

Escritura, originalidad y apropiación

Alberto Tagle

El célebre comienzo de *The Waste Land* de T. S. Eliot «April is the cruellest month, breeding/ Lilacs out of the dead land, mixing/ Memory and desire, stirring/ Dull roots with spring rain»¹ es incomprensible sin la influencia del prólogo de Geoffrey Chaucer en *The Canterbury Tales*: «Whan that Aprill with hise shoures soote/ The droghte of March hath perced to the roote/ And bathed every veyne in swich licour/ Of which vertu engendred is the flour».² Tanto la apropiación como el pastiche —incluso el recorte de considerables extensiones por parte de Ezra Pound (partes con un fuerte aroma antisemita fueron desechadas de la versión publicada en 1922) así como la invitación al uso de fuentes más *coloquiales*— son ahora indisolubles del poema de Eliot. A *The Waste Land*, a lo largo del siglo pasado, se le otorgó un lugar cumbre dentro de la poesía modernista. Sin embargo, Marjorie Perloff, en *Unoriginal Genius* cuenta cómo las recepciones más cercanas a la publicación del poema no fueron del todo celebratorias teniendo como primordial centro de sus ataques las técnicas de apropiación vertidas en el poema. Por ejemplo, Edgell Rickword escribió que:

Here is a writer to whom originality is almost an inspiration borrowing the greater number of his best lines, creating hardly any himself. It seems to us as if «The Waste Land» exists in the greater part in the state of notes [...] Perhaps if the reader were sufficiently sophisticated he would find these echoes suggestive hints, as rich in significance as the sonorous amplifications of the romantic poets. None the less, we do not derive from this poem as a whole the satisfaction we ask from poetry.³

Perloff muestra cómo Rickword acusa que en el poema de Eliot el fuerte anclaje de las citas destruye la *esencia de la poesía misma*,⁴ con lo que sea a lo que esto se refiera. El germen de la crítica de Rickword está determinado por una visión de la literatura, y sobre todo de la poesía, donde la creación literaria es comprendida como el producto de un trabajo enteramente individuado con una *intentio auctoris* clara y determinada. Sobre dicha visión —cuya solidifi-

¹ T. S. Eliot, *La tierra baldía*, p. 194.

² Geoffrey Chaucer, *The Canterbury Tales*, p. 41.

³ Edgell Rickword, «A Fragmentary Poem», p. 111.

⁴ Cfr. Marjorie Perloff, *Unoriginal Genius*, p. 2.

cación y asimilación generalizada es comúnmente rastreable a una visión del genio romántico como en el poeta que emprende su viaje interno tras la Flor Azul de la poesía en Novalis o la demonización del poeta maldito de *Las flores del mal*— Andrew Bennett entiende que la asimilación de una figura individuada de un autor singularizado siempre tiene que ser comprendida desde la esfera judicial:⁵ la consolidación de un sujeto responsable de lo escrito —tanto para ser censurado como el propio Baudelaire o Flaubert como para la legislación de los derechos de autor— se articula y entrelaza a la concepciones románticas del poeta como ser sublime. En estos términos es que la originalidad ha sido comprendida como la producción de lo único, de lo que nace de la inspiración y magnificencia de sujetos sublimados, «Hacia el Cielo, en que él ve un espléndido trono,/ sus dos brazos piadosos sereno alza el Poeta,/ y los vastos destellos de su espíritu lúcido».⁶ La crítica de Rickword es comprensible desde una forma de pensamiento que alienta la concepción de la literatura que se circunscribe a las escrituras geniales de plumas elevadas.

Siguiendo la estela de Michel Foucault, como respuesta al anuncio de la *muerte del autor* de Roland Barthes, piensa que el «¿qué importa quién habla?» se ha convertido en uno de los problemas fundamentales de la escritura contemporánea.⁷ Considera que la *función-autor* es transformable dentro del tiempo y el espacio por lo que la visión singularizada desde la que parte Rickword es solo uno de los emplazamientos posibles desde los que se puede concebir la autoría y, por lo tanto, la propia literatura. Por otra parte, y fuera de la estela romantizada del autor, Jonathan Lethem encuentra en la escritura de Eliot que

[...] la descripción que hace Shakespeare de Cleopatra, copiada casi palabra por palabra de la vida de Marco Antonio escrita por Plutarco y después tomada también por T. S. Eliot para *La tierra baldía*. Si éstos [*sic*] son ejemplos de plagio, entonces queremos más plagio [...] Hallar

⁵ Cfr. Andrew Bennett, *The Author*, p. 24.

