



## Apropiaciones y desvíos: preguntas sobre la noción de autoría en las producciones de Milton Läufer

Fernanda Mugica<sup>1</sup>

Universidad Nacional de Mar del Plata  
fernanda.mugica@gmail.com

**Resumen:** Las producciones de arte digital de Milton Läufer condensan las posibilidades estéticas de una época que mueve el lenguaje de un lado a otro al ritmo de Internet. A partir del análisis de “Bigrammatology – II”, “El Aleph autocorregido”, “El Aleph a dieta”, “Los caligramas de Babel” y “La biblioteca de Barracas” (2013), me propongo analizar los modos en que las tecnologías de la información dan lugar a nuevas formas de escritura y subjetividad, así como a novedosas formas de apropiarse de los textos de la tradición literaria. Como “acaparador de lenguaje”, en términos de Kenneth Goldsmith, Läufer recorta, ordena, convierte un formato en otro, utiliza textos ajenos, y hace de esos procedimientos la producción artística o el acontecimiento cultural. Con estas reflexiones en mente, y a partir de un acercamiento filosófico a la noción de propiedad literaria, intento pensar en los modos en que, en artistas como Läufer, cobra nuevos significados el concepto de imagen autoral.

**Palabras clave:** Literatura – Tecnología – Autoría – Subjetividad

**Abstract:** The productions of digital art by Milton Läufer condense the aesthetic possibilities of an era that moves language from one side to another to the rhythm of the Internet. Based on the analysis of "Bigrammatology - II", "The self-corrected Aleph", "The Aleph on Diet", "The Babel Calligrams" and "The Barracks Library" (2013), I intend to analyze the ways in which the technologies of information give rise to new forms of writing and subjectivity, as well as novel ways of appropriating the texts of the literary tradition. As a "language hoarder", in terms of Kenneth Goldsmith, Läufer cuts, orders, converts one format into another, uses foreign texts, and makes those procedures the artistic production or the cultural event. With these reflections in mind, and from a philosophical approach to the notion of literary property, I try to think of the ways in which, in artists like Läufer, the concept of authorial image takes on new meanings.

**Keywords:** Literature – Technology – Authorship – Subjectivity

El debate había sido planteado, en un comienzo, respecto de la fotografía: ¿Puede el arte ser un ordenamiento ya contenido en sus medios? ¿Es Mister Eastman –el inventor del rollo de película que puso la fotografía al alcance de las masas– el verdadero autor de todas las fotos que se sacaron

---

<sup>1</sup> **Fernanda Mugica** es Profesora en Letras por la UNMdP. Forma parte del grupo de investigación Literatura, política y cambio.



con una Kodak? Estas preguntas retornan en nuestros días, y se actualizan en relación con los usos cada vez más corrientes de tecnologías complejas, que constituyen una especificidad técnica y, por supuesto, una racionalidad que nos atraviesa en aspectos muy variados de nuestras vidas.

Si pensamos en el entorno de comunicación que constituye el ciberespacio, las preguntas respecto de la noción tradicional de autoría se complejizan. Ya no se trata sólo de hacer foco en las posibles tensiones entre autor de la obra y operador de la máquina, como ocurría en los primeros debates respecto de la fotografía. La mediación de aparatos tecnológicos complejos en los procesos artísticos genera nuevos interrogantes, algunos de ellos vinculados, por ejemplo, con la colaboración de terceros con conocimientos técnicos en la creación de las obras, con el *remix* como estrategia en que otras obras son tratadas como “insumos” de la producción artística, con la generación de obras como algoritmos, con la cooperación de los interactores en la actualización de obras interactivas, o con las formas de circulación alternativas al *copyright*.<sup>2</sup>

