

El yo en la poesía del siglo XXI: *language poetry*, escritura no-creativa y desapropiación

Julieta Marchant

1.

Después de preguntarle a un número considerable de poetas por textos sobre el yo poético, llego a una conclusión preliminar: los textos sobre el yo poético son tan esquivos como el yo en la poesía contemporánea. «No sé si existe en la literatura una investigación del yo y de los muchos yoes. No conozco ninguna» (2012, 169), dice la poeta Ingeborg Bachmann. Pero Bachmann, a pesar de ser una reconocida poeta, no se refiere al yo en el poema, sino en la narrativa. Yo tampoco sé si existe en la poesía una investigación del yo y de los muchos

§ Codirectora de los sellos Cuadro de Tiza Ediciones y Editorial Bisturí 10. Coordina talleres de poesía. Ha publicado, entre otros, los libros de poesía *El nacimiento de la hebra* (Edicola, 2015), *Reclamar el derecho a decirlo todo* (Pez Espiral, 2017), *En el lugar de la mano el ímpetu de un río* (Bisturí 10, 2020) y el ensayo *Contra el cliché: genio y técnica en la poesía* (Mundana, 2022).

yoes. No conozco ninguna. Lo que sí conozco es el trabajo en talleres literarios y las dificultades con las que se encuentran los poetas hoy para trabajar el yo: después de la caída de los grandes relatos y del yo como zona estable, ¿cómo se dispone la partícula «yo» en el poema?; en la era de la información, donde estamos colmados de datos, ¿cómo hacerle lugar al yo en esa ruma de palabras?; ¿cómo seguir escribiendo desde el yo sin caer en el cliché, sin obviar los límites –parafraseo a Denise Levertov– entre el diario de vida y el poema?; luego del enorme apogeo de la poesía confesional, ¿qué es lo privado?, ¿es siquiera posible escribir de «lo privado» sin que la intimidad se vuelva un dispositivo efectista?; ¿el yo es acaso ese garante de que una vida ha sido vivida y que vale la pena exponerla, o más bien habría que retirarlo y *dejar que el lenguaje hable por nosotros*?; ¿cómo regular el yo para que este no dilapide el poema y evitar un soliloquio que quizá le cierra la puerta en la cara al tú? Hace unos meses, una alumna me preguntó, después de hacernos todas estas preguntas: ¿qué están pensando los poetas hoy sobre el yo? Empecé a buscar textos para hacernos un camino y, como no encontré ninguno que diera con un sendero para responder esa pregunta, me pareció necesario ensayar uno.

No se trata aquí de una investigación del yo y de los muchos yoes, como quería Bachmann; cosa que, en todo caso, ella tampoco hace. Tomaré una hebra desde la cual es posible acceder a una de las múltiples maneras en que los poetas han puesto en cuestión la estabilidad de un yo soberano; primero, para abrirlo más allá del plano de la conciencia; después, para elaborar un yo plural, hecho de un tejido de textos; y, finalmente, para pensar ese tejido en cuanto comunidad. Como corte metodológico, y también como propuesta de lectura,

propongo un camino centrado en lo contemporáneo, que comienza en la *language poetry* estadounidense (que se establece como escuela desde los setenta, que permea fuertemente las últimas décadas del siglo xx y cuyos representantes siguen activos hasta hoy), pasando por la escritura no-creativa (que pormenoriza Kenneth Goldsmith en el libro *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*) y llegando a la propuesta de la desapropiación (postulada en Latinoamérica por Cristina Rivera Garza). Este marco comprende, aproximadamente, cuatro décadas, en las que la poesía estadounidense y, en menor medida, la latinoamericana, parece haber acusado recibo de la caída del sujeto moderno, figura que, traducida a la poesía, podría leerse como un yo estable, erigido sobre la función simbólica del lenguaje.

