 2020, p. 16; nuestra traducción). Hoy, el desafío parece menos una elevación espiritual que una carrera incesante únicamente para mantenerse al nivel. La humanidad ya no debe ser vista como una esencia biológica estable, sino como un “artificio y un problema de diseño” (Salamanca López, 2025, p. 1). Esta evolución se inscribe en una digitalización entendida como un “proceso coevolutivo entre humanos y máquinas” (Endara, 2024, p. 210), donde el envejecimiento de la literatura 1.0 marca el agotamiento de una ontología puramente biológica. La literatura 1.0 es el vestigio de un humanismo que separaba el cuerpo y el espíritu, mientras que la literatura digital se inscribe en la cuarta revolución industrial (Baelo Allué, 2021, p. 2) donde la realidad física y virtual se fusionan en un continuo. Debe entenderse como una resistencia o una incapacidad para inscribirse en lo que Claudia Kozak define en 2023 como el «dispositivo digital hegemónico» y como una transición hacia formas que finalmente logran superar los límites del impreso». De este modo, en las textualidades digitales contemporáneas “se materializa la posibilidad técnica imaginada de aquellas obras experimentales de las primeras décadas del siglo XX” (Villamizar y

Gainza, 2021, p. 935), transformando lo que antes era un ensayo intermedial, en una realidad constitutiva del código. Al respecto, Carolina Gainza (2022) sostiene que frente a esta “colonialidad digital” (Gainza, 2022, p. 205) que impone un modelo único de progreso, la literatura digital latinoamericana subvierte la lógica universalista occidental y abre espacios para imaginarios estéticos divergentes. Este dispositivo impone una equivalencia entre progreso tecnológico y novedad instrumental, al tiempo que oculta la materialidad física y las desigualdades de las condiciones de existencia detrás de un imaginario de inmaterialidad digital. La literatura 1.0, al permanecer vinculada a modos de producción tradicionales, no logra cuestionar este dispositivo que estandariza el consumo cultural. Por el contrario, surge un corpus de obras que asumen su condición tecnológica de manera crítica; en este sentido, se trata de “piezas de literatura digital, artefactos producidos y consumidos en soporte digital, [que] rompen [...] con un tipo de escritura lineal y canónica en favor de la recursividad, los desvíos y los microrrelatos” (Gómez, 2022).

Si el transhumanismo — según Mariana y Tritsch (2018), defiende la idea de superar lo humano mediante la fusión con la máquina para erradicar la vejez— juzga en general esto posible, “deseable” y exaltante (Franck Damour, por ejemplo, considera que “la humanidad [...] tiene las capacidades técnicas para tomar en sus manos su evolución, pasando de una evolución biológica sufrida a una evolución técnica elegida” (Damour, 2019, p. 11); una evolución tecnológica que, según Paul-Laurent Assoun, debería entenderse como una protección para evitar la castración (Assoun, 2021), y que transformaría al hombre en una especie de héroe protésico), el posthumanismo — propone un reposicionamiento centrado en la interacción con lo no humano y los objetos inteligentes (Boutin, 2019), constituyendo así “un reposicionamiento axiológico mayor del lugar del ser humano dentro del universo” (Besnier, 2012) —, por su parte, considera que se trata de un combate patético y vano, que habría que aceptar que hemos entrado (o estamos a punto de entrar) en el posthumano, donde ya no se plantearía la cuestión de mejorar al hombre, sino, pura y simplemente, de reemplazarlo o transformarlo en algo radicalmente diferente.

¿Qué pasa con la literatura en todo esto?

Nuestra pregunta no busca saber qué pudo decir la literatura, junto con las ciencias sociales y la filosofía — Haraway (1985), Hayles (1999) y Stiegler (1994-1996), entre otros — acerca del transhumanismo y del posthumanismo (entre otros ejemplos, podemos mencionar *Neuromante*, del estadounidense William Gibson, publicado en 1984; el primer libro de la trilogía *El recuerdo del pasado de la tierra*, titulado *El Problema de los tres cuerpos*, del chino Liu Cixin, publicado en 2006; *Los Furtivos*, del francés Alain Damasio, publicado en 2019), sino pensar la literatura como campo y preguntarse si es posible considerar, precisamente tomándola como soporte supuestamente insuperable de la expresión de lo humano y también supuestamente como manifestación de sus competencias más refinadas (¿acaso Baudelaire no hablaba de “belleza pitagórica” (Baudelaire, 1973, 676) en relación con el soneto?, mientras que Mario Vargas Llosa definía la literatura como “una forma de insurrección permanente” (Vargas Llosa, 1983, p. 69)), que ésta se volvería, más aún que representativa de estas deficiencias / insuficiencias..., altamente sintomática de su fatal y creciente obsolescencia. En resumen: ¿ha cruzado la literatura la frontera hacia lo que llamaremos la era del transliterarismo y la era del postliterarismo —es decir, si/cuando la literatura es consciente de estos “límites”, encuentra los medios para su mutación protésica o su reemplazo o, por ende, su transformación radical? ¿O permanece atrapada en la ilusoria y tranquilizadora noción de la inmarcesibilidad de su hermosa torre de marfil?

Las respuestas a estas preguntas las buscaremos prioritariamente en un corpus latinoamericano, porque esperamos descentralizar nuestra mirada sobre estos temas, e incluyendo lo que, con acierto o error, todavía se designa bajo la etiqueta de literatura digital

— obras en las que el soporte digital es intrínseco al proceso de creación — y cuya estructura no podría existir en formato impreso, dado que hasta ahora dichos temas solo han dado lugar a reflexiones sobre los corpus latinoamericanos, a partir de lo que aún se llama literatura a secas.

¿Qué se podría considerar como límites, deficiencias, e incluso inhabilidades propias de la literatura tal como se ha desplegado masivamente a lo largo de los siglos y que harían que, al igual que lo que algunos consideran hoy como una versión 1.0 — una literatura que, aunque utiliza herramientas digitales para su difusión, permanece anclada en modos tradicionales de producción, edición y recepción — del hombre en una realidad hiperconectada, hiperrobotizada e hipertecnologizada, ya no fuera literatura a secas, sino literatura 1.0?

2.

Metodología

Este trabajo se configura como un ensayo teórico crítico apoyado en el análisis de casos paradigmáticos, y no como una investigación empírica, en sentido estricto. En lugar de un muestreo aleatorio, la ruta de trabajo se basa en una selección deliberada de experimentaciones latinoamericanas destinadas a tensionar y problematizar los límites del campo literario actual, frente a la obsolescencia de la “literatura 1.0”.

