

Publicación portable: Interactividad en formatos análogos y digitales

Portable Publishing: Interactivity in Analog and Digital Formats

Resumen. Este artículo aborda la publicación portable como una práctica editorial situada, que articula materialidades análogas y digitales, al activar formas de interacción que desbordan los marcos tradicionales del libro. Se analizan experiencias de autoedición literaria y artística que operan en el cruce entre circulación, cuerpo y territorio, entendiendo la publicación no solo como objeto, sino como dispositivo relacional. La investigación se centra en proyectos que despliegan estrategias de portabilidad, escritura situada, difusión híbrida y documentación colectiva, donde lo digital no reemplaza lo análogo, sino que lo complementa y prolonga. En este sentido, el cuerpo del lector y del autor se vuelve parte constitutiva del soporte, activando lecturas performativas y formas de circulación mano a mano que luego encuentran continuidad en entornos digitales para dar forma a un archivo.

Palabras clave: publicación portable, interactividad, espacio público, digitalidad, cuerpo, archivo

Abstract. This article examines portable publishing as a situated editorial practice that brings together analog and digital materialities, activating forms of interaction that exceed the traditional frameworks of the book. It analyzes literary and artistic self-publishing experiences operating at the intersection of circulation, body, and territory, understanding publication not only as an object but as a relational device. The research focuses on projects that deploy strategies of portability, situated writing, hybrid dissemination, and collective documentation, in which the digital does not replace the analog but rather complements and extends it. In this sense, the bodies of both reader and author become constitutive parts of the medium, activating performative readings and hand-to-hand modes of circulation that subsequently find continuity in digital environments to shape an archive.

Keywords: portable publication, interactivity, public space, digitality, body, archive

Fecha de recepción: 27/1/2026

Fecha de aceptación: 18/5/2026

Cómo citar: Matzner, N. (2026). Publicación portable: Interactividad en formatos análogos y digitales. *RChD: Creación y Pensamiento*, 11(20), 1-21. <https://doi.org/10.5354/0719-837X.2026.82948>

RChD: Creación y Pensamiento
Universidad de Chile
2026, 11(20).
<http://rchd.uchile.cl>

1. Este texto es una adaptación del quinto capítulo de mi tesis doctoral, titulada *Publicar a la intemperie: autoedición literaria y artística interactiva*, del Doctorado en Estudios Americanos del Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile, financiado con la beca ANID de Doctorado Nacional 2021.

Introducción

El libro no puede definirse únicamente en sus términos de objeto transportable y secuencial. Si bien en otros ensayos de mi autoría, disponibles en las referencias, se han analizado publicaciones que materialmente permanecen fijas en el espacio público —como afiches, revistas murales, aparatos y dispositivos despleables—, estas han demostrado poseer una vida dinámica y complementaria en el ámbito digital. En este sentido, el presente artículo propone desplazar la mirada hacia un conjunto de publicaciones portables e interactivas que, aun siendo móviles, requieren del espacio público para activar su sentido y poner en relieve la importancia de la apertura en la circulación del conocimiento y el acceso a los documentos que lo dinamizan.

En este artículo¹ se presenta un corpus que permite examinar materialidades, formatos y soportes portables, así como las prácticas que motivan la interacción con los transeúntes. Estos proyectos destacan el rol del cuerpo como parte constitutiva de soportes efímeros y, a su vez, evidencian cómo la vida digital del documento opera como un complemento fundamental para su difusión, conservación y resignificación. Los gestores de las obras analizadas manifiestan, en distintos grados, un desapego de la autoría individual y una atención reforzada a la interacción y a la circulación ampliada, favoreciendo una recepción más abierta y colectiva. Desde esta perspectiva, la dimensión digital no reemplaza la materialidad frágil de los soportes, sino que la extiende y la potencia, especialmente en formatos como el volantín, el sticker, el fanzine, el calendario, el cartel de picaporte o incluso la vestimenta.

2

El corpus de obras reunido en el artículo altera el tránsito funcional del espacio público mediante contenidos poéticos, políticos y estrategias multimediales. En su activación, lectores y espectadores devienen coautores, coeditores, codistribuidores o archivistas *amateurs*, participando en la libre circulación del conocimiento en espacios no convencionales como la calle, el transporte o el entorno urbano cotidiano. En este sentido, el espacio público puede entenderse, en términos performáticos, como el lugar donde emerge el *acontecimiento* de estas obras, que irrumpe y quiebra su lógica funcional de tránsito, tal como advierte Tonucci (2001), al sustituir los desplazamientos utilitarios hacia instancias de detención y encuentro. Estas prácticas, en clave *site specific*, activan un entramado de relaciones sociales, políticas y simbólicas, en línea con la noción de lugar desarrollada por Lippard (2001), disolviendo la distancia entre ejecutores y espectadores, al promover formas de coparticipación directa que reconfiguran temporalmente el espacio público como escenario de acción colectiva.

El estudio del corpus se organiza a partir de un marco teórico y aportes historiográficos, en secciones que presentan y aplican la metodología utilizada para el análisis, a fin de discutir los principales resultados en torno a los siguientes ejes: el libro como objeto transportable, el cuerpo en publicaciones itinerantes y la articulación entre lo análogo y lo digital. Finalmente, se incorporan conclusiones y preguntas sobre la fragilidad del documento, los factores que potencian su circulación y la publicación en espacios compartidos.

A continuación, se explicita la metodología que orienta este estudio, para luego dar paso a cuatro apartados que desarrollan discusiones teóricas, prácticas y comparativas: en primer lugar, sobre publicaciones itinerantes; en segundo lugar, sobre el libro en términos de movilidad; en tercer lugar, sobre el cuerpo como parte de los soportes efímeros; y, finalmente, una discusión de cierre acerca de las formas de difusión análoga y digital.

Metodología

La metodología utilizada en este texto configura un análisis cualitativo, situado y reflexivo a partir de un corpus de proyectos de autoedición literaria y artística que son descritos, contextualizados e interpretados desde su materialidad, circulación y modos de activación en el espacio público. A través de una lectura crítica y comparativa, que combina aportes historiográficos, teóricos y la propia experiencia de la autora como investigadora-practicante, se examinan las obras como dispositivos relacionales y performativos, atendiendo a sus dimensiones análogas y digitales, al rol del cuerpo y a las dinámicas de interacción y difusión; todo ello bajo una lógica inductiva que permite extraer categorías analíticas desde las prácticas mismas, más que imponer un marco rígido previo.

Publicaciones itinerantes: materialidades y prácticas que motivan la interacción

Es importante recordar que los proyectos incluidos en el corpus de esta investigación, desarrollados en el siglo XXI —principalmente los que se inician durante su segunda década—, aún no cuentan con estudios académicos extensos o amplia difusión en medios culturales, lo que hace pertinente describirlos en el artículo. Las obras analizadas presentan una diversidad de formatos y escalas: algunas son artefactos portables que se transportan en el bolsillo, como billeteras, calendarios o fanzines-correo; otras deben ser encontradas en la calle o conocidas a través de su registro digital, como carteles de picaporte, stickers de etiquetas *dymo*, poemas voladores o volantines; otras invitan a ser rellenadas; y algunas incluso se configuran como vestimentas para el uso en el espacio público.