Quizá sí hay un texto, en medio de esta madeja de referencias, desde el cual pueda decirse algo del yo poético: «El tema en cuestión: el lenguaje poético» de Julia Kristeva. Aunque a partir de él podría desprenderse la cualidad con la que Kristeva inviste al lenguaje poético *en sí*, lo que ocurre, como consecuencia, es que este —el lenguaje poético— pone en tela de juicio la identidad del sujeto parlante (1981, 250). Para Kristeva, el lenguaje operaría entre dos modalidades de la significancia: la simbólica y la semiótica. La primera signa «ese elemento ineluctable del sentido, del signo, del objeto significado para la conciencia del ego trascendental» (1981, 260) y estaría representada por la ley del padre. La segunda implica «una *distintividad* susceptible de articulación incierta e indeterminada porque no remite todavía (en los niños) y porque ya no remite más (en el discurso psicótico) a un objeto significado por una conciencia tética» (1981, 259); se trataría, así, de una modalidad «anterior a la nominación, al Uno, al padre» y

«heterogénea respecto del sentido, pero siempre vinculada a él o en relación de negación o de exceso» (1981, 260), asociada al cuerpo, a lo pulsional y a la madre. Todo acto de lenguaje oscilaría entre estas dos modalidades, pero es en el lenguaje poético donde «lo semiótico (lógicamente anterior al signo y a la predicación) es no solo una coerción, igual que lo simbólico, sino que lo semiótico tiene tendencia a imponerse» (1981, 260). Me quedo, entonces, con la compleja dialéctica entre lo simbólico y lo semiótico, propia del lenguaje poético, para precisar un último asunto:

El lenguaje poético, si bien ha conmovido la posición del significado y del ego trascendental, afirma de todos modos no la tesis de un ser o de un sentido, sino la de un dispositivo significante: sitúa su propio proceso como indecible entre el sentido y el sinsentido, entre la lengua y el ritmo, entre lo simbólico y lo semiótico (...). Si bien es cierto que habría infaliblemente un *sujeto* parlante, puesto que el conjunto significante existe, no es menos evidente que este sujeto, para corresponder a su heterogeneidad, debe ser, digamos, un *sujeto en proceso* (Kristeva 1981, 261-262).

Llevado a lo que nos compete: en la poesía, el yo está por hacerse en la enunciación –o haciéndose *cada vez* en la enunciación–, no se trata de una garantía del significado. Está en proceso porque ocurre en la medida en que ocurre el lenguaje y porque no está asentado en la razón como certeza de toda realidad –parafraseo irresponsablemente a Hegel–, sino que –enlazo aquí con la escisión que implica el «nacimiento» del sujeto moderno y Descartes– este yo no se ha retirado de su cuerpo para pensarse *racionalmente* y responder a la pregunta

quién soy, sino que se construye en el vínculo entre pulsión y razón. O, como dice Levertov mucho más sintéticamente, la poesía «incorpora y revela el *proceso* de pensar/sentir, sentir/pensar» (2017, 44).

2.

Este discurso sobre el lenguaje poético pertenece a las últimas décadas del siglo xx y es consciente de la caída de los grandes relatos y de la agonía que sufre la noción de sujeto. Pero qué nos queda, entonces, terminado el siglo y entrando al siguiente, con el proyecto del sujeto soberano golpeado. Una forma de ingresar al problema ha sido desde la poesía del lenguaje —o la *language poetry*—, de la cual tomaré solo una hebra teórica: el poema como mente, abordado en «La medida del pensamiento» de Charles Bernstein:

El sueño y el pensamiento son los principales temas de las *Meditaciones* de René Descartes. La forma de la meditación, de la contemplación, tan vívidamente realizada hace trescientos años por Descartes, es retomada de maneras inquietantemente similares en una serie de textos recientes de poesía. Descartes utiliza la meditación escrita para hacerte sentir que estás con él en su estudio, y el efecto es para que te identifiques con su pensamiento, de manera que piensas que tú también lo estás pensando. Pero a pesar de la asombrosa perspicacia de Descartes para trazar el proceso de pensamiento por medio de un problema, sus meditaciones son una representación más formal del proceso de pensamiento que una inmersión en este; y esta idealización del razonamiento y la claridad

tienden a mediar el peso de la energía ociosa del pensamiento (2013, 55).