El corpus se delimita mediante dos categorías analíticas fundamentales: el transliterarismo, definido como una “compensación tecnológica” o literatura aumentada que, aunque utiliza herramientas digitales, mantiene las estructuras tradicionales de autoría (analizado a través de las obras de Milton Läuffer, Belén Gache y David Medina); y la postliteratura, que representa una “mutación radical” caracterizada por la disolución de la autoría, la autonomía de sistemas generativos y la integración de ecologías maquínicas (ejemplificada por Alejandro Corredor Parra y Michael Hurtado). Asimismo, se incluye el estudio de caso de Mariana Enríquez para analizar la dilución de las fronteras del texto en las dinámicas participativas de las redes sociales.

Estos casos no son aleatorios, sino paradigmáticos. La elección de la “desapropiación” como una práctica orientada a superar la figura del autor individual permite explorar las responsabilidades distribuidas entre lo humano y el código.

3.

Resultados y discusión

Una de las primeras causas de la obsolescencia de la literatura a secas reside, en nuestra opinión, en el papel que hoy ejercen estructuras editoriales de gran escala, con posición dominante en el mercado y tendencia a la endogamia institucional —Penguin Random House y Planeta en el ámbito hispanohablante—, a través de las concesiones y renuncias que exigen, cada vez más y de manera más o menos implícita, de los autores, en términos de contenido e incluso de escritura. Por ejemplo, cabe preguntarse legítimamente sobre las mutaciones (su naturaleza y alcance) que ha experimentado la obra del cubano Leonardo Padura antes y después de su paso por Tusquets en Barcelona, en 1997 (propiedad de Planeta). Nadie nos negará que la estandarización editorial global genera, entre otras consecuencias, una drástica aculturación y folclorización de la literatura latinoamericana —una forma insidiosa de neocolonialidad, tanto más desastrosa, en este caso, cuanto que es consentida por la mayoría de los autores. Ese es el juego, nos dirán. Cierto, pero en ese juego, cabe observar que las lógicas de rentabilidad del mercado tienden a estrechar considerablemente el margen disponible para propuestas artísticas radicalmente innovadoras; y cuando se orquesta con gran ruido una supuesta “revolución”, uno se da cuenta rápidamente de que nunca es más que otro golpe publicitario, por ejemplo, en la fabricación del famoso nuevo Boom de jóvenes autoras latinoamericanas, quienes, por muy talentosas que sean y por mucho que tengan qué decir, son estrechamente tuteladas por sus editores, un

fenómeno que podríamos denominar una “rebeldía de mercado”: una imagen calibrada para resultar provocadora dentro de los límites aceptables para la industria editorial. Esta tutela editorial, que moldea una imagen de “rebeldía” calibrada para el mercado, oculta una realidad más compleja que Navas Ocaña y Romero López (2023) identifican como “tecnotextualidades”. En este marco, la literatura digital no se limita a ser un soporte de difusión, sino que se convierte en un espacio de negociación donde las identidades, especialmente femeninas y trans, utilizan la hibridación tecnológica para escapar de las categorías rígidas de la edición tradicional. El uso de Instagram por autoras como Mariana Enríquez puede, así, leerse no solo como una estrategia de mercadotecnia, sino como una práctica de “transgénero” textual en la que el relato se expande a través de la imagen y de la interacción directa.

Pero, el elemento clave de esta forma de senescencia que atraviesa la literatura radica, sobre todo, en que ha perdido en gran medida —¿consintió perder? — su lugar como pensamiento y como discurso sobre y dentro de la sociedad. ¿Qué alcance tiene todavía su voz en el omnipresente tumulto y en la omnipotente cacofonía de los nuevos profetas de las finanzas, la mercadotecnia, la televisión, las redes sociales, etc.? Más exactamente: ¿existe todavía su voz en el espacio público, y, más aún, en el momento de los grandes debates que allí se imponen, aparte de en las ondas de radios más o menos confidenciales y en las páginas leídas por un puñado de lectores en los suplementos literarios de algunos periódicos?

Se puede argumentar que este entierro y este ahogo bajo el ruido y la furia del mundo están relacionados con la ultra-modernidad y los desfases que genera entre el tiempo de la realidad real y el tiempo de la realidad literaria. Sin duda, pero la explicación sigue siendo parcial. Para nosotros, esta evolución coincide también con la combinación voluntaria de una estrategia de saturación del mercado del libro², que al final vuelve la literatura invisible e inaudible, y de una estrategia consistente en modelar y sobreexponer “best-sellers” de los cuales nos aseguramos previamente de que tenían un alcance temático y conceptual limitado... A través de estos textos, en suma, se neutraliza conscientemente el poder transgresor y “revolucionario” de la literatura

² Sólo en Argentina se publicaron 28 301 títulos en 2017 frente a 35 356 en 2022.

en beneficio de su participación complaciente en el gran bazar del entretenimiento universal. ¿Quién se sigue preguntando por qué el francés Vincent Bolloré, que no oculta sus afinidades con la extrema derecha francesa, se esforzó por apoderarse del poderoso grupo Hachette, convirtiéndose en uno de los dos “campeones de la edición” en nuestro país? No ignoramos que existe, en Francia y en América Latina, un vasto tejido de pequeños editores muy activos, pero su capacidad de difusión de las obras que publican sigue siendo extremadamente baja y su audiencia prácticamente nula (*Eterna Cadencia* en Argentina, *Sexto Piso* en México, *Laguna Libro* en Colombia, etc.). Esto es lo que dice un editor chileno sobre las dificultades a las que se enfrentan estas entidades: “Con el sistema de distribución que tiene Chile, que es malísimo, ha ido variando con el tiempo. Al comienzo, distribuíamos solo en Santiago, íbamos de a uno a ver qué librerías aceptaban los libros, era una distribución informal. La distribución actual es más interesante, aunque sigue siendo profundamente deficiente porque es difícil llegar a las regiones, controlar que te paguen, etcétera [...]” o sobre la competencia aplastante que reciben de los grandes grupos editoriales internacionales: “Lo que puede invertir Alfaguara en producir un libro, con derechos, distribución, difusión, impresión, publicidad, toda la maquinaria que tiene, pues con eso se pueden hacer fácilmente 50 o 100 libros de pequeñas editoriales” (Rodríguez Galvis, 2016).