En este contexto, las producciones de Milton Läuffer abren diversas líneas de debate respecto de la noción de autoría y plantean nuevos interrogantes. En la página web que funciona como soporte de sus creaciones, Läuffer asume la tarea de programador y administrador de bases de datos. En muchas ocasiones, sus programas se vuelven medios de creación, además de presentar o alterar una gran diversidad de textos. No se trata de un artista que necesite la habilitación técnica de terceros para llevar a cabo sus producciones. Eso, podría pensarse, simplifica al menos uno de los ejes de debate respecto de la noción de autoría, sobre el que suele hacerse foco cuando se piensa en proyectos colaborativos entre artistas, científicos,

---

<sup>2</sup> Estos son algunos de los aspectos que problematiza Lila Pagola en su artículo “Tensiones en la noción de autoría en los procesos de producción artística con tecnología”, donde realiza una sistematización respecto de la diversidad de temas que confluyen en la mirada sobre la concepción de autor en prácticas artísticas con tecnologías digitales y las tensiones que éstas suscitan.



## V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

ingenieros, programadores, etc. Sin embargo, en el presente, la pregunta no se limita a qué habilidades en el uso de la técnica son relevantes a la hora de problematizar la noción de “autor” o al modo en que esas habilidades definen la obra de arte. La observación de algunas de las creaciones de Läufer hace surgir nuevos matices en esos interrogantes, y nos invita a pensar en los gestos y materialidades entre los que es posible debatir en nuestros días algunas nociones de indiscutida trayectoria en el marco de lo literario.

En “El Aleph autocorregido” (2016), por ejemplo, podemos ver cómo el texto de “El Aleph” de Borges va modificándose palabra por palabra. En español, en inglés o en ambos, de modo automático o manual -con la salvedad de que el modo automático permite leer la definición de diccionario de las palabras al hacer click sobre ellas, y el manual, autocorregir-, la maquinaria generativa de Läufer transforma el texto borgeano de manera incesante. Si pausamos el mecanismo, podemos encontrar versiones de “El Aleph” que refieren, por ejemplo, “La candente *mañanica* de febrero en que Beatriz Viterbo...” o “La candente mañana de *orfebre* en que Beatriz *Vegetas*”. Y así, quizás, hasta el infinito, hasta que ya nada recuerde las palabras, los giros, la retórica borgeana.

En una especie de interpretación literal de algunas de las ideas de Roland Barthes en “La muerte del autor”, Läufer da otra vuelta de tuerca al modo tradicional de pensar la autoría, el texto y la propiedad intelectual. De acuerdo con Barthes, un texto no estaría constituido por una fila de palabras de las que se desprende un único sentido, dado que el Texto es ese espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original. El Texto es plural, nos dice Barthes, por eso esta obra de Läufer -en un movimiento que lo acerca al arte conceptual- también es plural. Es el lector o usuario de sus maquinarias de escrituras quien arriba a una versión posible de “El Aleph autocorregido”. En ese juego, la deconstrucción de la figura de autor se vuelve literal en la práctica: “el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original”, el único poder que tiene es el de mezclar escrituras, y por eso, no



puede obviar que “la «cosa» interior que tiene la intención de «traducir» no es en sí misma más que un diccionario ya compuesto, en el que las palabras no pueden explicarse sino a través de otras palabras, y así indefinidamente”. (Barthes 63) Con la versión literal de ese diccionario juega, quizás, Läufer cuando incorpora materialmente todo el caudal del diccionario de la Real Academia Española a su dispositivo.

De este modo, en un solo gesto, “El Aleph autocorregido” de Läufer problematiza varias cuestiones: interviene el texto borgeano y trabaja directamente sobre su materialidad, a partir de una lectura literal y de la escenificación en su página web de ese “texto plural”, al tiempo que cuestiona el concepto de propiedad autoral, dado que –en algún punto– el texto ya no pertenece a Borges, sino a cada lector/usuario de su maquinaria de escritura. ¿Pertenece –ahora– a Läufer por ser el creador del dispositivo? ¿Sobre qué, quién o quiénes recae la función de autoría/autor en producciones de esta índole? ¿Puede identificarse la producción artística –la creación– con los resultados de la operación de una máquina? ¿Son sus lectores/interactores/usuarios los autores de “El Aleph autocorregido”? ¿Se trata de un caso de co-autoría? ¿Qué pasa con Borges? ¿Cuándo el texto deja de pertenecerle? ¿Cuándo solo queda el esqueleto de artículos, pronombres y proposiciones?