⁶ Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, p. 87.

⁷ Cfr. Michel Foucault, *¿Qué es un autor?*, p. 5.

la voz personal no es sólo vaciarse y purificarse de las palabras de otros, sino adoptar y acoger filiaciones, comunidades y discursos. Podría llamarse inspiración al hecho de inhalar el recuerdo de un acto no vivido. La intención, debemos aceptarlo humildemente, no consiste en crear algo de la nada sino a partir del caos [...] Eliot mostró no poca ansiedad por estos asuntos: las notas que con muchísimo cuidado añadió a *La tierra baldía* pueden ser leídas como un síntoma de la ansiedad de contaminación del modernismo. Desde ese ángulo, ¿qué es el posmodernismo sino modernismo sin ansiedad?⁸

¿De qué se estaba apropiando Eliot cuando tomó escrituras de tan diversas procedencias? ¿De qué se estaba apropiando Javier Sicilia cuando tomó las escrituras de Eliot que a su vez tomó escrituras de tan diversas procedencias? ¿De qué se estaba apropiando Jonathan Lethem en *Contra la originalidad* el cual fue enarbolado como «el ensayo anterior cita todas las fuentes que robé, transformé, amasé mientras “escribí” (excepto, ay, aquellas fuentes que olvidé en el proceso)»⁹ en el cual solo tomó el papel de administrador de lo ya escrito? ¿Por qué comprender este tipo de prácticas escriturales desde un concepto como la *apropiación* o *robo* que conservan un cariz tan mercantilista y que alude a configuraciones del lenguaje como susceptible de ser privatizado? ¿Qué tipo de formas de valoración pueden responder a prácticas escriturales que ya no responden a una constitución de la literatura como lo creado por sujetos singulares y, por lo tanto, la originalidad se diluye? ¿Cómo valorar las escrituras en un contexto en el cual «*Inventio* is giving way to appropriation, elaborate constraint, visual and sound composition, and reliance on intertextuality. Thus we are witnessing a new poetry, more conceptual than directly expressive»?¹⁰

Walter Benjamin, en el manuscrito de la conferencia de 1934, *El autor como productor*, argumenta

⁸ Jonathan Lethem, *Contra la originalidad o el éxtasis de las influencias*, pp. 16-17.

⁹ *Ibid*, p. 50.

¹⁰ Marjorie Perloff, *op. cit.*, p. 20.

que «Sólo teniendo en cuenta las realidades técnicas propias de la situación actual, podremos comprender las formas de expresión que dan cauce a las energías literarias de nuestro tiempo».¹¹ En ese sentido, si bien la apropiación es una técnica que siempre ha existido paralelamente a la escritura «original», es necesario entender las «técnicas propias» actuales para comprender la forma por la cual está operando y significándose. Es decir, no hay una relación diáfana e inmediata entre la apropiación y reescritura de las glosas y comentaristas medievales en relación a lo ejecutado por Eliot o Lethem y, si nos circunscribimos a la postura del último, ¿cómo comprender la apropiación en un contexto que ha dejado detrás la ansiedad modernista? Por ejemplo, Frederic Jameson considera que el pastiche es la práctica primordial del posmodernismo porque:

En un mundo en que la innovación estilística ya no es posible, todo lo que queda es imitar estilos muertos, hablar a través de las máscaras y con las voces de los estilos del museo imaginario. Pero esto significa que el arte contemporáneo o posmodernista va a referirse de un nuevo modo al arte mismo: más aún, significa que uno de sus mensajes esenciales implicará el necesario fracaso del arte y la estética, el fracaso de lo nuevo, el encarcelamiento en el pasado.¹²

De forma similar, Mark Fisher acusa que el «realismo capitalista» —como aquella imposibilidad a la que acudía el propio Jameson de concebir antes el fin de la humanidad que el del propio capitalismo—¹³ establece un presentismo que deviene en prácticas artísticas como que se sirven tanto de la nostalgia como de la retromanía alimentando un «eterno collage». Desde los matices marxistas que presentan tanto Fisher como Jameson es concebible entender las prácticas del pastiche, así como de apropiación, como aquellas que caracterizan el sentir generalizado respecto de un futuro sin futuro, de un futuro carente de un verdadero proyec-