3

Figura 1

Se vende o alquila este local, Lalo Quiroz. Palacio de Justicia, Lima, 2006.

Nota: Fuente: Arte Nuevo, 2006.



2. Como *Poesía Viva* de Bruscky y Lisboa (Tenerife, 1977), vinculada a la poesía visual brasileña, donde participantes con sotanas-letra articulan palabras mediante movimiento espontáneo, en contraste con la guionización de *Se vende*, con sus planchas rígidas de triplay. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=J5m7sLhNcD8>.

Comenzaré la presentación del corpus que se analizará en este artículo con *Se vende o alquila este local* (Figura 1), la publicación portable de mayor formato del grupo, que además funciona como una vestidura y requiere coordinación colectiva, al igual que otras obras² centradas en la autoedición interactiva en el espacio público. Aquella obra data de abril de 2006, cuando el estudiante de pintura Lalo Quiroz organizó una intervención frente a edificios emblemáticos de Lima —como el Palacio de Justicia, el Congreso y el Palacio de Gobierno— utilizando la frase “Se vende o alquila este local”.

Con un tono irónico, la acción alude al boom inmobiliario mediante un soporte en el que cada participante porta una letra inscrita en planchas de triplay. Para evitar censura o represión policial, la intervención fue cuidadosamente planificada, obteniendo permisos municipales y adoptando una estética ambigua de imagen corporativa, visible en gorros y uniformes, que confundía y sorprendía a los transeúntes (Arte Nuevo, 2006). El proyecto se inscribe en un contexto posterior a diversas intervenciones ciudadanas en el espacio público peruano, impulsadas a inicios de los años 2000 por organizaciones como el Colectivo Sociedad Civil (csc), que promovió acciones performáticas y de autoedición orientadas a la emancipación cívica, tales como *Pon la basura en la basura* (Figura 2).

La historia señala que el csc se conformó en Perú en el año 2000, tras los fraudes electorales que buscaban perpetuar en el poder a Fujimori y Montesinos. Con el tiempo, acciones como *Pon la basura en la basura*, *Muro de la vergüenza* y *Lava la bandera* han sido ampliamente conocidas y discutidas en el ámbito artístico y académico, tanto por la proveniencia disciplinar de quienes las idearon como por las características estéticas de sus resultados materiales y performáticos, capaces de convocar a la participación ciudadana más allá del campo artístico. Todas estas acciones están relacionadas con el “ritual de limpieza patria. Una liturgia, casi, de sanación personal y colectiva”, como señala la información disponible en el sitio web del museo MALBA (2006).

El reparto de información mano a mano posee una potencia histórica que remite tanto a prácticas precolombinas, entre ellas, la del *chasqui* (mensajeros del Imperio Inca que, mediante relevos, transportaban mensajes y objetos por la red de caminos) como a tradiciones europeas de circulación

Figura 2

Pon la basura en la basura. Lima, 2000.

Nota: Colectivo Sociedad Civil reparte 300.000 bolsas de basura impresas para activar la obra.

Fuente: MALBA, 2006.



Figura 3

Pésimo Servicio reparte *En (...) se (...)*. Valparaíso, octubre de 2019.

Nota: Fuente: Pésimo Servicio, 2019.



5

popular, por ejemplo, la literatura de cordel y los *chapman*, vendedores ambulantes de *chapbooks* (publicaciones baratas y efímeras difundidas en Inglaterra entre los siglos XVI y XIX), término que remite al comercio (Chartier y Cavallo, 2001). En el corpus que se analiza en el artículo, esta lógica se reactualiza en obras que articulan la distribución análoga con una vida paralela en lo digital, como *Poesía para el picaporte* y *Ofrezco cita*.

Poesía para el picaporte (Figura 3), obra desarrollada desde 2014 por Lino Divas en el marco del proyecto argentino FDACMA³, consiste en descargar e imprimir carteles-poema para colgar en picaportes, ya sea con textos preexistentes o en blanco para ser completados por quien participa. La inclusión de la dirección web en el soporte permite que el hallazgo conduzca al espacio digital y prolongue la acción, favoreciendo la interacción y un desapego de la autoría. En este caso, la sorpresa del encuentro resulta central para la activación de la obra. Por su parte, *Ofrezco cita*, del artista chileno Pablo Suazo, opera de manera más directa mediante el reparto mano a mano, retomando la lógica de los calendarios de bolsillo en el transporte público.

En 2015, Suazo, encargado de Editorial Plo, comenzó a distribuir calendarios de bolsillo en distintos espacios transitados de Valparaíso, práctica que se mantiene hasta la actualidad. Estos calendarios combinan imágenes de caricaturas populares —como personajes de Disney, Winnie the Pooh,

3. Fundación para la Difusión del Arte Contemporáneo en el Mercosur y Alrededores.

4. El equipo se conformó por Paula López-Droguett, Rodolfo Muñoz, Danila Ilabaca, Iñaki de Rementería, Gabriel Vilches, Camila Fuenzalida y Pablo Suazo.

Garfield o Bob Esponja— con frases breves firmadas únicamente con las iniciales del autor. De este modo, el énfasis recae en el contenido del texto y no en la autoridad del emisor, ya que no es posible identificar si la frase proviene de un filósofo reconocido o de un cantante popular. El desapego de la autoría se activa tanto por esta ambigüedad como por la elección de un soporte cotidiano y masivo.

En una línea afín, el proyecto *En (...) se (...)* propone una intervención en espacio público que, mediante un diseño lúdico, invita a las personas transeúntes a co-crear el contenido, desplazando la autoría hacia una experiencia colectiva. Este proyecto estuvo a cargo del colectivo Pésimo Servicio⁴ de Valparaíso, quienes se agruparon luego del estallido social chileno, en octubre de 2019. En particular, *En (...) se (...)*, volante impreso en inkjet, fue repartido mano a mano o dispuesto en lugares accesibles para su recogida, invitando a que, de manera individual o colectiva, las personas completaran o alteraran palabras o imágenes, creando así su propio mensaje junto a la decolorada bandera chilena. Es posible encontrar algunas de sus versiones rellenas en fotos de archivo subidas a internet, por ejemplo, redes sociales @pesimoservicio_, como junto a los *hashtag* “#enchilesetortura #enchilesemata #enchilesereprime #enchileseviola #enchilesediscrimina #enchilese...”.

Dentro de este marco de activación de proyectos en redes sociales, revisaré los de Etiquetatesta (Figura 4) y Volantineros en Resistencia, en que, junto a diversas estrategias de interactividad, el medio digital es uno de los lugares importantes de recepción.

6

Etiquetatesta surge en Santiago de Chile tras el estallido social de octubre de 2019 y difunde su obra principalmente a través de Instagram (@etiquetatesta) hasta mediados de 2020. Su estrategia consiste en escribir frases *in situ*, durante los acontecimientos, utilizando una máquina *dymo* portátil que imprime cintas adhesivas que luego se pegan en el mismo lugar de los sucesos. La obra se completa mediante el registro fotográfico del contexto y la frase, que posteriormente se publica en redes sociales. Esta práctica multimedial de autoedición en espacio público, que articula escritura, acontecimiento

Figura 4

Secuencia *Rozas. Mucha espina poca flor*, subido a Instagram @etiquetatesta, 7 de febrero de 2020.