Esta *mediación* a la que se refiere Bernstein es lo que la poesía intenta despejar para ser algo más allá o más acá de la filosofía. La concepción del poema como mente no decanta en un discurso racional, mucho menos teórico, sino que su gesto implica imitar los ritmos espontáneos de la mente, incluso cuando ella involucra destellos, ideas sueltas, imágenes contradictorias, pensamientos impensados que interrumpen pensamientos pensados. Podríamos inferir que para entonces la poesía ha perdido dos medidas: la medida métrica (las formas heredadas de composición versal) y la medida del sujeto (la estabilidad de un yo) y que este texto se pregunta por maneras de hallar otra medida en la escritura: «¿Qué, entonces, es la *medida*, siendo esta la unidad u ordenamiento? La medida siendo algo que descubrimos al escribir poesía, no algo que asumimos. (...) Eso excluiría a una caracterización común de la poesía como aquella escritura que utiliza una medida heredada por la tradición, por ejemplo, el pentámetro yámbico. Pero estoy poniendo al frente una poesía que no asume una medida sino que la encuentra» (2013, 64). Y esa medida se encuentra en cómo la mente vincula, inconsciente o azarosamente, se interrumpe a sí misma, piensa varias cosas a la vez, hace relaciones inauditas. No se trata del retiro del yo hacia sí mismo, ni siquiera de la formulación *yo es otro*, del yo conversando consigo, buscando lugares de certeza afuera de los engaños sensibles a los cuales el cuerpo lo somete, sino que es una mente que está en una cabeza, una cabeza sostenida por un cuello, clavículas, hombros, tronco, brazos, etcétera. Una mente que no opera como un imbunche ante los estímulos o ante la sensibilidad, pues se sabe también de su cuerpo. Lo

que generan estos poemas involucra lo que anhelaba Pound muchas décadas antes: la danza del intelecto entre las palabras o, como dice Charles Olson, «¿no será el juego de una mente lo que buscamos?».

Bernstein se refiere a dos maneras generales en que este tipo de poema puede componerse en términos técnicos. La primera ocurre desde adentro, mediante los vaivenes del orden libre-asociativo; la segunda ocurre desde afuera, eligiendo una estructura de antemano que emule la plasticidad del pensamiento. Para este segundo caso, creo atingente lo que trabaja Lyn Hejinian a partir de la yuxtaposición de campos discretos, en “Resistance”, *Mi vida* y *Mi vida en los noventa* —«el poema es una mente», dice—. Lo primero que hace es elegir una unidad: «Me propuse el párrafo como una unidad que representase un momento único de tiempo, un momento único en la mente, su contenido: todos los pensamientos, partículas de pensamiento, impresiones, impulsos (...) que están incluidos en una mente emocional y activa en cualquier instante dado». El párrafo acá opera como una unidad sintáctica y, a la vez, genera un corte temporal, esto es, dicho en sencillo: escribir lo que ocurre el lunes 2 de octubre desde las seis de la mañana a las seis de la tarde en la mente, todo lo que ingresa a esa mente, *partículas de pensamiento, impresiones, impulsos*, etcétera. Para llevar esto a cabo, Hejinian formula una manera de composición mediante campos discretos: «Uno de los resultados de esta técnica de composición, construyendo un trabajo a partir de campos discretos, es la creación de huecos medibles entre las unidades. Para salvar este abrupto terreno, el lector (y podría decir que el escritor también) debe saltar hasta el detenimiento final, el periodo, y cubrir la distancia hasta la siguiente oración. Sin embargo, lo que permanece en el hueco sigue siendo crucial e

informativo». Los campos discretos son enunciados con sentido, y la dificultad no es *comprender* cada unidad, sino la relación entre unidades, en tanto lo que media el espacio entre ellas son huecos mesurables o, diría Levertov, grietas. La relación entre tales campos no es lógica ni causal, sino que emula el ritmo de la mente. Asistimos, así, en la concepción del poema como mente a un yo que no es soberano del caudal mental, que se ve constantemente interferido por su flujo constitutivo.

Esto es lo que propongo como un primer momento, dentro del marco que me impuse, de apertura del yo. Como segundo momento, y ya propiamente tal en el siglo XXI, la escritura no-creativa saca al yo de la mente y lo moviliza hacia otro remolino: el de la información, de la pantalla y de la vastedad de textos a los que nos enfrentamos diariamente. Escribe Goldsmith: «Confrontados con una cantidad sin precedentes de textos disponibles, el problema ya no es escribir más; en cambio, tenemos que aprender a manejar la vasta cantidad ya existente. Cómo atravieso ese matorral de información —cómo lo administro, cómo lo analizo y cómo lo distribuyo— es lo que distingue mi escritura de la tuya» (2015, 21). Más que escribir, en el sentido tradicional del término, se trataría de «mover información de un lado a otro» al tiempo que se es conmovido por ese proceso. El mundo es un vertedero de palabras y la inmensidad de ese océano verbal nos invita a componer con palabras de otros. Una de las críticas estadounidenses más interesadas en esta corriente literaria, Marjorie Perloff, ha acuñado el término genio no-original, que desplaza la noción moderna de genio como sujeto autónomo, aislado y, a la vez, como quien genera su propia regla, llevándola a la figura de quien administra y mueve la información —*moving information*—. Es decir, el poeta no-creativo se asemeja a una especie