Pero más allá de la estrategia lúdica y de su conceptualización a partir de una lectura al pie de la letra del texto barthesiano, Läufer parece querer dejar bien en claro que sabe que algunos autores están vivos, y por eso toma posición en uno de los debates sobre autoría y propiedad intelectual más interesantes de la época. “El Aleph a Dieta (hasta la inteligibilidad)” (2015) surge como muestra de apoyo a Pablo Katchadjian, luego del juicio por defraudación iniciado por María Kodama ante la publicación de “El Aleph engordado”. Se trata de una obra de poesía visual dinámica en la que al cuento de Borges comienzan a borrarle las palabras, hasta llegar a su mínima expresión. El lector –o espectador– puede pausar el mecanismo y observar el estado del texto en cualquier momento del proceso. Además del título, y



## V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

de la dedicatoria a Katchadjian, la única porción de texto que no se adelgaza –y que sirve a Läufer para evitarse posibles problemas judiciales– es la de la leyenda incorporada entre paréntesis: “(todos los derechos del texto original reservadísimos para M. Kodama y sólo sólo sólo para ella, la profeta de Georgie)”. En un gesto inverso al de Katchadjian, Läufer se apropia del texto borgeano, pero ahora para adelgazarlo.

En este contexto, la pregunta sobre la co-autoría presenta nuevos matices, sobre todo en producciones que requieren una cooperación activa del receptor/interactor. Es decir, aquellos programas que sólo el lector/receptor/usuario puede actualizar efectivamente en obras. El “modo manual” de “El Aleph autocorregido”, las versiones pausadas de “El Aleph a dieta”, permitían generar distintas versiones a partir de la interacción del usuario. Pero maquinarias de escritura como “Códigos” (2015), “Figurative Language” (2015) o “Corrector sonoro visual” (2014) requieren de una cooperación más activa de los interactores, dado que funcionan a partir de sus “insumos”. En estas producciones, es el usuario del programa quien debe introducir el texto que luego verá como parte de la producción.

“Códigos” transforma el texto en música, previa visualización en pantalla del paso a código binario. El interactor puede elegir las cinco notas musicales que se utilizarán y también la velocidad. “Figurative language” transforma el texto introducido por el interactor en imágenes, a partir de los resultados de las búsquedas en Google de algunas de las palabras que lo componen. “Corrector sonoro visual”, por su parte, devuelve una versión del texto en la que a cada letra ha sido asignado un color. Existe la posibilidad de borrar las palabras y conservar sólo los colores resultantes. Al apoyar el cursor sobre cualquiera de las letras, es posible traerlas a un primer plano y visualizar el predominio de un color sobre los otros, en función de la cantidad de letras utilizadas. ¿Es Läufer el autor de la obra por poseer la autoría de la formalización técnica? ¿Es separable el aporte del lector/interactor de la experiencia creadora en sí misma, en este caso del programador? En cierto modo, podemos considerar que Läufer está dispuesto a ceder algo del lugar



## V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

de autor tradicional a los receptores. Tanto en “Figurative Language” como en “Corrector sonoro visual” es posible copiar los resultados obtenidos y llevárselos de la página. Esta decisión aleja a Läufer de algunos artistas que producen *software-art*, pero no permiten ejecutar el *software* fuera de un determinado ámbito. Si bien una vez cerrada la página no quedan registros de las interacciones, todo lo que se obtiene de los dispositivos de Läufer queda en manos del receptor si éste así lo desea, a partir de la posibilidad de la copia. También es posible acceder al código fuente de su página y esto aleja a Läufer de otros procedimientos de retención de la autoría. La cuestión se complejiza, a su vez, si consideramos que los textos puestos a funcionar en las maquinarias también pueden pertenecer a autores consagrados, como en el caso mencionado de “El Aleph” de Jorge Luis Borges. ¿Cuánto es posible ceder del lugar de autoría? ¿Es mensurable?