No es de extrañar, por tanto, que Michel Houellebecq declarara en 2002: “La literatura no sirve para nada. Si sirviera para algo, la chusma izquierdista que monopolizó el debate intelectual a lo largo del siglo XX ni siquiera habría podido existir.” (Houellebecq, 2002).

Se puede medir fácilmente lo que la *literatura digital*, potencialmente liberada de la restricción que constituían esa validación y lealtad hacia un editor “convencional”, habría podido ganar y hacer ganar a la literatura. Sin embargo, con la perspectiva de algunas décadas, se constata de manera clara que, lamentablemente, se trata de una oportunidad perdida... Por un lado, porque lo que en su momento se había concebido como una saludable “democratización” y liberación del acceso a la “edición”, gracias a lo digital, fue rápidamente abortado y/o vaciado de su contenido mediante la apropiación de lo que no se ha convertido más que en un filón lucrativo por parte de plataformas aún más gigantescas, tentaculares, hegemónicas y endogámicas que Penguin Random

House, Planeta, etc., empezando, como era de esperar, por Amazon, a través de su servicio Amazon Kindle Direct Publishing. Fernando Cruz Quintana escribe a propósito: “[...] dentro de un modo de producción capitalista, el libro se convirtió en una mercancía más que, pese a esta concepción, mantendría incólumes sus virtudes culturales” (Cruz Quintana, 2022, p. 15). Por otro lado, porque para muchos autores la literatura digital constituye, en definitiva, sobre todo un mal menor, la única posibilidad de “publicar” y de ser leídos, a la espera precisamente de ganarse un lugar en la mesa de los “verdaderos” autores de la “verdadera” literatura. En estas condiciones, se trataría más bien, al contrario, de enviar —y además de forma muy marcada— señales a los “verdaderos” editores, de una compatibilidad estética, ideológica, etc., con sus criterios y sus exigencias. En tales circunstancias, las condiciones estructurales descritas parecen dificultar, en la práctica, no solo una mutación profunda del hecho literario, sino también la emergencia de transformaciones de carácter más radical o disruptivo. Se trata, en el paso por lo digital, de una estricta compensación vinculada a una carencia. No es de extrañar, en estas condiciones, que el escritor argentino de *literatura digital* Hernán Casciari estimara en 2023:

[...] yo no creo en la literatura y, mucho menos, que se lea. La literatura era cosa de una época en donde no teníamos pestañitas que minimizar ni 14 dispositivos. La literatura era para un señor que venía a las 19 y tenía el tiempo suficiente para sentarse en un sofá con un libro de 550 páginas, cuyas primeras 25 eran una descripción facial del personaje. ¿Quién tiene tiempo? Y ¿por qué? [...] (Casciari, 2023).

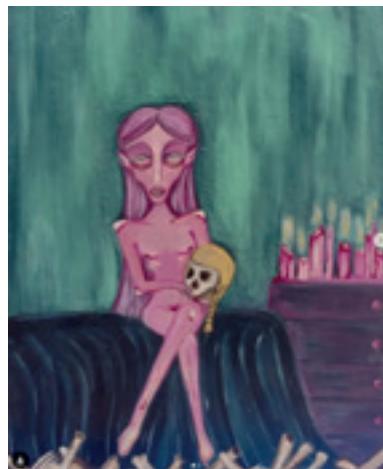
Así, digital o no, la literatura en su conjunto se enfrenta al problema de la *invisibilización* y la *inaudibilidad*. ¿Cómo no ver, en este contexto, el recurso obsesivo a las redes sociales, con fuerza de hashtags, como, por un lado, el bálsamo consolador de una herida narcisista que va mucho más allá de nobles preocupaciones “artísticas” y probablemente vinculada al trauma postestructuralista? Y, por otro lado, la sumisión a los dictados de Elon Musk y Mark Zuckerberg tras la sumisión previa a los dictados de Penguin Random House y Planeta... como, finalmente, recursos compensatorios de eficacia discutible que compensan esta pérdida de tribuna en el ágora. Si la respuesta es afirmativa para muchos —nos abstendremos de dar nombres—, algunos autores parecen haberse apropiado

realmente de la herramienta como herramienta, con una difusión participativa y contributiva por parte de los destinatarios. Este es especialmente el caso de la argentina Mariana Enríquez, inspiradora de un prolífico *fanart* — Tabary-Bolka escribe en 2009 “Las creaciones de Fan Art son imágenes elaboradas a partir de imágenes ya existentes y que se encuentran en comunidades de fans. A menudo presentan un ensamblaje de diferentes imágenes, yuxtapuestas o superpuestas entre sí. Las imágenes aparecen frecuentemente distorsionadas, como las que se pueden encontrar en la prensa de revistas dirigidas a adolescentes” (Tabary-Bolka, 2009; nuestra traducción) — en su cuenta de Instagram, donde reúne nada menos que 221.000 seguidores. Este fenómeno se puede relacionar con lo que escribió Leonardo Flores en 2019: “Las obras de tercera generación están menos interesadas en la originalidad (una característica del modernismo digital) y más dispuestas a crear remezclas, derivaciones, copias e incluso plagio directo de obras, a menudo añadiendo toques personales y personalizaciones.” (Flores, 2019; nuestra traducción). El objetivo es que la obra inicial se vea extendida e incluso dilatada en sus fronteras con prolongaciones diegéticas — por ejemplo, @benjaminmalvicino, en 2023, realizó una instalación con un mantel rojo, esculturas y velas encendidas, con el fin de ampliar el universo narrativo de “La Virgen de la tosquera” (*Los peligros de fumar en la cama*) —, variaciones discursivas — tal como los collages de los prisioneros de la Unidad Penitenciaria 28 de Magdalena, en Argentina, que interpretan “El desentierro de la angelita” (*Los peligros de fumar en la cama*) desde un prisma político, a través de la cuestión de la memoria — y suplementaciones transmedia, gracias al dibujo, la pintura, el grabado, el vídeo o incluso el GIF³, etc. A modo de ejemplos, podríamos citar @toni_curls que, en 2024, dibuja una representación de “Un lugar soleado para gente sombría” [véase Figura 1].

3 Por ejemplo, @mechancha que, en 2021, realiza un GIF inspirado en el cuento “Cuándo hablábamos con los muertos” (*Los peligros de fumar en la cama*).

Figura 1

Interpretación visual de @toni_curls para “Un lugar soleado para gente sombría”



Nota. Dibujo realizado en 2024 inspirado en el relato homónimo de Mariana Enríquez. Tomado de la cuenta de Instagram de la artista (@toni_curls).

