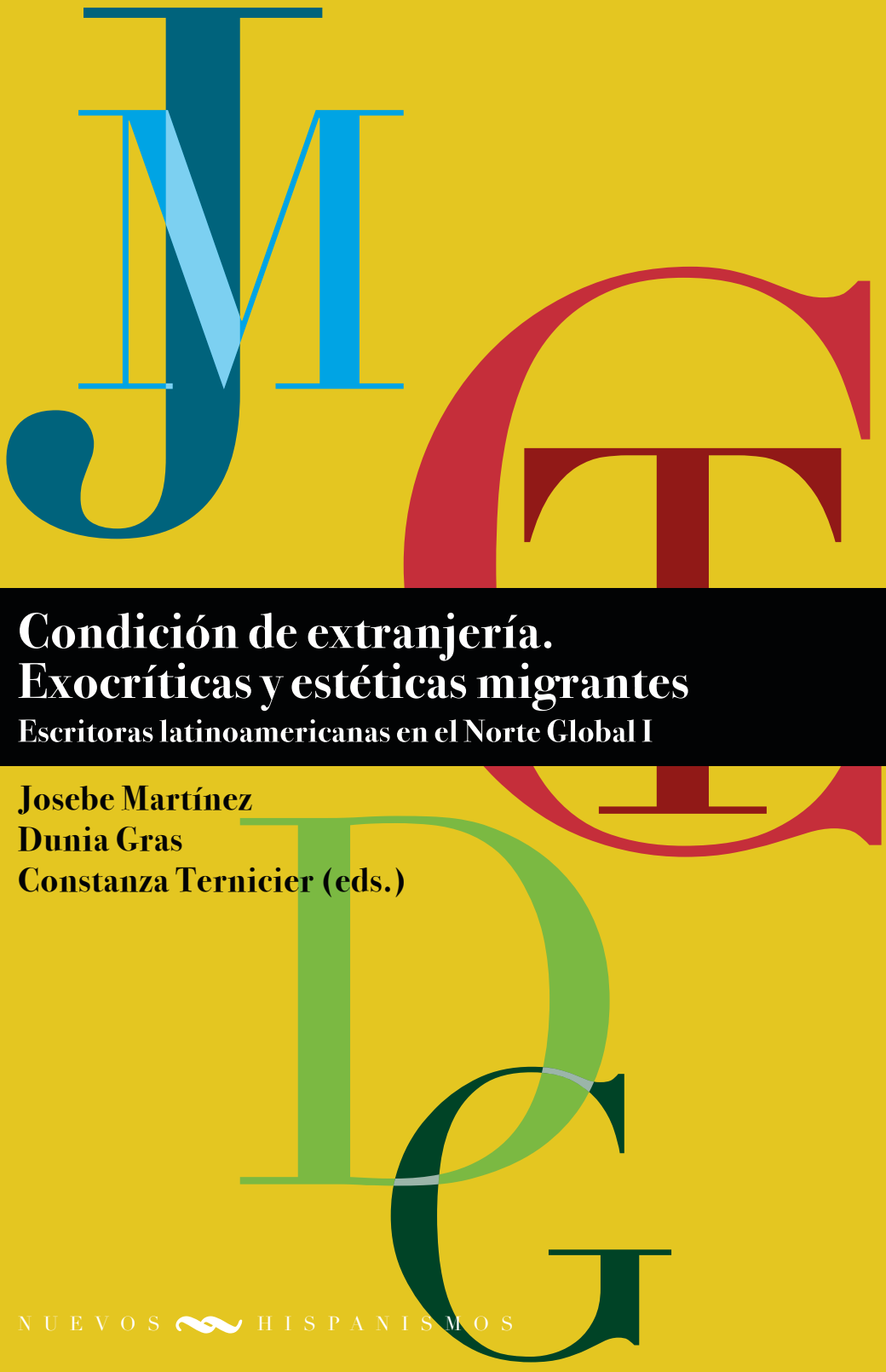


Condición de extranjería. Exocríticas y estéticas migrantes

Escritoras latinoamericanas en el Norte Global I

Josebe Martínez
Dunia Gras
Constanza Ternicier (eds.)

NUEVOS HISPANISMOS

Josebe Martínez,
Dunia Gras,
Constanza Ternicier (eds.)

Condición de extranjería.
Exocrítica y estéticas migrantes
Escritoras latinoamericanas en el Norte Global I

NUEVOS HISPANISMOS

32

Director: Julio Ortega (Brown University)

Comité Editorial:

Anke Birkenmaier
(Indiana University Bloomington)

Beatriz Colombi
(Universidad de Buenos Aires)

Cecilia García Huidobro
(Universidad Diego Portales, Santiago de Chile)

Ángel Gómez Moreno
(Universidad Complutense de Madrid)

Dieter Ingenschay
(Humboldt Universität Berlin)

Efraín Kristal
(University of California, Los Angeles)

Esperanza López Parada
(Universidad Complutense de Madrid)

Gesine Müller
(Universität zu Köln)

Rafael Olea Franco
(El Colegio de México)

Fernando Rodríguez de la Flor
(Universidad de Salamanca)

William Rowe
(University of London)

Carmen Ruiz Barrionuevo
(Universidad de Salamanca)

Víctor Vich
(Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima)

Edwin Williamson
(Oxford University)

Josebe Martínez, Dunia Gras,
Constanza Ternicier (eds.)