Con antecedentes en las vanguardias históricas, que atacaban la noción de autoría como parte de su crítica a lo institucional y al estatuto de lo artístico, lo que subyace en los interrogantes que plantean las producciones de Läufer es la concepción de la obra en tanto que algoritmo. Si pensamos un algoritmo como un conjunto prescrito de instrucciones o reglas bien definidas, ordenadas y finitas, que permite llevar a cabo una actividad mediante pasos sucesivos, podemos leer en la receta del poema “Para hacer un poema dadaísta” de Tristan Tzara una obra como algoritmo, es decir, una obra que se basa en una descripción algorítmica. Claro que la diferencia con las obras del presente recae en la especificidad de lo digital. Según Lila Pagola, la principal divergencia respecto de las prácticas críticas a la noción de autor de autores precedentes y analógicos respecto de la cultura digital es que “una parte de la problemática alrededor de la autoría es un “desborde” emergente de la propia forma técnica, independientemente de las intenciones del artista”. Ante este desborde, existirían dos actitudes divergentes: la de los artistas que buscan estrategias de refuerzo y contención de la noción de autoría canónica, y la de los que, desilusionados respecto de cualquier dimensión aurática, “exploran los límites realizativos,



de circulación y recepción que les presenta el campo de la tecnología digital” (Pagola 13).

¿Podemos pensar a Milton Läufer de un lado o del otro en este espectro de posiciones? Muchas de las problematizaciones respecto de la autoría de su obra quizás resulten de ese desajuste de la especificidad digital respecto de los procesos creativos técnicos que sustentaban la noción canónica de autoría. Sin embargo, también es posible divisar una intencionalidad de Läufer de asumir una postura al respecto, por ejemplo en su muestra de apoyo a Katchadjian en el conflicto con Kodama, o en cada uno de los programas en que – con diversos gestos- problematiza, tematiza, pone en evidencia, cuestiona y hace estallar la noción de autoría. Al mismo tiempo, nos interpela desde algunas decisiones también vinculadas con esta problemática: ¿qué lleva a Läufer a llamar a su página [www.miltonlaufer.com.ar](http://www.miltonlaufer.com.ar), en minúsculas, sí, pero exaltando el nombre de autor? Casi como un subtítulo, debajo del nombre de la página, podemos visualizar la referencia al *copyright* 2001-2018. ¿Se burla Läufer de la visión canónica de la autoría que engrandece ciertos nombres propios? ¿Nos habla de las paradojas de una época que tiende a cuestionar la autoría, la propiedad intelectual, sobre todo desde una deconstrucción teórica, pero que insiste sintomáticamente en la importancia del nombre en la práctica? ¿Quiere retener algo de esa autoría puesta en riesgo por la especificidad técnica de lo digital?

El propio Läufer se ríe de las posibilidades exploratorias de lo tecnológico, y del modo en que una poética pensada como programa permite una seriación que colabora con la desilusión benjaminiana respecto de cualquier dimensión aurática. En su obra “Auratic Art” (2014), sólo encontramos un número que va actualizándose con cada visita, seguido de la leyenda “This is the piece number X of this serie”. Por debajo, la firma escaneada de Läufer y una invitación a imprimir. El hecho de que cada actualización ofrezca un supuesto original colabora con la burla respecto del nombre de autor y de la invalidez de una firma escaneada o reproducida.