Además, es oportuno destacar la pintura de @kaek_art que, en 2024, recurrió al software Clip Studio Paint para realizar una obra inspirada en el cuento “El desentierro de la angelita”, del libro *Los peligros de fumar en la cama* (2009) [véase Figura 2].

Figura 2

Obra inspirada en el cuento “El desentierro de la angelita”

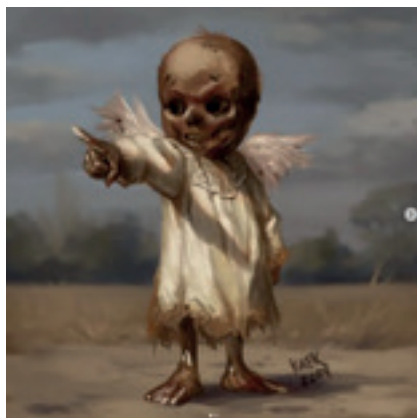


Nota. Creación digital realizada por @kaek_art en 2024 mediante el software Clip Studio Paint. Tomado de la cuenta de Instagram de la artista (@kaek_art)

De la misma manera, es posible mencionar la pintura acrílica de @aguitavazquez realizada en 2023 [véase Figura 3].

Figura 3

Pintura acrílica “Nada de carne sobre nosotras”



Nota. Obra de @aguitavazquez realizada en 2023 (acrílico sobre madera, 30 × 40 cm) basada en el relato del libro *Las cosas que perdimos en el fuego*. Tomado de la cuenta de Instagram de la artista (@aguitavazquez, 2025)

Por fin, podemos citar la serie realizada en punta seca sobre envases de alimentos y CDs por @dar.arte en 2023. La obra, sin título, se apoya en varios textos de Mariana Enríquez: “Nada de carne sobre nosotras” y “La casa de Adela” (*Las cosas que perdimos en el fuego*); “El aljibe”, “El carrito” (*Los peligros de fumar en la cama*); *Nuestra parte de noche* (2019). [véase Figura 4]

Figura 4

Serie de grabados en punta seca sobre soportes reciclados



Nota. Obras sin título de @dar.arte (2023) realizadas sobre envases de alimentos y CDs, inspiradas en diversos textos de la autora, incluidos “La casa de Adela” y *Nuestra parte de noche*. Tomado de la cuenta de Instagram de la artista (@dar.arte)

Sin embargo, en su caso, a nuestro juicio, paradigmático, estas producciones resultan a veces interesantes por sí mismas, pero muestran inevitablemente, en la apropiación del texto, una reducción de su alcance en una unidimensionalidad interpretativa que se limita a la estricta y llana ilustración —en Enríquez, siempre en torno a ese famoso gótico, visualmente atractivo, pero bastante superficial para descifrar su escritura, lo que quiere decir y el lugar que debería ocupar en la historia literaria latinoamericana. ¿Debe la literatura pasar por esta glosa simplificadora y esta banalidad estética para esperar sobrevivir?

¿Qué aporta realmente al texto y, de manera más teórica, a la textualidad este simple calco, si no es —probablemente el verdadero objetivo de todo esto— alimentar el mito personal de una autora cuya imagen pública ha adquirido dimensiones de ícono cultural, dinámica que se ve reforzada por la circulación participativa que ella misma promueve en sus redes sociales? Un ejemplo de ello es la convocatoria organizada en Instagram en 2024, que permitió seleccionar obras de seguidores para su posterior exposición en la galería de arte contemporáneo Mite de Buenos Aires (Mite Galería, 2025), proyecto curado, en parte, por la escritora freelance Vanessa Bell y otros colaboradores. Esto sitúa la duplicación del texto en la órbita de la propia autora, con la consecuencia, mediante una especie de relación afectiva más bien

demagógica con estos supuestos “coautores”, de la dilución de la frontera entre instancias del texto e instancias fuera del texto y, en última instancia, de un guiado intensivo por el epitexto y peritexto digitales, extremadamente problemáticos. El escritor logra así la proeza de auto-glosar su obra desde la voz de su personaje público...

También existe una deficiencia “contextual” —o quizá habría que hablar de incompetencia estructural— dentro del campo literario, en una evidente pérdida de deseo hacia la literatura vinculada a la dificultad, por no decir la imposibilidad, de renovar indefinidamente el personal de la novela y, más en general aún, las modalidades del relato. ¿Acaso no se nos han contado ya todas las historias posibles, en todos los órdenes posibles y desde todos los puntos de vista posibles? No cabe duda de que, si el recurso a la técnica —se piensa evidentemente en la caja de herramientas de la narratología: voz, puntos de vista, descripción, etc.— y a los diversos juegos textuales —transtextuales, transficcionales y metaliterarios, etc.— dieron durante un tiempo la ilusión de que la literatura podría compensar o hacerse perdonar la repetición diegética al exhibirla y al instituir la, precisamente como materia de lo literario, la competencia por la hiper-tecnicidad en la que se han embarcado numerosos escritores ultracontemporáneos, especialmente en América Latina, pone claramente de manifiesto que esto pertenece ahora al estricto ámbito de lo accesorio, cuyo efecto es cada vez más limitado en el tiempo, más que a una verdadera renovación... y condena a la literatura a no hablar ya más que a / de la literatura y, entregada a una sobrecomplejización formal, a perderse en la ilegibilidad; es decir, volvemos a ello, en la invisibilidad y en la inaudibilidad.

Se plantea entonces la cuestión de saber si en lo digital (en tanto tal y no como simple soporte para la literatura en general) existe algo capaz de reavivar la libido de los lectores hacia la literatura.

La solución a este “problema” se buscó ya no en una sobreestimulación técnica (que parece no ser más viable a largo plazo que el viagra), sino en un intento de hiperprotetización tecnológica, el *trans*, en efecto.