to emancipatorio. Pero, haciendo caso del propio Benjamin, el entorno de la posmodernidad de los ochenta ya no es el mismo y es necesario situar las condiciones técnicas generales de las prácticas de apropiación escritural. En ese sentido es que Kenneth Goldsmith considera que —y entiende que su análisis puede ser tachado de reduccionista pero simplemente lo conforma como punto de partida— si el avance técnico de la fotografía llevó a la pintura a dejar de sujetarse de una determinación mimética de la realidad para buscar sus formas de expresión más allá de la figuración, en la escritura el avance técnico que debe ser un cisma para las prácticas escriturales debe ser la digitalización y la consolidación de la navegación en internet. El devenir información de la totalidad de la vida —piénsese en el desentrañamiento del propio genoma humano—¹⁴ no puede no significar un cambio radical en la forma de escribir y concebir la propia escritura. Goldsmith, amparado en el pensamiento de la propia Perloff, habla de genialidad «no-original» y de escrituras «no-creativas» como:

[...] a causa de los cambios generados por la tecnología y el internet, nuestro concepto del genio —la figura romántica, aislada— se ha vuelto obsoleta. Una noción contemporánea del genio tendría que enfocarse en nuestro manejo de la información y nuestra capacidad de diseminarla. Perloff ha acuñado un término, *moving information*, que en inglés significa tanto el acto de mover información de un lado a otro como el acto de ser conmovido por ese proceso. Plantea que el escritor de hoy, más que un genio torturado, se asemeja a un programador quien conceptualiza, construyen ejecuta una máquina de escritura con gran destreza.¹⁵

En el entorno mediático digital, la desapropiación es una herramienta integrada en los mismos procesadores de texto computacionales. Cortar y pegar es una práctica indispensable en nuestra relación mediada con la escritura. La escritura como concepción de la expresión de un «yo» debe ser clausu-

¹¹ Walter Benjamin, *El autor como productor*, p. 13.

¹² Frederic Jameson, *El giro cultural*, p. 22.

¹³ Cfr. Mark Fisher, *Realismo capitalista*, p. 10.

¹⁴ Cfr. Rosi Braidotti, *Lo posthumano*.

¹⁵ Kenneth Goldsmith, *Escritura no-creativa*, p. 11.

rada en orden de aprehender de forma más certera nuestra relación tan técnicamente mediada con la escritura. Si algo ha puesto de manifiesto la digitalización de las prácticas escriturales es el socavamiento de una visión autoral singularizada que se sostiene bajo paradigmas axiológicos como «originalidad», «genio», «propiedad», «sentido», «intención». Suscribimos a la escritura de Jorge Carrión, en colaboración con GTP-3, cuando sostienen que:

Los procesos de escritura siempre han sido colaborativos, pero ahora lo son más que nunca. Cuando buscas una palabra, un concepto, un dato en Google mientras estás escribiendo un ensayo o un cuento, conectas durante un instante no solo con un algoritmo hipercomplejo, sino con los miles o millones de usuarios que se han interesado por lo mismo que tú. Los textos de las redes sociales solo cobran sentido en clave de comentario, interacción, la cita, lo compartido, lo retuiteado. Son *collages* en movimiento, cadáveres exquisitos orgánicos, que crecen a perpetuidad.¹⁶

Pero ¿qué es lo que queda tras la desintegración del autor como centro neurálgico de una forma de valorización de la literatura? La recontextualización situada de la escritura, el socavamiento de la decretada y ligera línea entre autor y lector, la reflexión sobre las formas en que la apropiación escritural puede o no perpetuar una cosmovisión caduca. Las formas y condiciones, tanto materiales como «literarias» que pueden suscribirse en la apropiación ahora, más que nunca, deben ser meditadas —en tanto técnicamente mediadas— antes de su ejecución. Nos suscribimos al argumento de Cristina Rivera Garza en cuanto que:

La creciente relevancia de procesos de escritura eminentemente dialógicos, es decir, aquellos en los que el imperio de la autoría, en tanto productora de sentido, se ha desplazado de manera radical de la unicidad del autor hacia la función [trocamiento de Foucault] del lector, quien, en lugar de apropiarse del material del mundo que

¹⁶ Jorge Carrión/Taller Estampa/GTP-2 y 3, *Los campos electromagnéticos*, pp. 36-37.