Incluso si pensamos que lo que se pone en evidencia es el agotamiento de una concepción de autoría sostenida en la originalidad, la creatividad, la expresividad, también nos encontramos con ciertos elementos paradójales. Es cierto que ninguna de las producciones de Läufer parece tomar como eje la expresividad, al menos en su acepción canónica. Sin embargo, quizás, la expresividad sí haya pasado a otra instancia de la creación artística. Por ejemplo, a la instancia de generación de una poética como programa. También podríamos pensar, con Goldsmith, que la supresión de la expresividad es imposible. Incluso cuando hacemos cosas tan poco creativas como cortar y pegar o transcribir una página, nos dice, nos expresamos de varias maneras. En sus palabras, “el acto de elegir y recontextualizar dice tanto sobre nosotros como nuestro relato sobre el cáncer de nuestra madre” (112). Läufer experimenta en los límites de estas formas de creación, explora las posibilidades de una especificidad digital y, por supuesto, asume tareas de programador. Su poesía, en muchas ocasiones, es generativa, es decir, poesía en que los programas no son sólo una herramientas para presentar o alterar los textos, sino el medio de creación mismo.

Como interactores de sus maquinarias de escritura, nos expresamos en nuestros propios recortes, en el uso específico que hacemos de esas máquinas. Y Läufer se expresa en las combinatorias diseñadas que luego ejecutará la máquina. Al respecto, afirma Kenneth Goldsmith, que si quisiéramos articular una noción contemporánea de “genio creador”, debería enfocarse en nuestra capacidad de manejar información y diseminarla. Marjorie Perloff, por su parte, en relación con esta clase de procedimientos, acuñó el término de “moving information”. Se trata tanto del acto de mover información de un lado a otro como del acto de ser conmovido por ese proceso. Podemos considerar que, en esta formulación teórica, Perloff pone en evidencia el hecho de que, en la literatura digital, las fronteras entre productores y consumidores de texto se difuminan, y eso colabora con la problematización de conceptos como el de autor, obra de arte o lector.



¿Podemos encontrar, entonces, en Läufer –y en otros artistas que como él hacen de sus poéticas programas– la versión contemporánea del genio creador? Si la respuesta es sí, la noción de autor se vería sólo desplazada, a pesar de las problematizaciones constantes, para acercarse a la del inventor –y por supuesto a la del programador. Se trataría de invenciones que dependen de unas destrezas innatas o adquiridas, no objetivables, que implican tiempo y dificultades. Pero, ¿bastan esas habilidades e invenciones en el dominio de la información para pensar en alguna forma, en algún gesto del “genio creador” en el ámbito contemporáneo?

Es el propio Läufer quien se acerca al tema cuando nos cuenta, en el *Post Scriptum* a “Si es argentino y todavía (inicie un paisaje interior)” (2016), que la literatura digital comenzó con la experimentación a partir de estructuras lingüísticas básicas y su posterior combinatoria. Una de las primeras obras, *Stochastische Texte* de Theo Lutz, de 1959, se basaba en estructuras oracionales simples tomadas de *El castillo* de Franz Kafka, y era un software elemental que combinaba adjetivos y sustantivos, y daba como resultado una nueva columna de oraciones. Lo relevante aquí, según Läufer, es que Lutz toma las palabras de *El castillo*, con la pretensión de que de allí surja su legitimación literaria. No se trata de palabras cualesquiera, sino de palabras de Kafka, autor legitimado y de gran renombre.

Algo similar ocurre en muchas de las producciones de Läufer que trabajan sobre textos borgeanos. Se trata de usos y desvíos de la tradición literaria que no pueden pasar desapercibidos, incluso cuando la utilización de estas maquinarias de escritura podría llevar –quizás– a focalizar en la materialidad y opacidad del lenguaje, como si se tratara de bloques de escritura descontextualizada y sin historia. Es el caso de, por ejemplo, “Los caligramas de Babel” (2015), un programa que pone en movimiento la biblioteca “infinita, perfectamente inmóvil” del cuento de Borges. Si en general se hace énfasis en las narraciones, nos dice Läufer, contenidas en *La biblioteca...*, recibe menos atención el hecho de que, a partir del uso de los



espacios en blanco –esos caracteres olvidados en el epígrafe del cuento, que contempla sólo las variaciones de veintitrés letras– también hay caligramas, que siguen la misma lógica de combinatoria. Así, del mismo modo en que “no hay en la vasta biblioteca dos libros idénticos” (Borges 112), cada vez que se ingresa a la página de Läufer, la versión que se obtiene es única. De hecho, si se desplaza con el cursor hacia abajo, también se obtienen nuevos caligramas. Infinitos caligramas, quizás, hasta uno que contenga todos los caligramas, o uno en el que se dibuje la imposible escalera de la nota al pie del cuento borgeano.