Para compensar el déficit de legibilidad, visibilidad y audibilidad que volvería poco deseable a la literatura, algunos han intentado “aumentar” el texto literario para ponerlo al alcance de cualquier lector, especialmente mediante enlaces hipertextuales⁴ que conducen a contenidos destinados a explicitar el texto, sus referencias y sus intenciones. Bolter define en 1991 el hiperenlace como “un documento interactivo diseñado para ser tanto escrito como leído en pantalla [...] [que] se organiza como una red de elementos interconectados (frases, párrafos o secciones individuales), [...] vinculados entre sí mediante enlaces electrónicos, los cuales determinan los múltiples órdenes en los que los elementos pueden ser consultados por un lector” (Bolter, 1991). En la obra generativa *Poesía necrológica colombiana* (2012), por ejemplo, el colombiano David Medina propone un poema generable infinitamente, cuyos versos provienen cada uno de un poema de un autor de su país (Eustasio Rivera, Meira Delmar, José Asunción Silva, etc.). Para identificar cada verso, integra una fotografía clicable del poeta correspondiente, con el fin de orientar al lector hacia su biografía, enlace que conduce a un sitio generalista, la mayoría de las veces Wikipedia. Más allá de que podría cuestionarse la fluidez y la pertinencia de este collage intertextual, efectivamente insuficiente en el momento de producir sentido por sí mismo —puesto que las palabras de los otros necesitan ser explicitadas en su contexto / obra de origen—, se perciben fácilmente los “defectos” y las consecuencias de tal práctica. El modelo de escritura propuesto remite, sobre todo, a una hiperdidactización y a una hipervulgarización sinónimas de una renuncia mayor para el hecho literario en sí, más aún tratándose de poesía. Lo implícito, la esencia del relato poético queda, de hecho, reducido a la nada, en beneficio de una enciclopedia de erudición parcial y de bajo costo —cuando no resulta además cuestionable e inexacta en su contenido. Y, además, ¿no hay una paradoja fundamental en querer mostrar y hacer oír aquello que la literatura está destinada a sugerir y simplemente proponer? Ya se ha hablado bastante del empobrecimiento de las adaptaciones

⁴ “Un hiperenlace es un documento interactivo diseñado para ser tanto escrito como leído en pantalla. [...] se organiza como una red de elementos interconectados (frases, párrafos o secciones individuales), y estos elementos están vinculados entre sí mediante enlaces electrónicos, los cuales determinan los múltiples órdenes en los que los elementos pueden ser consultados por un lector”. (Bolter, 1991; nuestra traducción).

cinematográficas de las grandes obras literarias... Aquí, en cambio, se nos impone una adaptación visual y sonora parasitaria y continuamente verbosa. ¿La concesión para volver a ser leída consiste en postular que el lector es un ignorante y un incapaz?

Más allá de esta vana tecnologización de la literatura, el objetivo es sobre todo desuniformizar la experiencia de la lectura, diversificándola lo más posible (mediante un relato capaz de emanciparse de las nociones limitativas y rutinarias de comienzo y final, de continuidad y de linealidad del texto, etc.) y desestandarizarla individualizándola al máximo (lo que, de paso, cuestiona la propia noción de narratario... puesto que ya no se trata de dirigirse a una criatura lectora fantaseada por el autor, sino al lector mismo, con, una vez más, un inquietante cruce de fronteras entre las instancias del texto y las del fuera del texto). Es ahí donde entra en juego la experiencia de re-deseabilización llevada a cabo por la algoritmia, por ejemplo la intentada por Milton Laüfer en *El pequeño Platero* (2018), novela en la que el argentino propone una nueva forma de aprehender lo literario desde el lado de la lectura; nueva en la medida en que el lector elige él mismo las palabras del relato que desea que se le cuente, haciendo clic directamente sobre el texto a lo largo de la lectura —los fragmentos recién generados aparecen en rojo y se distinguen del resto, en negro, antes de volverse también negros. Según esta elección, la obra se actualiza sistemáticamente, sin que por ello la diégesis pierda su coherencia. Queda por determinar el alcance real de esta “libertad” concedida al lector, quien no solo sigue, una vez más, indicaciones (claramente dadas en la parte superior derecha de la página web), sino que debe limitarse a hacer clic en algunas palabras preexistentes que, en última instancia, dirán exclusivamente lo que el autor ha querido que digan. Lo esencial ya no es lo que las palabras tienen que decir, sino someterse a la selección de palabras realizada por un tercero para decir. En ese caso, ¿no habría que ver la restricción del campo como aún más frustrante y autoritaria que en la literatura en general? En lo esencial, lo que se encuentra en estas experimentaciones destinadas a escenificar ruidosamente la “liberación” del lector se parece mucho a lo que propone la poeta argentina Belén Gache en el libro de poemas *Sabotaje Retroexistencial* (Gache, 2015). Allí imagina un recorrido de lectura supuestamente personalizado y único en el que los poemas aparecen en un orden aleatorio y de manera efímera, ya que resulta imposible volver atrás (salvo en el caso de que

el texto haya sido descargado previamente en formato PDF o impreso, es decir, convertido nuevamente en literatura a secas). Esto coincide con una forma de desacralización del acto de escribir y de leer, no simplemente un texto, sino una obra, con toda la carga que puede asociarse a esa palabra. Todo el sistema se basa en la existencia de un stock de términos elegidos por la autora que el algoritmo combina para componer un poema diferente cada vez. Cuando nos conectamos al sitio el 17 de marzo de 2025, a las 14:55, los cinco primeros poemas que aparecieron seguían la combinación “Mercenario egoláctico”, “Anarquismo infopredestinado”, “Ultrasabotaje atormentado” y “Hipercrimen descuartizado”. Cinco minutos más tarde, a las 15:00, la secuencia pasaba a ser “Anarquismo cuasitrascendental”, “Transpolímero vomitado”, “Burocracia panatópica”, “Subsabotaje orbitado” y “Transsuicida aniquilado”. Una variedad, en definitiva, invariable, ya que se despliega a partir de una paleta léxica destinada —por vasta que sea— a repetir el mismo mensaje insistente... Esta experiencia, lejos de reducirse a un recurso técnico accesorio, debe entenderse desde la “liberación posthumana” del texto, el cual asume plenamente su propia superficialidad tecnológica (Rodríguez-Ruiz & Rodríguez-García, 2023). En este marco, el interés de estas obras no radica en la profundidad psicológica o la intención autoral tradicional, sino en la materialidad de la interfaz, en el potencial del remix y la codificación como gestos estéticos que desplazan la centralidad del sujeto moderno. Si se atiende al contenido, por ejemplo, no hay nada particularmente novedoso en los temas abordados por Gache: una enésima representación de situaciones de violencia, de opresión y de rebelión. Desde un punto de vista formal, además, los poemas son, mirados de cerca, de factura bastante banal, incluso clásica (los cinco primeros poemas generados el 27/01/25 siguen un mismo esquema: siete líneas calibradas según el modelo del verso de *arte mayor*), bastante monótonos precisamente en su encadenamiento (lo que resulta particularmente paradójico), sin proponer la construcción de un sentido modulado por el juego de la combinatoria aleatoria. La multiplicación de los accesos a la obra se volvería así, en cierto modo, proporcionalmente inversa a las posibilidades poéticas y discursivas reales del texto: una triste ilusión óptica. Y, de manera más general, ¿qué es lo que esto cambia fundamentalmente en la literatura en tanto que literatura?