Nota: Fuente: Etiquetatesta, 2020.



5. Con la palabra *situada*, al referirse a proyectos, escrituras o prácticas editoriales, se alude a formas de producción de conocimiento que emergen desde un contexto específico —social, territorial y corporal—, entendiendo que *siempre proceden de alguna parte* (Haraway, 1991) y que la escritura, como señala Johanna Drucker en *What is?: Nine epistemological essays* (2013), es un acto performativo y situado.

y circulación digital, también se observa en el proyecto Volantineros en Resistencia, donde convergen poesía, política y formatos experimentales.

Volantineros en Resistencia surge tras el estallido social chileno de octubre de 2019 y se mantiene activo hasta hoy. La obra *Memoria*, difundida el 9 de septiembre de 2020 en @volantineros_en_resistencia, se vincula a la conmemoración del golpe cívico-militar y permite observar, mediante el registro fotográfico, un conjunto de frases escritas con volantes. Estas imágenes no solo documentan cada activación, sino que también hacen legible una obra efímera visible desde un único ángulo. El colectivo continúa desarrollando acciones autogestionadas, como *50 volantes por la memoria* (2023, frontis de La Moneda).

En una línea afín, el proyecto *Bombardeo de Poemas*, del Colectivo Casagrande, trabaja desde 2001 en la memoria colectiva mediante el arte político en el espacio público, y se desarrolla hasta 2025 en diversas ciudades que habían sido bombardeadas en el pasado. La acción consistía en anunciar previamente la actividad en medios oficiales y luego lanzar poemas en formato de volante desde un helicóptero. Los papeles, de forma alargada y caída lenta, eran recogidos por las y los espectadores que esperaban con los brazos en alto. La obra resignifica el gesto bélico desde una poética de la memoria colectiva. En relación con la publicación situada⁵ en el territorio, proyectos como *Fanzines a través del río e Hidropoética* se consideran representativos de la autoedición territorial, aunque desde estrategias y medios disciplinares distintos.

7

Entre 2012 y 2021, el Colectivo Última Esperanza —integrado por Sandra Ulloa y Nataniel Álvarez, de Punta Arenas— desarrolló *Hidropoética*, una serie de publicaciones lumínicas realizadas en glaciares, ventisqueros del extremo magallánico y en el continente antártico. La obra se conoce principalmente a través de registros difundidos en revistas culturales, charlas, internet y exposiciones. En este proyecto, los primeros receptores son quienes lo activan junto a los elementos naturales, configurando una noción de paisaje que sitúa en el centro la relación entre el agua, los habitantes históricos del territorio y la actual condición de los recursos naturales, en su dimensión simbólica y vital.

En lo esencial, se plantea el paisaje y la naturaleza como agente activo para la concepción del proyecto, algo que sucede también en *Fanzines a través del río*, que desde un inicio se pensó para unir a personas que no se conocen por un río que les divide, pero que en el transcurso de la realización del proyecto se concluye que, a su vez, ese río los une (Figura 5).

Fanzines a través del río (2015) en la Región de O'Higgins, fue un proyecto de fanzine-correo accionado durante tres meses de trabajo en territorio por el laboratorio de imprenta colaborativa y archivo Fanzinoteca Espigadoras, el cual gestioné en el marco de una Residencia en Arte Colaborativo por Red Cultura. En específico, este proyecto construyó de manera separada un archivo de ediciones junto a dos pueblos divididos por el río Tinguiririca. Como resultado, los fanzines-correo viajaron de un lado al otro del río para que, mediante estos, las comunidades se conocieran entre sí.



Figura 5

Caja de *Fanzines a través del río*, Región de O'Higgins, Chile, noviembre de 2015.

Nota: Esta obra es un conjunto de 22 fanzines producidos por las personas de las comunidades del pueblo Lo Moscoso y del pueblo Rinconada de Manantiales, Región de O'Higgins, Chile, noviembre de 2015. Fuente: Registro propio [Fanzinoteca Espigadoras], 2015.

En los siguientes apartados, los proyectos que conforman el corpus de este artículo se analizarán considerando sus diseños, materialidades, soportes y la articulación entre lo análogo y lo digital, como estrategias que fomentan la interactividad con los transeúntes. Este enfoque permite reflexionar sobre la libre circulación del conocimiento, atendiendo al libro en términos de movilidad, al cuerpo como parte de los soportes efímeros y a la manera en que estas publicaciones, aunque concebidas para una vida análoga de autoedición, desarrollan una existencia complementaria en el ámbito digital.

El libro en términos de movilidad

El *movimiento del conocimiento* es una preocupación recurrente en la investigación doctoral *Publicar a la intemperie: Autoedición literaria y artística interactiva* (Matzner, 2024) y remite tanto a dimensiones epistemológicas como empíricas vinculadas a la apertura y circulación del acceso a documentos e información. En un plano material, esta idea puede leerse en el tránsito histórico desde los libros pesados de los escribanos hacia publicaciones impresas ligeras y fácilmente transportables; no obstante, se subraya que la ligereza material no garantizó necesariamente un acceso

amplio ni un carácter popular de dichas publicaciones. La evolución de los formatos de los libros también refleja la privatización de la cultura, e incluso va de la mano con cambios arquitectónicos. Tal como señalan Briggs y Burke (2002): “Los libros de poesía, sobre todo, solían imprimirse en este formato, que estimulaba su lectura en la cama, sobre todo en el siglo XVIII, cuando los dormitorios de las casas de clase alta o media fueron convirtiéndose poco a poco en recintos privados” (p. 80).

Los formatos doceavo y dieciseisavo corresponden a libros de dimensiones muy reducidas. Por ejemplo, un formato en octavilla se obtiene al doblar tres veces un pliego estándar, generando ocho hojas o dieciséis páginas. En contraste, el gran folio en encuadernación artística alcanza entre 35 y 40 cm. Estos pequeños formatos, que dieron origen al libro de bolsillo y a la literatura de cordel, facilitaron la lectura en contextos cotidianos —como la cama o los viajes— y ampliaron la difusión de determinados géneros y contenidos.

El tamaño pequeño incide además en la interactividad con los documentos, favoreciendo el intercambio de información fuera de la academia y posibilitando prácticas de coautoría mediante diseños, técnicas y dinámicas culturales.

Desde la historiografía occidental, destaca el caso de los libros pugilares de la Antigua Roma (siglo I): tablillas cubiertas de cera, portátiles y manipulables con una sola mano, que permitían escribir de pie, en tránsito o fuera del escritorio. Aunque coexistían con rollos de papiro transportados en *umbilicus* o *capsae*, los pugilares resultaron menos elitistas y más accesibles, al ofrecer escritura inmediata y favorecer tempranas prácticas de autoedición y circulación entre colegas, previo al control institucional.