“La biblioteca de Babel” de Borges sirve como disparador de las máquinas de escritura de Läufer no sólo por su proyección matemática e infinita, tan cercana al universo que hoy en día constituye Internet; también le sirve como modelo textual para crear “La biblioteca de Barracas” (2015). Un dispositivo que genera párrafos y párrafos contruidos a partir de la escritura fonética de todas las sílabas del español y su frecuencia de aparición según estadísticas de uso real, a partir de los patrones del cuento borgeano (uso de la combinatoria, igual cantidad de caracteres por línea). Una vez más, cada vez que se ingresa o se desciende en la página, la versión que se obtiene es única.

En otra de sus producciones, “Bigrammatology II” (2016) –la versión en español de “Bigrammatology I” (2016) construida a partir de la obra de T.S. Eliot– el foco se pone en la producción de Osvaldo Lamborghini. Fragmentos muy breves de “El fiord”, “El niño proletario”, “*Sebregondi retrocede*”, entre otros, son utilizados en la generación de un extenso poema, o –más precisamente– en la generación de un poema de extensión indefinida. Un programa en Python se nutre de estas obras para generar textos tomando en consideración las estadísticas de uso de las palabras en las obras originales. Según Läufer, resulta paradójico (aunque no lo sea según la teoría de la probabilidad) que sea casi nula la chance de dar con una oración que forma parte de los libros del autor, a pesar de que se trate de las más previsibles. El resultado es un poema abrumador. El corte de verso también se produce de



un modo que hace pensar en lo aleatorio, por encima de la estructura gramatical de las frases.

En “Bigrammatology II”, Läufer edita el tejido resultante, pero trata de ser lo más fiel posible a la materia prima y afirma que “en cualquier caso, esta licencia no es ajena a los productos de la literatura generada por esos sistemas de procesamiento algorítmico tradicionales, denominados escritores” (Läufer). Como si quisiera leer el revés del debate, la figura de escritor queda ahora igualada, en las palabras de Läufer, a la de un procesamiento algorítmico. Esta declaración entra en consonancia con la idea barthesiana de un diccionario preexistente, a partir del cual trabajaría el escritor, utilizando las palabras como materia prima, imitando un gesto anterior, nunca original, dado que “el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras” (Barthes 64) La maquinaria de escritura de Läufer es resultado de la lectura literal y llevada al extremo de estas concepciones barthesianas respecto de la muerte del autor.

Además, producciones como “Bigrammatology”, ponen en escena otra tensión respecto de la noción de “autoría”, que tiene que ver con los casos de obras derivadas, hoy analizados bajo la noción de *remix*. Se trata de la naturalización de la copia y la apropiación de la obra como insumos para el proceso creativo, que el entorno digital favorece. Textos de Borges, textos de Lamborghini, puestos a funcionar en nuevos contextos. Si bien Läufer explora con sus creaciones las posibilidades de apropiación e intervención que aporta lo específicamente digital, resulta significativo que conserve los nombres de autor. Por más que la actitud respecto del texto sea irreverente, sigue mediando una operación de cita. Los textos de Borges y de Lamborghini son puestos por Läufer en situaciones imposibles antes de internet; sin embargo, los nombres de Borges y de Lamborghini siguen ocupando el lugar que una tradición les otorga, incluso entre las posibles formas de creación, intervención y circulación alternativas que propone lo digital.