A tal punto que parece que ya no basta con las medias tintas, es decir, intentar compensar lo que es, o, sobre todo, lo que se ve / se martillea como deficiencias de la literatura para ponerla en fracaso y deshacerse de ella fácilmente, recurriendo puerilmente a muletas, prótesis y otros artificios técnicos periféricos, sino, en efecto, transformarla radicalmente... salir del *trans* para ir hacia el *post*.

¿Qué supondría esto?

Para empezar, exige renunciar a toda costa a intentar expresarse en el espacio público neoliberal, cuyas malas intenciones hacia la literatura ya no deberían dejar duda para nadie, comenzando por aquellos que creen que pueden jugar el juego sin ser los primeros engañados por él. Parece llegado el momento de crear un territorio de expresión completamente nuevo, capaz de escapar a las lógicas de visibilidad mediática y legitimación institucional... Para renunciar a mendigar un asiento en un estrado efectivamente perdido de manera definitiva, probablemente sea necesario primero renunciar a la hipertrofia galopante del “yo”-autor en la literatura y en el espectáculo de la literatura, porque es por la importancia que se le concede y el papel que se le asigna que la literatura se somete y se vende, se resigna y se deja marginalizar, reducida al rol de bello objeto del pasado en los museos.

¿Existen tales proyectos?

Pocos ejemplos, con certeza, pero indudablemente interesantes y merecedores de atención justamente para pensar la post-literatura y, a través de ella, obviamente, la literatura como campo. Cabe mencionar, en particular, el dispositivo ambiental T-c-r-)bot(-i-ck-e 0.8 implementado en 2012, por el colombiano Alejandro Corredor Parra⁵. Este “caligrama robótico”, situado simbólicamente en la naturaleza y no, por tanto, en un espacio cultural institucionalizado, escapa por completo a la lógica de mercado, a la categorización por la historia literaria y a la reducción mediante los criterios habituales de recepción y evaluación. Además, la “obra” no lleva la menor firma visible; una ausencia altamente simbólica: marca una ruptura fundamental con el

régimen de autoría que gobierna la literatura. La obra ya no está vinculada a un creador identificable, cuya reputación y autoridad determinarían su valor o legitimidad. Existe como entidad autónoma, cuya significación no depende de su posición en un territorio literario estructurado por nombres propios. Finalmente, el texto generado evoluciona, según las condiciones ambientales únicamente (temperatura, luz, etc.) y no según una intención autoral preestablecida. Esta generación contextual marca una ruptura con la concepción tradicional de la obra como expresión de una subjetividad humana controlada. El texto se convierte en el producto de la interacción entre un sistema algorítmico y un entorno natural, un proceso emergente más que una creación deliberada. Estamos cerca de lo que el escritor estadounidense Hakim Bey llamaba “Zona Autónoma Temporal”: una estrategia deliberada de resistencia, mediante la creación de espacios de autonomía.

Félix Guattari (1989, p. 12-13) describía la ecosofía como una articulación éticopolítica “entre los tres registros ecológicos: el del entorno, el de las relaciones sociales y el de la subjetividad humana”. Esta abolición de formatos se asemeja a lo que el teórico llamaba “ecosofías”: prácticas que superan las divisiones establecidas entre naturaleza, cultura y humano, para crear cosas transversales que reconfiguran nuestros modos de existencia. En este caso, el caligrama robótico crea precisamente un tal ensamblaje transversal, donde tecnología, entorno natural y expresión textual se entrelazan en una ecología compleja que supera sus separaciones habituales.

Ciertamente, el precio a pagar por este enfoque es casi la confidencialidad, pero probablemente esta etapa sea necesaria para transformar radicalmente a quienes escriben literatura —condición *sine qua non* para que se preocupen por transformar radicalmente la literatura. Seamos claros: para nosotros, la autoría constituye claramente un freno a una verdadera reinvención de la literatura. Tal vez la post-literatura pueda existir cuando se haya entrado (finalmente) en la post-autoría.

Una vez más, las experimentaciones siguen siendo puntuales, pero existen, especialmente para quienes se liberan de la lógica cuantitativa en favor de una lógica cualitativa. Es el caso, por ejemplo, del proyecto “IP Poetry”, que genera poemas mediante búsquedas

⁵ Aquí está el enlace de la grabación en vídeo del dispositivo:
<https://www.youtube.com/watch?v=ftsKGv-KG1E>

algorítmicas aleatorias en la web, que se transforman en sonidos recitados por interfaces virtuales. Un *bot* central coordina el proceso, mientras que un programa de aprendizaje permite al sistema integrar nuevos sonidos de forma autónoma. El funcionamiento de la *IP Poetry*, que transforma el flujo web en materia prima, ilustra una transición hacia una “estética del reciclaje” (Rocha, 2021). Según Rejane Rocha, este nuevo paradigma abandona la tríada tradicional “novedad, originalidad, autenticidad” en favor de la “copia, el reciclaje y la seriación”. La obra ya no es un objeto acabado y sagrado, sino un proceso de negociación constante con el código y las plataformas, donde la distinción entre producción y consumo se difumina en una práctica de reciclaje creativo de lo “ya dicho”. A esto se añade, en cuanto al contenido, que con tal dispositivo los poemas generados son siempre diferentes; una “inestabilidad” y fluidez fundamentales que marcan una ruptura significativa con la concepción de la obra literaria como entidad estable y definitiva, dependiente de la decisión autoral. Por la sencilla y buena razón de que ya no se necesita autor. Se descubre en la obra producida un carácter autopoético (Maturana y Varela, 1974) —concepto para describir sistemas capaces de autoorganizarse y autoproducirse. Tras su inicialización, el sistema funciona de manera autónoma, sin necesidad de intervención humana continua. Esta autonomía se refuerza mediante el aprendizaje progresivo del programa, dotado de una base de fonemas ampliada a medida que aprende a pronunciar nuevos sonidos. El dispositivo no es simplemente una herramienta de producción, sino un organismo literario casi vivo, capaz de evolución y adaptación. La disolución de la autoría individual en un proceso colectivo y mecánico trasciende, evidentemente, la figura tradicional del poeta como origen único del texto.