9

La escritura en cera permitía mayor rapidez que la tinta, ya que no requería secado y facilitaba correcciones inmediatas. Plinio el Joven escribió en libros pugilares utilizando *graphei*, instrumentos con punta para escribir y extremo plano para borrar. Estas tablillas, llamadas *tabellae ceratae* o *pugillaria*, eran livianas, prácticas y económicas, y se usaban para discursos, notas o cartas. Sánchez-Morelo (2013) relata cómo Plinio, en una carta a Tácito, alude a haber cazado jabalíes sin abandonar sus actividades intelectuales, destacando la portabilidad y versatilidad de estos soportes:

Te reirás y con razón. Yo, el que conoces, capturé tres jabalíes y ciertamente magníficos. “¿Tú solito?” dices “Yo solito, aunque sin apartarme en absoluto de mi desgana e inactividad. Estaba sentado junto a las redes; no tenía cerca el venablo o la lanza sino el estilo y las tablillas; meditaba alguna cosa y la anotaba para volver con las ceras llenas aun con las manos vacías. No hay por qué despreciar esta manera de estudiar; es asombroso cómo el espíritu se estimula con el ejercicio físico; los bosques y la soledad que te rodean por todas partes, y ese silencio propio de la cacería son grandes estímulos del pensamiento. Por todo ello, cuando vayas de cacería, deberás llevar contigo, según mi parecer, no solo la panera y la botellita de vino, sino también las tablillas de cera: comprobarás que, al igual que Minerva, también Diana vaga por los montes. Adiós. (Plinio el Joven, *Cartas*, I 6, como se citó en Sánchez-Morelo, 2013, párr. 18)

En el contexto actual de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC), la tablilla encerada permite releer, a la luz de McLuhan (1972), cómo cada avance conserva cualidades de los dispositivos anteriores, aunque estas tienden a invisibilizarse por la retórica de la novedad y la mercantilización de *lo nuevo*. Asimismo, el pasaje de Plinio el Joven dialoga con las prácticas contemporáneas al evidenciar que la creación y edición de textos no se restringe a espacios privados o institucionales, sino que puede realizarse en lugares públicos, transitados o naturales. Las tablillas pugilares, además, posibilitaban procesos de corrección colectiva y edición compartida entre pares, anticipando dinámicas colaborativas que hoy reaparecen en documentos interactivos y prácticas de autoedición.

De este modo, las *tabellae ceratae* y *pugillaria* pueden considerarse entre los primeros dispositivos occidentales que promovieron la escritura *in situ*, favoreciendo prácticas de autoedición y procesos editoriales más íntimos y menos jerarquizados. Esta evidencia histórica, puesta en diálogo con los proyectos de autoedición del corpus que se estudia en este artículo, permite observar que los textos políticos escritos, editados, diseñados y leídos fuera del control de las instituciones culturales se encuentran profundamente atravesados por el acontecer del espacio público en el que buscan emancipar la voz. Tal como señalaba Plinio el Joven, escribir en los mismos lugares que inspiran el contenido constituye una fuente decisiva de sentido y potencia creativa, relación que se profundiza en el ensayo “El Archivo Activo: derivas urbanas y prácticas colaborativas que lo posibilitan” (Matzner, 2025) a través del análisis de obras como *Proyecto Pregunta*, *Bienal del Pasacalle* y *Secreto*, que activan dinámicas de coautoría y participación en espacios públicos análogos y digitales.

10

La autoría interactiva se aborda en este ensayo (Matzner, 2025) a través de *En (...) se (...)* y de la escritura performática presente en los proyectos de Etiquetatesta. En particular, con su diseño editorial (Figura 3), *En (...) se (...)* está concebido para que los y las transeúntes escriban, creen o alteren el texto *in situ*, en el contexto del estallido social, promoviendo así una producción situada que, al igual que la tablilla encerada, activa lo que Plinio el Joven señalaba como *grandes estímulos del pensamiento* al estar en el mismo lugar del acontecimiento.

De igual manera, Etiquetatesta, que escribe con la *dymo* en el mismo lugar en que están acaeciendo los sucesos del estallido social, pega la frase y registra el contenido escrito con su contexto visual y performático en el que se basa y con el que quiere dialogar. Por ejemplo, la obra pegada en un poste al lado de una reunión de Carabineros *Rozas. Mucha espina y poca flor* (Figura 4), refiere al general Mario Rozas, jefe de Carabineros, cuya institución tuvo innumerables denuncias (González, 2019) durante el estallido social chileno, por lo que la obra es un juego directo con el apellido del general y la aridez de su proceder profesional en tanto falta de florecimiento. Es importante mencionar que esta técnica de Etiquetatesta es considerada como una escritura performática, donde la fotografía del momento de la reunión con el contexto sociopolítico que señala es parte de la obra. De esta manera, el uso de las redes sociales es elemental y se podría señalar que este proyecto con todas sus partes se puede observar solo de manera digital.

6. Persona a quien se atribuye la facultad de descubrir algo oculto, especialmente la presencia de aguas subterráneas.

En este sentido, se comprende que, aunque todas las formas que componen una creación performática pueden observarse en el registro, esa documentación igualmente no es la obra, sino una perspectiva de esta, mediada por un aparato que no es una extensión objetiva de nuestros sentidos. Lo que no se presencia en el registro es ese mismo presente, por lo que en el siguiente apartado invito a reflexionar en torno al rol del cuerpo, los soportes efímeros y la permeabilidad entre lo análogo y lo digital.

El cuerpo como parte de los soportes efímeros y la vida complementaria digital del documento

Este apartado aborda el cuerpo como un agente central en la activación de soportes efímeros y cómo este contribuye a que el documento tenga una vida digital complementaria, donde también un diseño flexible colabora en el tránsito del soporte material —frágil y perecible— hacia lo digital, permitiendo que la información persista y no desaparezca.

En este contexto, en un trabajo previo (Matzner, 2020) se referencia explícitamente el rol del cuerpo en publicaciones fijas y móviles a través de diseños y dispositivos al estilo de carteles, pancartas, escudos, afiches, grafitis y volantes; así como también en “El Archivo Activo: derivas urbanas y prácticas colaborativas que lo posibilitan” (Matzner, 2025) se ahondó sobre cómo estos soportes colaboran a pasar fácilmente a una vida digital mediante un análisis del *hashtag* como archivismo en algunos de los proyectos del corpus estudiado.

11

La investigación aborda el rol del cuerpo en la activación de publicaciones interactivas del corpus, desde su circulación hasta su archivización, a partir de la metáfora del *zahorí*⁶. Esta figura permite pensar el cuerpo extendido mediante un dispositivo como un antecedente del *cyborg* occidental, al ampliar sus capacidades perceptivas e incorporar lo digital y los regímenes escópicos. Sin embargo, concebir la tecnología únicamente como una extensión neutral de los sentidos implica el riesgo de un determinismo tecnofílico y colonialista, considerando que los dispositivos de registro fueron herramientas clave en procesos de dominación y extractivismo, como el uso de la fotografía en la Amazonía peruana o el Congo Belga. Esta visión es cuestionada por autoras como Sayak Valencia, quien problematiza la tecnología desde las lógicas necropolíticas descritas en *Capitalismo Gore: Control económico, violencia y narcopoder* (2010).