de DJ que compone mediante pistas de otros, que mezcla, yuxtapone, plagia y se apropia de materiales que encuentra en el mundo para generar una obra —la novedad aquí sería cómo se recontextualiza el contenido y no el contenido *mismo*—.

Existen algunas ideas en Goldsmith que extreman el argumento al máximo nivel: «¿Serán todos los textos, en el futuro, anónimos, sin autor, escritos por máquinas para máquinas?» (2015, 34), provocación que no me interesa demasiado y que nos conduce al transhumanismo. Quedándonos en lo humano: existen versiones análogas hace al menos un siglo de lo que hoy se conoce como escritura no-creativa (pienso de inmediato en que uno de los referentes que retoma Perloff y también Goldsmith es el *Libro de los pasajes* de Benjamin como antecedente de la técnica del montaje), aunque diría que hoy esta tendencia se ha extendido justamente porque se ha institucionalizado —la escritura no-creativa comporta, en parte, una respuesta a las decenas de escuelas de escritura creativa que pueblan las universidades estadounidenses y latinoamericanas, y ya existen talleres y seminarios de escritura no-creativa, es decir, esta práctica también ha ingresado a programas de estudio—. Para el eje que nos convoca (es decir, el yo), pienso quizá muy especulativamente que es irrelevante si el autor tomó la información de internet o si la seleccionó de los libros que tiene en casa o en su Kindle. La versión más contemporánea de este poeta es quien ha aprendido a programar y que genera un dispositivo capaz de seleccionar palabras al azar del vertedero de lenguaje y datos que es internet. Pero también, diría yo, y por asuntos técnicos, la escritura no-creativa que se ha extendido más es la compuesta por un lector que recolecta versos, una especie de cazador-recolector de palabras, que reúne y luego compone mediante la técnica del montaje. Ejemplos en la

poesía hay centenares, y no quisiera hacer un catálogo, solo dejo un poema para botar el prejuicio de que los poemas que surgen de esta corriente son fríos, o demasiado calculados, o poco líricos, o hechos por autómatas:

Una fuente de agua donde debo llamear por mí misma hasta que todo se apague mucho, como si estuviera agonizando, casi un cuerpo sin boca ni ojos ni corazón ni etcétera, lanzado a su propia turbulencia en cero beatitud. Otra vez Eros, quién si no —cerca de mí y lejos de mí— *irresistible bicho*. ¿Qué hacer para amar sus heridas doquier? Mi casa bebe enardecida y animales erróneos por toda partitura (Negroni 2018, 9).

Con este poema, titulado «Dolor», María Negroni comienza el libro *Archivo Dickinson*. Para la composición de este volumen, Negroni usó el archivo digital elaborado por la Universidad de Harvard, el cual contiene todas las palabras que Dickinson utilizó en sus poemas. Con esa lista de palabras en mano, seleccionó un número considerable y con ellas compuso el libro. El tono lírico y afectado viene del campo semántico de Dickinson, es decir, no podemos obviar que el material con el cual trabajemos influirá directamente en el proceso de producción y también en la obra misma. «Toda la vida quise que el yo estuviera ausente, que las abejas —ciegas— dieran ser al ser. Por ese anhelo, pasa un panal de silencio, y un coraje nace, para el que no existe una forma pronominal» (2018, 10), escribe Negroni en el poema «Extravagancia», o «Hagamos una cosa: yo me presento de pronto en el jardín con nada y, por una vez, soy más grande que yo, soy casi un no soy» (2018, 86), en «Pactos». ¿Quién es este yo que desea un yo ausente y que impulsa un coraje inclasificable para un pronombre?