es el otro, se desapropia [...] A esa práctica, por llevarse a cabo en casos de extrema mortandad y en soportes que van del papel a la pantalla digital, es lo que empiezo por llamar *necroescritura* [...] A la poética que la sostiene sin propiedad, o retando constantemente el concepto y la práctica de la propiedad, pero en una interdependencia mutua con respecto al lenguaje, la denomino *desapropiación*. Menos un diagnóstico de lo que se produce actualmente, estos términos pretenden animar una conversación donde la escritura y la política son relevantes por igual.¹⁷

Una ejecución reflexiva de la apropiación debe conducir a escrituras fluctuantes que pongan en juego el aparente sentido enmarcado de la obra fijada. Un ejemplo de reiteración y reconfirmación de una autoridad singular es la suscitada en *Cuaderno Noelio* de Juan Alcántara: el poemario surge de una apropiación e intervención de *El novelino*, una colección de cuentos medievales del siglo XIII. *El novelino* mismo fue producido y reproducido en un contexto de primordial oralidad y de desplazamiento de boca en boca, los relatos tomaron múltiples formas y variaciones antes de ser fijados en la escritura; Alcántara parece querer suscribirse a la condición fluctuante de los cuentos a través de su recomposición en verso como una forma de querer a volver a ponerlos en movimiento, pero lo que realmente hace es suscribirlos en un entramado de autoría y autoridad. Los derechos reservados del *Cuaderno Noelio* pactan su propio efecto de clausura sobre sí mismo, es su puesta de manifiesto de una apropiación de lo que fue y sigue siendo común.

Una forma más consciente de la técnica de la apropiación es la utilizada por Hugo García Manrique en *Anti-Humboldt: una lectura del Tratado de Libre Comercio de América del Norte*. Ya el propio subtítulo por sí mismo demarca el trabajo como una puesta en escena desde la lectura situada antes que en la perpetuación de un modelo autoral caduco. Inspirado en libros como *Radi Os* de Ronald Johnson, *Nets* de Jen Bervin y *Zong!* de NourberSe Philip, *Anti-Humboldt* toma el cuerpo completo del Tratado de Libre Comercio de 1994, comprendido

¹⁷ Cristina Rivera Garza, *Los muertos indóciles*, p. 19.

como un artefacto escritural, para condicionar «la gestación de un movimiento migratorio al interior del documento [...] la inscripción de resistencias en la materialidad misma de las formas históricas de la imaginación».¹⁸ La lectura situada y politizada del Tratado se materializa a través de dos vías: por medio del desvanecimiento —pero nunca en su totalidad, siempre queda su mancha evanescente como telón de fondo de la lectura situada— que ocasiona la remarcación del movimiento migratorio dentro de los artículos numerados:

territorio significa:

- (i) las islas, incluidos los arrecifes y cayos en los mares adyacentes;
- (ii) las islas de Guadalupe y las de Revillagigedo, situadas en el Océano Pacífico;
- (iv) la plataforma continental y los zócalos submarinos de las islas, cayos y arrecifes;
- (v) las aguas de los mares territoriales, en la extensión y términos que fije el derecho internacional, y las aguas marítimas interiores;
- (vi) el espacio situado sobre el territorio nacional, con la extensión y modalidades que establece el propio derecho internacional; y
- (vii) toda zona más allá de los mares territoriales de México dentro de la cual México pueda ejercer derechos sobre el fondo y el subsuelo marinos y sobre los recursos naturales que éstos contengan, de conformidad con el derecho internacional, incluida la Convención de las Naciones Unidas sobre Derecho del Mar, así como con su legislación interna;
- (b) respecto a Canadá, el territorio en que se aplique su legislación aduanera, incluida toda zona más allá de los mares territoriales de Canadá dentro de la cual, de conformidad con el derecho internacional y con su legislación interna, Canadá pueda ejercer derechos sobre el fondo y subsuelo marinos y sobre los recursos naturales que éstos contengan; y
- (c) respecto a Estados Unidos:
 - (i) el territorio aduanero de Estados Unidos, que incluye los cincuenta estados el Distrito de Columbia y Puerto Rico;
 - (ii) las zonas libres ubicadas en Estados Unidos y en Puerto Rico; y
 - (iii) toda zona más allá de los mares territoriales de Estados Unidos dentro de la cual, de conformidad con el derecho internacional y con su legislación interna, Estados Unidos pueda ejercer derechos sobre el fondo y subsuelo marinos y sobre los recursos naturales que éstos contengan.

Imagen 1. Captura de *Anti-Humboldt*.