A partir de esta crítica, se propone una segunda figura del *zahorí*: no como registrador objetivo, sino como sujeto que se relaciona de manera combativa con la técnica, guiado por un impulso de supervivencia. Este *zahorí* recorre el territorio con atención expandida y utiliza el instrumento como mediador sensible. Esta imagen dialoga con proyectos del corpus en estudio donde emerge la figura del archivista *amateur*, que rescata documentos del espacio público y los traslada al ámbito digital, generando archivos no institucionales. Asimismo, obras como *Proyecto Pregunta o Secreto* activan dispositivos que convocan a transeúntes, promoviendo el desapego de la autoría, la disolución del documento tradicional y formas descentralizadas de recepción y creación.

7. En el área de la educación, Calvache et al. (2016) definen una experiencia significativa no como una manera distinta de otorgar clase o alcanzar metas curriculares (que se miden por impacto cuantitativo), sino que abarca prácticas innovadoras con impacto directo en la calidad de vida de todos los miembros de la comunidad educativa (como se citó en Ávila, 2017, p. 129).

Figura 6

Archivo *Volantineros en Resistencia* en red social Instagram @volantineros_en_resistencia.

Nota: Fuente: Volantineros en Resistencia, 2020.

Figura 7

Espectador agarrando un poema en Londres (2012) y *espectadora registrando un Bombardeo de Poemas en Madrid* (2018).

Nota: Fuente: Colectivo Casagrande, 2012, 2018.

En este aspecto, es relevante considerar las variantes digitales presentes en proyectos como los de Etiketatesta, Colectivo Última Esperanza, Volantineros en Resistencia y Colectivo Casagrande, los cuales utilizan las redes sociales para ampliar su recepción y perpetuar su difusión. Sin embargo, limitar el análisis de lo digital a estos aspectos implica una mirada centrada en la medición y el impacto cuantitativo, sin atender a la experiencia significativa⁷ de la recepción.

En este sentido, las redes sociales pueden operar como plataformas que alteran su propio orden, al favorecer el descontrol de la autoría y la circulación de los documentos, intensificando así el carácter interactivo de los proyectos. Gracias a esta viralización conocemos obras como *Memoria* de Volantineros en Resistencia (Figura 6), cuya lectura exige una perspectiva exacta para no perder letras; de lo contrario, el mensaje se vuelve ilegible, haciendo del registro visual —en internet— un elemento fundamental para su comprensión.

En el caso de *Bombardeo de poemas* (Figura 7), las personas se preparan para ir al evento y algunos para registrar y difundir la experiencia en redes sociales, pero es raro encontrar imágenes de los poemas mismos que son lanzados,





13

Figura 8

Colectivo Última Esperanza proyectando en glaciar del extremo magallánico.

Nota: Fuente: Colectivo Última Esperanza, 2026.

lo que enfatiza que este proyecto no es *obra-céntrico*. Por consiguiente, su finalidad no resulta ser la lectura del poema, sino que se conforma en una amalgama de aspectos que están en la activación de la experiencia y cómo esta sigue en otras líneas de difusión.

En relación con lo anterior, *Hidropoética* (Figura 8) concede al registro visual y audiovisual un rol central, ya que la acción no contempla receptores humanos en el momento de su ejecución, y el archivo es concebido desde el inicio para su exhibición y difusión. Como en otras prácticas performáticas, sin registro la obra no tendría visibilidad, por lo que este activa una concepción de paisaje que enfatiza la relación entre el agua, los habitantes históricos del territorio y la situación actual de los recursos naturales, en su dimensión simbólica y vital. Para el Colectivo Última Esperanza, la proyección en glaciares no es un gesto efímero, sino una inscripción en la memoria del agua y en el glaciar como documento del pasado en riesgo, donde el registro opera más como performance dirigida a la naturaleza que como mera representación de lo ocurrido.

En algunas obras del corpus resulta difícil reconstruir su planificación previa, ya que son proyectos autogestionados y, a menudo, anónimos, como los de Etiquetatesta. En este caso, la tecnología no responde a un objetivo único, pues la recepción de la obra es múltiple y variable.

8. Al caer al suelo, los volantes quedaban con la cara impresa mirando hacia abajo, por lo que se decidió que debían estar impresos por ambos lados.

9. “Como resultado, los fanzines, elaborados por niños, niñas, jóvenes y adultos participantes de ambas comunidades funcionaron como epístolas que siendo traspasados entre una comunidad y otra divididas por el río, permitieron un conocimiento colectivo sobre las prácticas diversas y, a la vez, similares, que ambas localidades tienen; intercambio efectivo de saberes y formas de entender lo propio, además de conectar simbólicamente a dos lugares aparentemente desvinculados, pero gráfica y conceptualmente muy relacionados entre sí, casi como un mismo origen” (Red Cultura, 2016).

10. En la revista *Laboratorio de Escrituras* (2011) escribí sobre los fanzines: “su valor radica en que cada número es su propio original, tiene parte de reproducción digital y parte manufacturada. Benjamin decía que en la era de la fotografía y de la reproducción técnica el valor estaba más bien en la exhibición más que en el valor de culto, lo que me hace pensar que los fanzines tienen esa excelente mezcla, destacando su valor ritual, de manufactura, de reciprocidad y el trueque, que es lo más importante”.

Aunque las frases se instalan en el espacio público, el acceso suele darse principalmente a través de las redes sociales, donde la cámara funciona tanto como ampliación de un texto mínimo como registro del acontecimiento urbano que le da sentido. Obras como *Hablemos de saqueo* (Etiquetatesta, 2019) articulan texto y contexto mediante secuencias visuales, lo que permite comprender el trabajo de Etiquetatesta como una escritura performática, realizada *in situ* y desplegada de forma multimedial a través de su difusión digital.

Los proyectos analizados se caracterizan por su condición efímera, no solo debido a la fragilidad de sus materialidades, sino porque forman parte de escrituras performáticas en las que el cuerpo entra y sale de escena activando la obra. En este contexto, el registro autogestionado y la archivización *amateur* resultan fundamentales para dar cuenta de las prácticas mediales que se desarrollan mayoritariamente en espacios públicos y no institucionales, a diferencia de aquellas obras efímeras que ocurren en el marco de instituciones que garantizan su documentación.

Atender al cuerpo que coordina la obra implica también concebir a la obra misma como un cuerpo compuesto por múltiples partes singulares, cada una con materialidades, diseños y formatos específicos. Tal como ocurrió históricamente con los volantes políticos durante la dictadura chilena, en que el peso de la tinta condicionaba su caída⁸, las estrategias materiales actuales buscan incidir en la forma en que los objetos se despliegan y son recibidos en el espacio público. En proyectos como *Bombardeo de Poemas*, la materialidad y el formato determinan una corporalidad específica de recepción, que exige movimiento, atención y deseo por parte de los transeúntes, quienes, muchas veces, se convierten en archivistas *amateurs*.

Estas dinámicas se vinculan con actos performativos de *mover información* (Perloff, 2010), como ocurre en *Proyecto Pregunta*, donde los dispositivos móviles operan como mediadores entre divulgación, co-creación y prácticas de archivo. La activación de las publicaciones requiere así de una acción conjunta entre gestores, receptores y quienes posteriormente registran y difunden los documentos encontrados, configurando actividades performáticas en el sentido propuesto por Ileana Diéguez (2009), que habilitan nuevas formas de encuentro social.