¿Quién es este yo que signa un «casi un no soy» o un no yo? Pensaría que el yo en la escritura no-creativa se asemeja más a una función que a una fuente generadora de subjetividad. No deja de haber un sujeto que escoge, selecciona, clasifica y hace un montaje –incluso si ese sujeto es un programador, debe tomar decisiones de corte–, pero el yo propiamente tal –el de la escritura– se abre al campo semántico del otro, deja de estar en el ritmo de su mente y, de manera voluntaria, se sumerge en el ritmo de otras mentes, y la partícula «yo» se vuelve, quizá más que nunca, un lazo que ata enunciados y que, gozosamente, extravía su referente. En otras palabras, es un yo plural no porque *yo es otro*, sino porque *yo es otros*. Lo pienso como una función en la medida en que sirve de ancla para que los enunciados no queden desperdigados o flotando en el mar verbal, para generar la sensación de unidad o incluso como una estrategia y un recurso.

El entusiasmo de Goldsmith, para quien la escritura no-creativa no significa una resignación, sino más bien una fiesta, una capacidad de mirar la información como un cúmulo cargado de potencialidades para el arte, y que celebra la apropiación y el plagio, posee un revés. Y acá ingreso al último de los nudos: la desapropiación, concepto postulado por Rivera Garza. El contrapunto entre la escritura no-creativa y la desapropiación es que la primera asume una pluralidad del yo, en la medida en que sus materiales son múltiples y compuestos por muchos yoes, mientras que la segunda involucra una ética respecto de las procedencias de los materiales y la noción de autor:

El autor que pretende hacer pasar como propio o de su autoría el texto de una autoría ajena ha dejado el sistema autoral intacto. Este es el caso del plagiario. El autor que,

con base en un sistema jerárquico, se apropia textos de autorías no prestigiosas –como es el caso de documentos de archivo o de textos transcritos de la tradición oral– sin siquiera preocuparse por trabajar con o aclarar que su proceso escritural es producto de una coautoría, ha dejado, también, el sistema autoral intacto. Este es el caso del apropiacionista. De ahí que sea del todo relevante, y esto por motivos tanto estéticos como políticos, que los autores a los que les interese hacer estallar la base misma de esas altas murallas de jerarquía y privilegio detrás de las cuales se resguarda una literatura mansa y apropiada aprendan ahora a hacer ajeno lo propio y a hacer, de la misma manera, ajeno lo ajeno (Rivera Garza 2020, 97-98).

El asunto aquí sería que plagiarios y apropiacionistas no necesariamente revelan sus fuentes y, con ello, *dejan el sistema autoral intacto*. O, llevado a nuestro asunto, ese yo abierto, ese yo que opera como una función, parecería, en esos casos, disfrazarse de «uno». Así, la desapropiación propone regresar al origen plural de toda escritura –¿quién acaso escribe solo, sin un contexto, una biblioteca, una comunidad?– y evidenciar esa pluralidad en la obra. Se trata de dejar de subsumir la escritura a la figura de autoridad del autor, hacerle espacio a la experiencia colectiva y «renunciar críticamente a lo que la Literatura (con L mayúscula) hace y ha hecho: apropiarse de las experiencias y voces de otros en beneficio de ella misma y sus propias jerarquías de influencia» (Rivera Garza 2020, 135). Este giro político respecto de la escritura no-creativa nos hace cuestionarnos qué es tuyo y qué es mío, es decir, relevar lo ajeno como parte del trabajo, pero, sobre todo, concebir la escritura como una práctica del estar-en-común, desfondar

el reino de lo propio y entender cada proceso de producción de una obra como una experiencia del estar en comunidad:

La desapropiación vuelve visible, mejor: tangible, la apropiación autorial y, al hacerlo, hace perceptible el trabajo de los practicantes de una lengua cuando otros, algunos entre ellos, la vuelven escritura. La desapropiación, así, desentraña la pluralidad que antecede a lo individual en el proceso creativo. Al hacerlo, la desapropiación expone el trabajo comunitario de los practicantes de una lengua como base ineludible del trabajo creativo. Deja ver, pues, las formas de autoproducción y las tramas en común de los sujetos colectivos de enunciación. Más que denunciar la apropiación desde un discurso adyacente (...), la desapropiación la anuncia, es decir, la pone de manifiesto de maneras estéticamente relevantes (Rivera Garza 2020, 139-140).