García Manríquez se propone generar con este ejercicio de lectura —como forma de reescritura, administración y criba de lo ya escrito— a través de considerar que:

Todo texto supone una economía política que sustenta la codificación de su propia legibilidad. En el problematizar la codificación de su legibilidad desde lo político: su propia legibilidad como suspenso. ¿Qué significa significar? Significar es ces, despeñarse desde una codificación armonizante.

Sobre las páginas, algunas constelaciones de palabras se resisten a ser articuladas en sentidos unívocos. Esbozos de una narración se disgregan inmediatamente. Arribar al sentido es remitirse a la circulación dentro de la totalidad: devenir sentido es devenir mercancía nuevamente.¹⁹

¹⁸ Hugo García Manríquez, *Anti-Humboldt*, p. 74.

¹⁹ *Ibid*, p. 77.

La preocupación de Manríquez es muy similar a aquella expuesta por la *Language Poetry* de los ochenta norteamericanos. Véase por ejemplo la obra un fragmento de Bruce Andrews:

were I idiom and
the portray
what on
idiot you remarking
cessed to only up
opt hope this
was soundly action
more engineer
taut that the²⁰

Marjorie Perloff concibe a esta poesía como una máquina de sentido antes que una simple portadora de uno; influenciados por la crítica de una visión instrumentalizada del lenguaje en la industria cultural de Adorno y Horkheimer, estos poemas buscan crear una «resistencia» contra la lógica mercantilista de la producción cultural imperante. García Manrique confecciona una constelación, a lo Benjamin, en el Tratado de Libre Comercio como la liberación de un lenguaje que está expresamente pensando para constreñir el sentido, la manufactura, distribución y las relaciones internacionales del país. El fragmento muestra cómo dentro del propio Tratado, a través de una lectura no instrumentalizada, es posible enlazar una escritura de lo mexicano: la realización de un artefacto poético que, como «*La suave Patria*» de Velarde o *Alta traición* de Pacheco, deviene relato de nación. En palabras de Vanessa Place y Robert Fitterman, «[...] la escritura conceptual crea un objeto, el cual crea su propia desobjetificación».²¹ El concepto toma el lugar vaciado de la expresión del «yo». Las prácticas escriturales que no dependen de un faro panóptico de la autoría como autoridad universalizante discurren a través de la demarcación de su propio concepto. Si Adorno y Horkheimer comprenden que

²⁰ Bruce Andrews, «While», en Marjorie Perloff, *op. cit.*, p. 7.

²¹ Robert Fitterman y Vanessa Place, *Notas sobre conceptualismos*, p. 13.

La cultura es una mercancía paradójica. Se halla hasta tal punto sujeta a la ley del intercambio que ya ni siquiera es intercambiada; se disuelve tan ciegamente en el uso mismo que ya no es posible utilizarla.²²

La escritura conceptual propondrá

[...] dos respuestas a esta paradoja a través de la mimesis radical: el conceptualismo puro y el barroco. El conceptualismo puro niega la necesidad de leer en el sentido textual tradicional —uno no necesita «leer» el trabajo, sino pensar acerca de la idea que genera ese trabajo. En este sentido, las propiedades *readymade* del conceptualismo reflejan y ceden ante el fácil consumo/producción de textos de devaluación de la lectura en la cultura en general. El conceptualismo impuro, evidente a su manera más extrema en el barroco, exagera la lectura en el sentido tradicional del texto. En este sentido, sus excesivas propiedades textuales se resisten y son derrotadas por el fácil consumo/producción de textos y el rechazo contra la lectura en la cultura en general.²³

Para Place y Fitterman, los conceptualismos escriturales se proclaman, por lo tanto, como «*estéticas del fracaso*»: del fracaso de la dominación unívoca, de una industria cultural que subsume abstracciones de la teoría literaria como el concepto de «*canon*» para tratar de eternizar fronteras —por eso Manríquez habla de lecturas/escrituras como migraciones dentro de los propios textos— textuales, interpretativas, de uso y valorativas de los dispositivos literarios. En este sentido es que Kenneth Goldsmith propone que

La poesía es un recurso infrautilizado y desaprovechado. Y ya que carece de valor de cambio, está liberada de la ortodoxia que constriñe a las demás disciplinas artísticas. Es una de las grandes libertades de nuestro campo —tal vez uno de los últimos con ese privilegio. La poesía

se encuentra en una posición semejante en la que el arte conceptual alguna vez estuvo; es radical en su producción, distribución y democratización. De tal manera que está obligada a correr riesgos, a ser tan experimental como pueda. Como no tiene nada que perder, resuelve pasiones y emociones que, por ejemplo, el arte visual no ha tocado en medio siglo. Todavía están en riña. ¿Por qué iba a alguien a jugar a lo seguro con la poesía?²⁴