Otros proyectos, como *Fanzines a través del río* (Figura 5), desplazan la centralidad del cuerpo presente hacia una lógica epistolar, donde la retracción de los gestores resulta clave para activar el *aura* de la publicación. En este caso, los fanzines-cartas que viajan en la caja funcionan como mediadores simbólicos entre comunidades separadas geográficamente por el río Tinguiririca⁹, permitiendo el intercambio de saberes y la construcción de vínculos colectivos. Desde una perspectiva benjaminiana, cada fanzine porta un valor ritual¹⁰ y de reciprocidad que transmite parte del *aura* de sus ejecutores, dotando al objeto de una energía simbólica que lo vuelve significativo más allá de su materialidad.

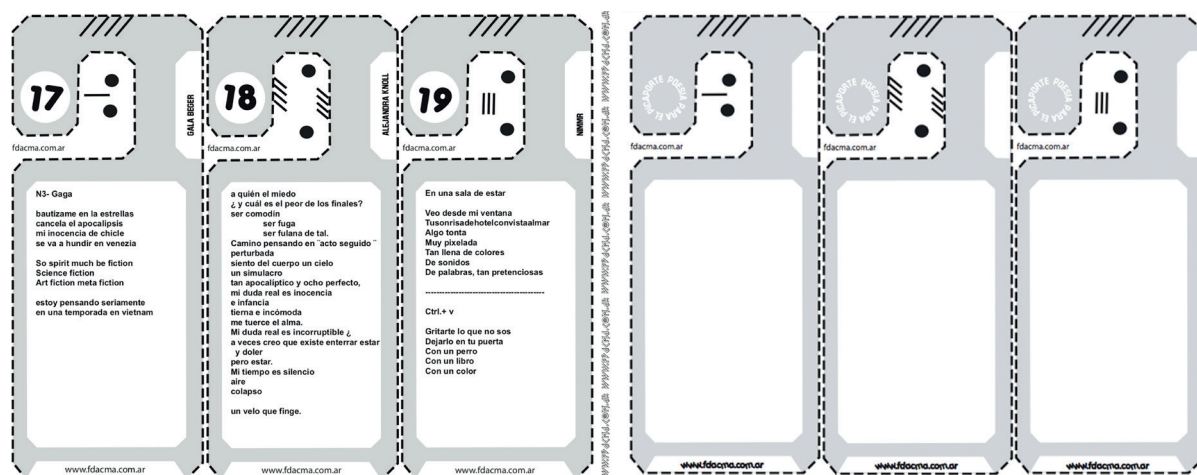


Figura 9

Archivos para descargar e imprimir *Poesía para el picaporte*.

Nota: Fuente: Fundación para la Difusión del Arte Contemporáneo en el Mercosur y Alrededores [FDACMA], 2014.

De manera similar al fanzine-correo, *Poesía para el picaporte* (Figura 9) se activa a partir de la ausencia del publicador, adquiriendo así un carácter aurático en el momento del hallazgo, en el que la sorpresa y la experiencia poética se integran de forma sensible en la vida cotidiana. El encuentro fortuito con el poema, colgado en un picaporte, activa una experiencia íntima entre el objeto y quien lo descubre. En este intercambio diferido, un cuerpo deposita el artefacto y otro lo recoge, guiado por una atracción poética y estética que prescinde de mediaciones directas.

15

Dentro del corpus estudiado existen proyectos concebidos no para ser recogidos y conservados, sino para ser desechados como parte de una performance de carácter simbólico y colectivo. Así sucede con la acción *Pon la basura en la basura* (Figura 2) del año 2000 del csc, que consistió en la impresión y distribución de trescientas mil bolsas de basura con los rostros de Vladimiro Montesinos y Alberto Fujimori. Estas bolsas fueron utilizadas tanto en la vida cotidiana como en acciones simbólicas frente a domicilios de políticos vinculados al fraude electoral, escenificando un gesto de rechazo y purga colectiva. Este tipo de proyectos activa soportes que funcionan sin la presencia del ejecutor, a diferencia de otras obras del corpus que requieren coordinación colectiva en tiempo real y asumen dinámicas más caóticas, como ocurre con *Memoria* de Volantineros en Resistencia o *Se vende o alquila este local*, de Lalo Quiroz.

La coordinación colectiva en el encumbramiento de los volantes es esencial para que la frase resulte legible y adquiera sentido, lo que remite a una autoría entendida como *cuerpo social* y a la autoedición como un proceso editorial participativo y desjerarquizado. En estos proyectos el contenido político no se separa de la metodología de acción mancomunada, sino que se articula con ella. Aunque *Se vende o alquila este local* responde a una autoría definida y a una planificación previa por parte de Lalo Quiroz, su realización depende igualmente de un dispositivo móvil donde cada letra, sostenida por un cuerpo, requiere coordinación grupal para construir el mensaje. Tanto con los proyectos de Volantineros en Resistencia como en esta obra, las acciones se desarrollan en el espacio

público en contextos de tensión y represión, lo que permite comprenderlas como una sinécdoque metodológica: las partes constituyen el todo. De este modo, las obras no solo comunican un contenido específico, sino que visibilizan la cohesión del trabajo colectivo como una forma de resistencia, donde el formato, la estrategia y la difusión operan también como mensaje en sí mismos.

Discusión de cierre: Difusión análoga y digital, del mano a mano al clic a clic

En la tesis *Una Archiva del DIY (Do It Yourself): autoedición y autogestión en una fanzinoteca feminista-queer* (2015), su autora, María Ángeles Alcántara, escribe un capítulo sobre distribución de fanzines, en el que señala que los proyectos de autoedición, al ser de un formato simple y reproducible —en blanco y negro, tamaño carta y grapados— facilitan su circulación mano a mano, lógica que se ejemplifica en el corpus con *Ofrezco cita* (Figura 10), cuya materialidad y síntesis visual y textual fueron concebidas específicamente para ese modo directo de distribución. En este proyecto, el formato de calendario individual, pequeño y portátil refuerza esa circulación al permitir su traslado en el bolsillo o la billetera, mientras que su reproducción económica en duotono posibilita un alto tiraje. Asimismo, la integración de imagen y texto en una sola cara (similar a las revistas murales), favorece su difusión digital mediante una única fotografía, lo que amplía su circulación en redes sociales.

16



Figura 10

Archivo Editorial Plo con *Ofrezco cita* en red social
instagram @editorial_plo.

Nota: Fuente: Pablo Suazo, 2021.

11. El *copyleft*, que entendíamos como un uso especial de la legislación de *copyright*, es un uso que pervierte y hackea el objetivo del *copyright* y sirve para abrir derechos y no negarlos. El autor, que en principio es libre para licenciar y proteger su obra como quiera, puede restringir derechos (a la copia, a la obra derivada, etc.); pero también puede abrirlos, ofrecerlos. Al respecto, en la tesis de María Ángeles Alcántara (2015) hay un subcapítulo dedicado a la discusión del *copyright*, donde se abordan conceptos afines como *copyleft*, *copylove* y *copyfight*.