Del mismo modo, estas experimentaciones post-literarias abren vías para superar los límites vinculados a la dificultad de renovar las modalidades de construcción y expresión literaria, en particular a través de dispositivos generativos capaces de multiplicar las variaciones dentro de marcos narrativos preexistentes y, aún más, de superar lo existente para explorar territorios de expresión nuevos. *Génesis y éxodo de los signos de puntuación* (2019) de Michael Hurtado es un buen ejemplo de lo que acabamos de explicar. Inspirada en el movimiento de poesía visual peruana de los años 1970, esta obra se sitúa en la intersección del lenguaje textual y pictórico. Presenta al lector un espectáculo

visual donde los signos de puntuación se desplazan sobre la pantalla, dejando tras de sí estelas coloridas que evolucionan según algoritmos complejos. Lo que distingue fundamentalmente esta creación de los enfoques transliterarios es que no busca ser “leída” en el sentido tradicional, sino “experimentada” como fenómeno visual. Esta transformación de la relación con el texto marca una ruptura clara y simbólica, ya que los signos de puntuación, tradicionalmente ligados al texto que estructuran, se convierten aquí en los protagonistas de un espectáculo visual autónomo. Liberados de su función principal, adquieren existencia propia, presencia y sentido independientes del texto que originalmente tenían la función de organizar.

4.

Conclusiones

En conclusión, el análisis de las experimentaciones presentadas demuestra que el campo literario latinoamericano no se encuentra ante una mera evolución técnica, sino ante una tensión ontológica entre la compensación y la mutación radical. Mientras que el transliterarismo actúa como una prótesis destinada a salvar la legibilidad y la figura del autor mediante recursos técnicos accesorios, el postliterarismo propone una ruptura con la “literatura 1.0” a través de tres ejes fundamentales: la disolución de la autoría, la autonomía de los sistemas generativos y la integración de ecologías maquínicas.

Casos como el dispositivo de Corredor Parra o la “IP Poetry” revelan que la post-autoría no es solo una posibilidad teórica, sino una práctica vigente, donde el texto se convierte en un organismo autopoético que recicla el flujo informativo global para transformarlo en materia prima estética. Para la crítica latinoamericana, estas prácticas permiten descentralizar la mirada y escapar de la estandarización impuesta por los grandes grupos editoriales, estableciendo “zonas autónomas” donde la obra deja de ser un objeto de mercado,

para convertirse en un fenómeno visual y sistémico. Como sostiene Tagle Hernández en 2024, la autoría escritural funciona más como un “proceso distribuido entre diversos y heterogéneos agentes que como una sustantivación individuada” (Tagle Hernández, 2024, p. 8), lo que exige una redefinición de la responsabilidad creativa en el entorno digital.

Esta transición hacia lo postlitterario nos obliga a redefinir la literatura ya no como la expresión sagrada de una subjetividad humana, sino como un ensamblaje ecosófico donde lo no-humano —el código, el algoritmo y el entorno— adquiere una agencia creativa propia. Llegados a este punto de agotamiento de las formas tradicionales y de emergencia de sistemas autónomos, el interrogante final se desplaza hacia la esencia misma de lo que persiste cuando se eliminan las estructuras que históricamente han definido el hecho literario. El paso hacia lo postlitterario es una “transmedialización del mito del cibernético” (Sánchez-Mesa, 2024; 1). Para la crítica latinoamericana, esto permite ver el texto como un “ensamblaje de desechos” (Romero Vinuesa, 2023, p. 28) creando una estética de la recuperación, que escapa a la normalización de los grandes grupos editoriales.

Y como nosotros mismos carecemos de imaginación para concebir lo que la literatura podría ser sin la literatura, planteamos la cuestión a tres inteligencias artificiales:

ChatGPT identifica una paradoja: una escritura vaciada de esencia o una «literatura fantasma» disuelta en otros medios como videojuegos o redes sociales.

DeepSeek propone cinco escenarios que van desde la expresión cruda e informe hasta una literatura sin autores ni lectores, entendida como un fenómeno natural sin sujeto ni objeto.

Claude sugiere que la literatura puede ser una experiencia pura o una «literatura de la ausencia» donde lo esencial reside en lo no dicho.

Para la IA, se trata, por tanto, de una cuestión “bella” y “fascinante”, “profunda” y “paradójica”

... a la que, evidentemente, tendremos que seguir buscando respuestas nosotros mismos, con nuestras inteligencias 1.0.

Estas respuestas de los sistemas de IA no son meramente

anecdóticas: ilustran, de forma involuntariamente performativa, la condición misma del postlitterarismo que este artículo ha intentado definir. La IA no responde sobre la postlitteratura: la encarna, al producir un discurso coherente sobre la literatura sin autor, sin experiencia y sin subjetividad. Para la crítica latinoamericana, esto confirma que la pregunta no es ya si la postlitteratura es posible, sino cómo leerla y evaluarla con herramientas críticas que estén a la altura de esta mutación.