Las formas de valoración de las prácticas escriturales deben escapar de las garras del sentido literario como torre de Babel de una condición «*esencial*», de un anclaje a una «*literaridad*» que se asume debe ser desentrañada. Situar las prácticas escriturales desde su mediación técnica y el contexto en el que se manifiestan es también ponerlas en relación con el entramado de la vida misma. Comprender la salida de la escritura de las prácticas literarias unívocas debe conducir a poner en circulación y a configurar su papel, condición y valor a través de su carácter relacional y no a través de un aislamiento teórico.

La apropiación en un entorno posterior a la hegemonía de la comprensión de la escritura como lirismo y expresión de una individualidad deja de ser extracción y robo de sentido. Cuando el valor literario no se ampara ni en un *intento auctoris* ni en la recepción de un sentido susceptible de ser interpretado, entonces la apropiación se convierte en una técnica que pone de manifiesto el propio fracaso de la literatura como portadora de sentidos instituidos e instituyentes. La apropiación en un entorno digitalizado, donde la escritura deviene información, no es captura y reescritura de sentido, sino que es una lectura de la desarticulación del sentido mismo. Frente a la tiranía del sentido instrumental, está su lectura situada, su desapropiación desarticuladora. Su valorización no está en la comprensión del hecho literario como fijación estable y aprehensible, sino en su factibilidad como proceso, como un proceso articulador de relaciones, tanto previas como posteriores, que son puestas de manifiesto en sus lecturas situadas. El valor

²² Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, p. 206.

²³ Fitterman y Place, *op. cit.*, pp. 19-20.

²⁴ Cfr. Kenneth Goldsmith, *Teoría*.

de la apropiación de la escritura está en poner en tela de juicio una normatividad literaria que cerceña sus posibilidades en aras de una aparente estabilidad —siempre frágil—, de una visión privada, mercantilista y proteccionista del lenguaje como medio estructurador de relaciones verticales. La apropiación, y sobre todo la desapropiación, son técnicas operatorias que cambian el sentido de las relaciones verticales para verter su contenido en prácticas, escrituras, lecturas y relaciones mucho más horizontales y, por lo tanto, distribuidas.

Fuentes

Baudelaire, Charles, *Las flores del mal*, Cátedra, Madrid, 2011. Benjamin, Walter, *El autor como productor*, Casimiro, Madrid, 2015. Bennet, Andrew, *The Author*, Routledge, Nueva York, 2005. Braidotti, Rosi, *Lo posthumano*, Gedisa, Barcelona, 2015. Carrión, Jorge, Taller Estampa y GTP-2 y 3, *Los campos electromagnéticos: Teorías y prácticas de la escritura artificial*, Caja Negra, Buenos Aires, 2023. Chaucer, Geoffrey, *The Canterbury Tales: A Selection*, Broadview Editions, Nueva York, 2008. Eliot, T. S., *La tierra baldía*, Cátedra, Madrid, 2016. Fisher, Mark, *Realismo capitalista ¿No hay alternativa?*, Caja Negra, Buenos Aires, 2022. Fitterman, Robert y Vanessa Place, *Notas sobre conceptualismos*, CONACULTA, Ciudad de México, 2013. García Manríquez, Hugo, *Anti-Humboldt: Una lectura del Tratado de Libre Comercio de América del Norte*, Matadero-Litmus, Ciudad de México, 2016. Goldsmith, Kenneth, *Escritura no-creativa: la gestión del lenguaje en la era digital*, Tumbona ediciones, Oaxaca, 2015. Goldsmith, *Teoría*, s. l., s. e., 2015. Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos*, Trotta, Madrid, 1998. Jameson, Fredric, *El giro cultural: Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*, Manantial, Buenos Aires, 2010. Lethem, Jonathan, *Contra la originalidad o el éxtasis de las influencias*, Tumbona, México D. F., 2007. Perloff, Marjorie, *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*, The University Chicago Press, Chicago, 2010. Rickword, Edgell, «A Fragmentary Poem», en Jewel Spears Brooker (ed.), *T. S. Eliot: The Contemporary Reviews*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004. Rivera Garza, Cristina, *Los muertos indóciles: Necroescritura y desapropiación*, México, Debolsillo, Ciudad de México, 2019.