El debate ya había sido planteado respecto de la fotografía y quizás podamos permitirnos pensar que hay mucho de captura fotográfica de texto



## V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

en las producciones de Läufer, sobre todo cuando prioriza la materialidad y la opacidad del lenguaje por sobre la transparencia y la comunicación. Pero en sus producciones predomina el movimiento. Como si la poesía se encontrara en los orígenes de su propio cine: millones de fotogramas de lenguaje, puestos a funcionar a una velocidad constante, producen la sensación de movimiento. Como cámaras fotográficas de lenguaje que capturan y organizan bloques de texto siempre a partir de un algoritmo. Pero detrás de las imágenes que se producen en los textos de Läufer sólo hay código binario. Y la sensación que se tiene es la de que nadie podría –verdaderamente– leerlos. Se trata de textos para ser observados o pensados más que para ser leídos, a no ser que quisiéramos válidamente leer ese código binario. Obras conceptuales o “conceptos revestidos de literatura” en términos de Goldsmith que, a pesar de su ilegibilidad, siguen basándose en el lenguaje.

En el lugar que da a las nuevas formas técnicas y en el trabajo con ese “desborde” de la especificidad digital; en sus propuestas de poéticas como algoritmos; en la centralidad que otorga a los receptores a la hora de actualizar sus obras; en el *remix* como estrategia creativa; en cierta ridiculización de las formas tradicionales de la circulación y de la propiedad intelectual, y también en sus ironías, contradicciones o posturas paradójales al respecto, Milton Läufer pone en tensión y hace estallar la noción de autoría, actualizando un debate clásico que cobra nuevos matices en el presente, y se potencia por el entorno y las materialidades que constituyen el ciberespacio.

Pensar la noción de autoría en estas producciones lleva, inevitablemente, a enfocarse en esas materialidades, que requerirían otros niveles de análisis, y un diálogo con otras poéticas que problematicen nociones canónicas como la de autoría desde la producción digital, y a las que pretendemos aproximarnos en un futuro próximo. Sin embargo, limitándonos a las producciones de Läufer, podemos afirmar que si hay algo que las atraviesa, es la insistencia en una maleabilidad del lenguaje que sólo



es posible en internet. Tocar un libro, olerlo, es parte de la experiencia tradicional de lectura. Buscar en Google “Cavalieri” y corroborar que la cita borgeana no es apócrifa, también es parte de la experiencia de lectura hoy. Dice Cavalieri –citado en nota al pie en “La biblioteca de Babel”– que todo cuerpo sólido es la superposición de un número infinito de planos. En la creación poética de Läufer, la figura autoral canónica entra en tensión, quizás, porque es el lenguaje en escala colosal que materialmente constituye internet lo que desborda a escritores y autores, y a la misma creación artística. Quizás los emplazamientos donde se ejerza hoy la función de autor estén ligados a una imposibilidad de ignorar ese lenguaje que se materializa como un cuerpo sólido, manipulable, de infinitos planos, en dimensiones que no podían percibirse –aunque sí imaginarse– antes de internet.

## **Bibliografía**

Barthes, Roland. “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987. [1964].

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2017. [1938].

Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Alianza, 1997. [1944].

Bourriaud, Nicolas. *Postproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.

Foucault, Michel. “Qu’est-ce qu’un auteur?”. *Bulletin de la Société française de Philosophie* LXVI. (1968): 73-104.

Goldsmith, Kenneth. *Uncreative writing*. New York: Columbia University Press, 2011.

Kozak, Claudia (ed.). *Tecnopoéticas argentinas*. *Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2012.

Läufer, Milton. Miltonlaufer. Web. 15/10/2018.



## V Congreso Internacional CUESTIONES CRÍTICAS

Rosario, 17, 18 y 19 de octubre de 2018

------. “Si es argentino y todavía (inicie un paisaje interior)”. *Ficcio* 9. 5 (2016). Web. 15/10/2018.

Pagola, Lila. “Tensiones en la noción de autoría en los procesos de producción artística con tecnología”. Comp. Claudia Kozak. *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad*. 2011.

Perloff, Marjorie. *Unoriginal genius*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.