Referencias

- Alighieri, D. (2024). *La Divina Commedia* (obra original publicada en 1321). Rusconi Libri.
- Assoun, P.-L. (2021). La nostalgie du futur: Le récit transhumaniste. *Revue des sciences humaines*, 341, 175–190. <https://doi.org/10.4000/rsh.426>
- Baelo Allué, S. (2021). La literatura digital y su enseñanza en el contexto del posthumanismo y la cuarta revolución industrial. En S. Baelo Allué & M. Calvo Pascual (Eds.), *Innovación docente e investigación en arte y humanidades: Nuevos enfoques en la metodología docente*. Dykinson.
- Baelo Allué, S., Calvo Pascual, M., & Collado Rodríguez, F. (2022). *El posthumanismo crítico en la era global: Cuarta Revolución Industrial y Antropoceno*. I Congreso IEDIS.
- Baudelaire, C. (1973). *Correspondance* (tome I) [Lettre à Armand Fraisse, 18 février 1860]. Gallimard.
- Besnier, J.-M. (2009). *Demain les posthumains: Le futur a-t-il encore besoin de nous?* Hachette.
- Bolter, J. D. (1991). *Writing space: The computer, hypertext, and the history of writing*. Lawrence Erlbaum Associates.
- Bory, P. (2020). *The Internet myth: From the internet imaginary to network ideologies*. University of Westminster Press.
- Boutin, J.-F. (2019). Posthumanisme, éducation et littératie multimodale et médiatique: Une injonction. *Revue de recherches en littératie médiatique multimodale*, 10. <https://doi.org/10.7202/1065533ar>
- Corredor Parra, A. (2012). *T-c-r-bot(-i-cK-e 0.8* [Vídeo de instalación robótica]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ftsKGV-KG1E>
- Cruz Quintana, F. (2022). *La industria del libro en la era digital*. Productora de Contenidos Culturales Sagahón Repoll.
- Damasio, A. (2019). *Les furtifs*. La Volte.
- Damour, F. (2019). *Le transhumanisme: histoire, technologie et avenir de l'humanité augmentée*. Éditions Eyrolles.
- Endara, F. D. (2024). ¿Sueñan las Inteligencias Artificiales con cerebros positrónicos? Ciencia Ficción y Posthumanismo. *Revista Sarance*.
- Flores, L. (2019). *Third generation electronic literature*. Electronic Book Review. <https://electronicbookreview.com/essay/third-generation-electronic-literature/>
- Gache, B. (2015). *Sabotaje Retroexistencial* [Obra de literatura digital interactiva]. <https://belengache.net/kublaimoon/AIHalim/index.html>
- Gainza, C. (2022). Pensar la condición digital desde la literatura digital latinoamericana. En G. Müller & B. Loy (Eds.), *Post-global aesthetics: 21st century Latin American literatures and cultures*. De Gruyter.
- Guattari, F. (1989). *Les trois écologies*. Éditions Galilée.
- Gibson, W. (1984). *Neuromancer*. Ace.
- Gómez, V. P. (2022). Desvíos lúdicos para la construcción de una nueva memoria escrituraria. Análisis de tres piezas de literatura digital latinoamericana. *Cuadernos del CILHA*. <https://doi.org/10.48162/rev.34.046>
- Hakim Bey. (1997). *TAZ, zona autónoma temporal*. Éditions de l'Éclat.
- Haraway, D. J. (2007). *Manifiesto ciborg y otros ensayos: ciencias, ficciones, feminismos*. Exil editores. (Obra original publicada en 1985)
- Hayles, N. K. (1999). *How we became posthuman: Virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*. University of Chicago Press.
- Houellebecq, M. (2002). Sortir du XXe siècle. *La Nouvelle Revue française*, 561.
- Hurtado, M. (2019). *Génesis y éxodo de los signos de puntuación* [Obra de literatura digital generativa]. <https://michaelhurtado.github.io/signos/>
- Kozak, C. (2023). *Literatura digital y materialidad desde el Sur*. *Estudios Filológicos*, (72).
- Läufer, M. (2018). *El pequeño Platero* [Obra de literatura digital interactiva]. <https://www.miltonlaufer.com.ar/elpequenoplatero/>

- Liu, C. (2016). *El problema de los tres cuerpos* (Trilogía de los Tres Cuerpos 1). NOVA. [Obra original publicada en 2006]
- Mariana, J., & Tritsch, D. (2018). Transhumanisme: De l'illusion à l'imposture. *CNRS Le Journal*.
- Maturana, H. R., Varela, F. J., & Uribe, R. (1974). Autopoiesis: The organization of living systems, its characterization and a model. *Biosystems*, 5(4), 187-196.
- Medina, D. (2012). *Poesía necrológica colombiana* [Poesía digital generativa]. Grama. <https://grama.co/poesia-necrologica-colombiana/>
- Mite Galería. (2025). *Como para no estar muerta con este día* [Exposición]. <https://www.mitegaleria.com.ar/exhibiciones.ver.php?lan=2&i=216>
- Navas Ocaña, M. I., & Romero López, M. D. (2023). *Ciberfeminismos, tecnotextualidades y transgéneros: Literatura digital en español escrita por mujeres*. Editorial Universidad de Almería; Ediciones Complutense.
- Padura, L. (1994). *Vientos de cuarema*. Ediciones Unión.
- Padura, L. (1997). *Máscaras*. Tusquets.
- Perfil. (2023, 7 de diciembre). *El escritor Hernán Casciari dijo que no cree en la literatura, fue insultado y vende sus libros a mitad de precio*. <https://www.perfil.com/noticias/actualidad/escritor-hernan-casciari-dijo-que-no-cree-en-literatura-fue-insultado-vende-libros-mitad-precio.phtml>
- Rocha, R. C. (2021). *Fora da estante: Questões de arquivo e de preservação da literatura digital*. Nueva Revista del Pacífico, (74), 290-309. <http://dx.doi.org/10.4067/S0719-51762021000100290>.
- Rodriguez Galvis, N. (2016). *Nuevos editores "independientes" en América del Sur: Emergencia, modos de acción, desafíos. El caso de Argentina, Chile y Colombia* [Tesis de doctorado, Université Sorbonne Paris Cité].
- Rodríguez-Ruiz, J. A., & Rodríguez-García, D. (2023). Literaturas posthumanas. Reflexiones en torno a algunas estrategias del uso narrativo de las inteligencias artificiales. *Figuras Revista Académica de Investigación*, 4 (1). <https://doi.org/10.22201/fesa.26832917e.2022.4.1.245>
- Romero Vinuesa, J. (2023). Un cibernauta fuera del tiempo y el espacio: un acercamiento al posthumanismo en Estereozen, de Juan José Rodinás. *Pie de Página*, 10, 15-48.
- Salamanca López, M. E. (2025). *El punk y los lenguajes estéticos del posthumanismo*. *Punto de Vista*, 16(23).
- Sánchez-Mesa, D., & Rosendo, N. (2024). Comparatismo intermedial y posthumanismo: transmedialización del mito del cibernauta. *Compendium*, 6, 100-121. <https://doi.org/10.51427/com.jcs.2024.6.7>
- Stiegler, B. (1994). *La technique et le temps* (Vol. 1). Galilée.
- Stiegler, B. (1996). *La technique et le temps* (Vol. 2). Galilée.
- Tabary-Bolka, L. (2009). Culture adolescente vs culture informationnelle. *Les Cahiers du Numérique*, 5(3), 85-97.
- Tagle Hernández, C. A. (2024). *Autorías escriturales posthumanas: interrogando formas de apropiación y distribución de las autorías digitales*.
- Vargas Llosa, M. (1983). *Contra viento y marea: Camus y la literatura*. Seix Barral.
- Villamizar, G., & Gainza Cortés, C. (2021). Del lenguaje audiovisual al lenguaje digital: Un análisis comparativo en cuatro autores latinoamericanos a inicios de los siglos XX y XXI. *Latin American Research Review*, 56(4), 934-945. DOI:10.25222/larr.1099