El giro no está motivado por denunciar a los plagiarios y, con ello, volverse un dispositivo policial respecto de la escritura no-creativa, sino que Rivera Garza está, de hecho, haciéndose una pregunta práctica que casi todo escritor apropiacionista se hace —¿cito esto en alguna parte, pongo una nota al pie, lo indico en la contraportada, uso comillas o itálicas?— y también sugiere posibilidades para ello (derivadas, por ejemplo, de lo digital, aunque tampoco descarta las formas tradicionales de citar). Sin embargo, el motor de la pregunta no es técnico, sino político y ético: cada autor está en deuda con su comunidad, con su lengua, con los hablantes de esa lengua, con su biblioteca y, en vez de saldar esa deuda, se trataría de acrecentarla al máximo nivel, hasta que se vuelva impagable. Esto es, no esconderla, sino exhibirla: la escritura desapropiativa, dirá Rivera

Garza, es, de hecho, la deuda misma. Y, como Goldsmith que extrema su argumento, aquí ocurre algo semejante: «Acaso no sería descabellado pensar ahora mismo en libros cuya sección de agradecimientos (...) será incluso mayor a, además de estar entreverada con, la sección todavía conocida como cuerpo del libro. (...) No será impensable concebir libros que sean, y esto de manera abierta, eso precisamente: un puro reconocimiento» (Rivera Garza 2020, 112). Lo que pone en obra la escritura desapropiativa es abrir y transparentar las fuentes, los canales que posibilitan la hechura de una obra y, con ello, generar un sistema de reconocimiento. Visto así, más allá de los dispositivos que se utilicen para dar cuenta de la deuda, lo que subyace es una noción de individuo, retomando a Nancy, como «residuo de la experiencia de la disolución de la comunidad». Y el gesto político de la desapropiación implica encontrar una manera en que la comunidad se reúna en el libro.

Así leído, el yo que articula la escritura desapropiativa se sabe primeramente perteneciente a una zona común, que le es constitutiva. Lo que le da sentido a la escritura no es un yo, sino un nosotros. Ya no *yo es otros*, sino *yo es nosotros*. Y no un nosotros disfrazado de yo, sino un nosotros que tendría la potencia de volver un libro coral: una trenza de pronombres y de nombres propios. Eso, a su vez, dispara el sentido; en su pluralidad, el sentido, que ya en la noción del poema como mente se opacaba mediante el flujo de pensamientos, acá se abre al máximo nivel, puesto que incluye «mis» pensamientos y los pensamientos de otros, sin hacerlos pasar por propios.

Pienso estas tres maneras contemporáneas de reflexionar acerca de la composición como modos que dejan filtrar una comprensión de un yo laxo, abierto, en contraposición a un

yo estable y sostenido en la función simbólica del lenguaje, y que algunas corrientes han asociado a lo masculino, a la poesía cerrada, protegida de los embates que la brevísima partícula «yo» no alcanza a contener en sí misma. Y quizá, después de todo, siempre ha sido así. Granos de mente. Yo es otros. Yo es nosotros.

Bibliografía

- Bachmann, Ingeborg. 2012. *Literatura como utopía*. Valencia: Pre-Textos.
- Bernstein, Charles. 2013. *L=A=N=G=U=A=G=E. ¡Contraataca!* Ciudad de México: Aldus.
- Goldsmith, Kenneth. 2015. *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Hejinian, Lyn. «El rechazo al cierre». Disponible en <https://circulodepoesia.com/2014/09/poetica-lyn-hejinian-el-rechazo-al-cierre/>
- Kristeva, Julia. 1981. «El tema en cuestión: el lenguaje poético». En *La identidad*, editado por Lévi-Strauss, 249-287. Barcelona: Petrel.
- Levertov, Denise. 2017. *Pausa versal. Ensayos escogidos*. Traducción de José Luis Piquero. Madrid: Vaso Roto.
- Negroni, María. 2018. *Archivo Dickinson*. Buenos Aires: La Bestia Equilátera.
- Olson, Charles. «El verso proyectivo». Disponible en <http://www.vallejoandcompany.com/el-verso-proyectivo-por-charles-olson/>
- Perloff, Marjorie. 2019. *El genio no original*. Valencia: Greylock.

Richard, Nelly. 1993. «¿Tiene sexo la escritura?». En *Masculino/ Femenino*, 31-45. Santiago: Francisco Zegers Editor.

Rivera Garza, Cristina. 2020. *Los muertos indóciles. Necroescritura y desapropiación*. Santiago: Los Libros de la Mujer Rota.