Ofrezco cita ejemplifica cómo determinadas materialidades y dimensiones físicas facilitan el tránsito del mano a mano al *clic a clic*. En relación con el modo en que el formato del libro habilita otras formas de pensamiento y distribución —vinculadas a la construcción de comunidad—, Walter Ong (1987) sostiene que las tecnologías de la escritura permiten nuevas estrategias cognitivas a partir de soportes portátiles que remiten al texto material, más que a géneros específicos, y a su capacidad de interacción:

Ahora que comenzamos a pensar la relación de los libros electrónicos con sus predecesores, podemos analizar al libro como *metáfora material* en términos de la especialista N. Katherine Hayles (2002), a través de la cual interactuamos con el lenguaje y que, a su vez, modifica cómo podemos abordar esa interacción.

Alcántara (2015) describe que antes del auge de las ferias de fanzines la obtención de estas autoediciones se basaba en la búsqueda y el encuentro directo entre personas, como pedirle un ejemplar a quien lo portaba en un evento cultural. Esta lógica se vincula con proyectos del corpus como *Ofrezco cita*, *En (...) se (...)* y *Fanzines a través del río*, cuyos formatos y modos de impresión favorecen una difusión por *viralización* en el espacio público. En contextos como el estallido social, estos materiales podían circular por recomendación directa entre transeúntes. En la actualidad, con las TIC, esta viralización se vuelve híbrida. Ya que el celular tiene cámara de foto y acceso a internet estando constantemente conectado a las redes sociales, entonces, ¿cómo ocurre esa viralización mixta, en espacio análogo y digital?

En el caso de *Poesía para el picaporte*, hay una clara invitación a descargar, copiar y difundir con hashtag de manera gratuita los carteles de picaportes. En el link <http://fdacma.com.ar/poesia-para-el-picaporte/> se indica lo siguiente: “Descargá una plantilla, imprimila, tirá una poesía y colgala del picaporte más cercano”. Lino Divas la describe así: “PPP es una serie coleccionable de poesía contemporánea de autores del Mercosur, su edición está pensada para ser colgada en picaportes, facilitando sorpresivos nuevos espacios de original textualidad” (s.f.).

A partir de la idea de viralización del mano a mano y del *clic a clic*, es posible afirmar que *Poesía para el picaporte* promueve una lógica de *copyleft*¹¹. Esto se debe tanto a su circulación en espacios públicos digitales como al hecho de que en la parte inferior de cada picaporte impreso aparece la dirección web del proyecto, lo que permite a cualquier transeúnte acceder a las plantillas, imprimirlas y continuar la cadena de difusión, generando así “sorpresivos nuevos espacios de original textualidad”, como señala Divas.

Para comprender la relevancia de esta forma de difusión, es pertinente revisar ejemplos históricos sobre las prácticas individuales y colectivas de lectura y los distintos regímenes de control del conocimiento que estas han implicado. Este tema ha sido abordado en los ensayos “Leer Juntos: Autoedición durante el estallido social chileno” (Matzner, 2020) y “El Archivo Activo: derivas urbanas y prácticas colaborativas que lo posibilitan” (Matzner, 2025), al analizar la activación de redes comunitarias mediante publicaciones en el espacio público, como revistas murales, así como en

Proyecto Pregunta o la *Bienal de Pasacalle*. En estos casos, la lectura colectiva permite poner los contenidos en discusión, algo que no ocurre en la biblioteca silenciosa, entendida como símbolo de una institución colonial y jerárquica del saber.

No obstante, al reflexionar sobre publicaciones ligeras y portables, es necesario matizar estas nociones a la luz de los tipos de lectura que emergieron entre 1500 y 1800, descritos por Briggs y Burke (2002): crítica, peligrosa, creativa, extensiva y privada. En particular, la lectura privada fue considerada riesgosa cuando la practicaban “grupos subordinados como las mujeres y la ‘gente común’ [...]” (p. 75), ya que los libros portátiles —transportables al campo o a la cama— posibilitaban una “lectura sin supervisión”, percibida como subversiva (p. 76). Desde esta perspectiva, cabe preguntarse si una cultura que privilegia la lectura pública puede volverse también un dispositivo de control, como ocurrió en la Edad Media.

En el espacio público análogo contemporáneo, las dinámicas de control se expresan en la publicidad, la señalética normativa y los titulares de prensa, pero se intensifican en el ámbito digital, donde los teléfonos móviles, el GPS y las redes sociales amplían las posibilidades de vigilancia. Por ello, el concepto de espacio público abarca tanto lo físico como lo digital, entendiendo que el control opera en ambos registros. Concebir las redes sociales como espacios de tránsito público resulta clave para comprender sus lógicas de circulación y control, en que la manipulación mediática y las *fake news* funcionan como formas de lectura reguladas por la hegemonía digital, mediadas por algoritmos que direccionan contenidos según perfiles psicosociales. En este marco, lo *público* no equivale a libertad ni a ausencia de poder, ni garantiza por sí mismo prácticas comunitarias.

18

En este marco de lecturas privadas y compartidas, los proyectos del corpus estudiado presentan una recepción simultánea: se encuentran en el espacio público, pero se activan mediante una lectura individual y privada, al tiempo que sus formatos facilitan una rápida difusión en internet. ¿De qué manera esta doble condición incide en la conformación de una potencial comunidad de lectores?

Muchos de estos proyectos guardan relación con procesos artísticos y de investigación interdisciplinar, por el hecho de que no tienen como finalidad el producto (como objeto estético). Es decir, las publicaciones son parte del proceso y se consideran una herramienta. Este pensamiento invita a concebir que no están destinadas, en primera instancia, a ser guardadas o catalogadas, sino que predeterminadamente se planifican para convertirse en otra cosa, que puede ser simplemente una experiencia, un poema memorizado, otro producto cultural, fotografiado y archivado en la red, que siga su curso sin control, tal como se comenta en relación con la antropofagia en el ensayo “El Archivo Activo: derivas urbanas y prácticas colaborativas que lo posibilitan” (Matzner, 2025).

Conclusiones

Recapitulando, las prácticas editoriales abordadas en este artículo, aunque concebidas como análogas y en el espacio público, se articulan inevitablemente con la digitalidad, ya sea como extensión de su circulación o como condición de su existencia. Proyectos como *Poesía para el picaporte* y *Ofrezco cita* funcionan eficazmente en redes sociales, mientras que otros, como los de Etiquetatesta o del Colectivo Última Esperanza, solo son accesibles mediante su documentación digital. Esta investigación permitió reconocer la centralidad del cuerpo, la portabilidad y la vida digital complementaria de las obras, mostrando que proyectos como los de Etiquetatesta, del Colectivo Última Esperanza, de Volantineros en Resistencia y del Colectivo Casagrande dependen tanto de la activación corporal como de su circulación en internet. En este marco, varias de estas prácticas exceden la noción de escritura territorial y pueden comprenderse como formas de escritura performática, donde acontecimiento, diseño, texto y registro conforman una unidad de sentido.

Todos estos proyectos comparten una materialidad frágil o una inscripción efímera en el espacio público, ya sea por su exposición a la intemperie o por su carácter performático, como en *Hidropoética*, concebida como publicación lumínica, o en *Memoria* de Volantineros en Resistencia, donde la frase adquiere sentido en un instante de coordinación corporal. En estos casos, las redes sociales funcionan como un espacio de circulación que registra, amplifica y prolonga esas acciones, integrándolas a un trayecto híbrido entre lo análogo y lo digital.

19

Como se ha revisado a lo largo del artículo, la imaginación de formatos para interactuar en espacios compartidos proviene de campos autogestionados como la literatura, el arte y el trabajo colaborativo interdisciplinar; pero hoy también es asumida desde ámbitos institucionales, como las ciencias sociales y la planificación urbana. En este marco, Paola Jirón, presidenta del Consejo Nacional de Desarrollo Territorial (CNDT), propone desde América Latina *el giro de la movilidad* para pensar el espacio público desde los cuerpos y las experiencias diversas, entendiendo que esto “debe ir más allá de una articulación de formas de moverse —caminata, transporte público, bicicleta, silla de ruedas o automóvil—, de costos, de rutas entre un punto y el otro o de distancias, sino [que] también debe contemplar lo que ocurre antes, durante y después de un viaje” (Ibáñez, 2023). Estos trayectos, mediados por el diseño de soportes portables, multimediales, análogos y digitales, constituyen espacios de interacción donde se co-construyen voces sobre las realidades locales, haciendo indispensable un trabajo inter y transdisciplinar para generar experiencias significativas en nuestros territorios.

Conflicto de interés

La autora no tiene conflictos de interés que declarar.

Declaración de autoría

Natalia Matzner: conceptualización, curación de datos, análisis formal, adquisición de fondos, investigación, metodología, administración del proyecto, recursos, supervisión, validación, visualización, redacción – borrador original, redacción – revisión y edición.

ORCID iD

Natalia Matzner  <https://orcid.org/0000-0002-2552-9854>

Referencias

- Alcántara, M. A. (2015). *Una archiva del DIY (do it yourself): Autoedición y autogestión en una fanzinoteca feminista-queer* [Tesis doctoral, Universidad de Murcia]. <https://hdl.handle.net/10201/47979>
- Arte nuevo (2006). *Comentarios, notas, textos, artículos, entrevistas y colaboraciones sobre arte contemporáneo*. <https://arte-nuevo.blogspot.com/2006/05/se-vende-o-alquila-este-local.html>
- Ávila, B. R. (2017). Experiencias pedagógicas significativas de educación rural en Colombia, Brasil y México. *Revista del Centro de Investigación. Universidad La Salle*, 14(48), 121-158. <https://doi.org/10.26457/recein.v12i48.1486>
- Briggs, A., & Burke, P. (2002). *De Gutenberg a Internet: Una historia social de los medios de comunicación*. Taurus.
- Chartier, R., & Cavallo, G. (Eds.). (2001). *Historia de la lectura*. Santillana.
- Colectivo Casagrande. (2018). *Bombardeo de Poemas sobre Madrid - Performance realizada en la Plaza Mayor el 31 de mayo de 2018*. https://colectivo-casagrande.org/cielo_cosmos/bombardeo-de-poemas/madrid.html
- Colectivo Casagrande. (2012). *Bombardeo de Poemas sobre Londres - Performance realizada en Jubilee Garden el 26 de junio de 2012*. https://colectivo-casagrande.org/cielo_cosmos/bombardeo-de-poemas/londres.html
- Colectivo Última Esperanza (2026). *Hidropoética 2012-2021*. <https://ultimaesperanza.org/hidropoetica/>
- Diéguez, I. (2009). *Escenarios liminales: Teatralidad, performance y política*. Atuel.
- Drucker, J. (2013). *What is?: Nine epistemological essays*. Cuneiform Press.
- Etiquetatesta [@etiquetatesta]. (7 de febrero de 2020). [Fotografías]. Instagram. https://www.instagram.com/p/B8RC7z6JgK/?img_index=1
- Fundación para la Difusión del Arte Contemporáneo en el Mercosur y Alrededores [FDACMA] (2014). *Poesía para el picaporte*. <https://www.facebook.com/profile/100063765651616/search/?q=poes%C3%ADa%20para%20el%20picaporte>
- González, M. (12 de noviembre de 2019). *Furia desatada en Carabineros: fuera de control y sin piloto*. CIPER. <https://www.ciperchile.cl/2019/11/12/furia-desatada-en-carabineros-fuera-de-control-y-sin-piloto/>
- Haraway, D. (1991/1999). *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinvención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra.
- Hayles, N. K. (2002). *Writing Machines*. MIT Press.
- Ibáñez, M. J. (28 de noviembre de 2023). *¿Para quién está hecha una ciudad?* Palabra Pública. <https://palabrapublica.uchile.cl/para-quien-esta-hecha-una-ciudad/>

- Lippard, L. (2001). Mirando alrededor: Dónde estamos y dónde podríamos estar. En P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramonte, & M. Expósito (Eds.), *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 51-72). Universidad de Salamanca.
- López, M. (2006, 25 de mayo). *Se vende o alquila este local!!!* Arte Nuevo Blogspot [publicación en blog]. <https://arte-nuevo.blogspot.com/2006/05/se-vende-o-alquila-este-local.html>
- Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires [MALBA]. (2006). *Colección online. Colectivo Sociedad Civil, Perú, 2000*. <https://coleccion.malba.org.ar/pon-la-basura-en-la-basura/>
- Matzner, N. (2012). *Lectura sólo para desarraigados: diálogo con Ceferino Galán*. Laboratorio de Escrituras. <https://laboratoriodeescrituras.udp.cl/lectura-solo-para-desarraigados/>
- Matzner, N. (2020). Leer juntas: Autoedición durante el estallido social chileno. *Blue Gum*, (7), 41-68. http://www.ub.edu/dpfilsa/Blue_Gum/BlueGum_Vol7/6.%20Natalia%20Matzner.pdf
- Matzner, N. (2024). *Publicar a la intemperie: Autoedición literaria y artística interactiva* [Tesis doctoral no publicada]. Universidad de Santiago de Chile.
- Matzner, N. (2025). El Archivo Activo: derivas urbanas y prácticas colaborativas que lo posibilitan. En M. J. Delpiano, L. Jiménez, & S. Sosa (Eds.), *Desde las imágenes: Planteamientos metodológicos para la investigación en visualidades desde el sur* (pp. 185-206). Editorial Usach.
- Ong, W. J. (1987). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Fondo de Cultura Económica.
- Paredes, J. (2018, 6 de febrero). *Cuando el arte sale al campo*. El Comercio. <https://elcomercio.pe/eldominical/arte-sale-campo-noticia-495192-noticia/?ref=ecr>
- Perloff, M. (2010). *Unoriginal genius: Poetry by other means in the new century*. University of Chicago Press.
- Pésimo Servicio [@pesimoservicio]. (2019). *En (...) se (...)* [Fotografías]. <https://www.instagram.com/pesimoservicio/>
- Red Cultura. (2015). *¿Qué son las residencias de arte colaborativo?* MINCAP. <https://bit.ly/3a7mNnf>
- Suazo, P. (23 de octubre de 2021). *Ofrezco cita*. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CVXx9vLLGF-/hl=es>
- Tonucci, F. (2015). *La ciudad de los niños*. Graó.
- Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore: Control económico, violencia y narcopoder*. Melusina.
- Volantineros en Resistencia [@volantinerosenresistencia]. (9 de septiembre de 2020). [Fotografía]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CE6l1ropYad/>