Condición de extranjería. Exocrítica y estéticas migrantes

Escritoras latinoamericanas en el Norte Global I

Iberoamericana - Vervuert - 2024



Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Derechos reservados

© Iberoamericana, 2024
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22

© Vervuert, 2024
Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17

info@iberoamericanalibros.com
www.iberoamericana-vervuert.es

ISBN 978-84-9192-452-4 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-96869-617-1 (Vervuert)
ISBN 978-3-96869-618-8 (e-Book)

Depósito Legal: M-19659-2024

Diseño de cubierta: Rubén Salgueiros

The paper on which this book is printed meets the requirements of ISO 9706

Índice

I. Introducción

Josebe Martínez, Dunia Gras, Constanza Ternicier
Exocrítica y estéticas migrantes. Escritoras latinoamericanas en el Norte Global 9

II. Textos indóciles. La experiencia del lenguaje

Meri Torras Francés
1. La escritura dislocada: *corpus*-cuerpos con la lengua afuera. *Mona* (2019), de Pola Oloixarac, y *Ceniza en la boca* (2022), de Brenda Navarro 29

Cristina Jarillot-Rodal
2. Emine Sevgi Özdamar y María Cecilia Barbetta, dos formas opuestas de exofonía que aspiran al canon literario alemán 47

Nadia Brouardelle
3. Escribir desde el exilio: contar para no olvidar. A propósito de Laura Alcoba 69

Maja Zovko
4. *Madre mía* (2017), de Florencia del Campo: una nueva aproximación al dolor migratorio 85

III. Cartografías. Re-localizaciones en el Norte Global

Silvia Lunardi
5. ¿Hacia una *nouvelle vague* literaria?: la efervescencia de los hispanos dentro del mapa literario actual de Estados Unidos 101

La escritura dislocada: corpus-*cuerpos con la lengua afuera.* Mona *(2019), de Pola Oloixarac, y* Ceniza en la boca *(2022), de Brenda Navarro*

Meri Torras Francés

Universidad Autónoma de Barcelona
GRC Cos i Textualitat

La escritora argentino-española Clara Obligado nos ha regalado un libro intitulado *Una casa lejos de casa: la escritura extranjera* (2020) que se ha instituido, en lengua castellana, como un texto de referencia en cuestiones de escritura desplazada, como es la suya propia, dado que Obligado reside en Madrid, donde se exilió tras el golpe militar argentino de 1976. A lo largo de sus páginas, con contundencia y honestidad brutales, la autora da cuenta de la experiencia que es escribir con una misma lengua que no es *exactamente* la misma, desde un espacio sociocultural ajeno del que, sin embargo, hay que apropiarse para sobrevivir, resistiéndose a su vez a ser colonizado por él. En una entrevista con Javier Ignacio Alarcón y Andreína Isabel Salazar, para la revista *Contrapunto*, Clara Obligado afirmaba:

> Un escritor extranjero tiene un conflicto con el idioma, lo tiene clavado. Algunos escritores niegan este conflicto, se travisten y se convierten en escritores del país que los acoge. Pero ese conflicto está, incluso si se intenta borrarlo. Hay cosas que te marcan para siempre, y esta es una de ellas. El extranjero es un escritor que traduce sistemáticamente de un idioma a otro, aunque sean dos castellanos, de una sensibilidad a otra. Esto modifica la escritura y da una consciencia [sic] del idioma más potente. (Alarcón y Salazar 2020: en línea)

En pos de las modificaciones encarnadas en la escritura de este conflicto se desarrollan las páginas que siguen a partir del análisis de la inscripción del desplazamiento en dos novelas relativamente recientes: *Mona* (2019), de la escritora argentina de origen peruano y residente en Barce-

lona Pola Oloixarac, y *Ceniza en la boca* (2022), de la mexicana residente en Madrid Brenda Navarro.

Y es de las entrañas del ensayo de Obligado que entresaco una sabia advertencia de partida, que cito y asumo a modo de axioma en la investigación que me anima y de la que surge el trabajo que sigue. Escribe la argentino-española:

> Sintetizando las múltiples ramas que puede tener la escritura del tema del desarraigo, acordemos que estamos hablando de una poética no homogénea, que tiene que crear, a veces, sus propios lectores, sus propias influencias, que no están recogidas en ningún canon. Una escritura trasplantada, que carece de homogeneidad, pero que es, también, refractaria a toda hegemonía. Una escritura que da cuenta de la perplejidad de los dobles vínculos, y este es, justamente, un marco inestable, apasionante. (2020: 101)

Un marco inestable apasionante resulta, en efecto, el territorio literario ambivalente en el que nos movemos en este texto, bajo el marbete-paraguas de *escritura dislocada*, y que no pretendo en absoluto definir ni taxonomizar con esta modesta contribución. Considero, en la línea de la cita que acabo de referir, que hay que resistirse a ello y proponer, como se intentará aquí, diálogos precisos, cuerpo a *corpus*, con los textos literarios dislocados y capaces de dislocarnos. Coincido con Obligado en que una descripción cerrada —homogenizante, por tanto— de esta escritura sería una traición a su ser en relación, a su inclinación insumisa y rebelde frente a los cánones literarios y a los imperativos no solo *literarios* que en ellos se inscriben y que ejercen su dominio bajo criterios presuntamente *solo* estéticos y que son, por supuesto, ideológicos. Es por ello que, desde ese lugar de diferencia que es la escritura extranjera (y hasta diríase de *différance* derridiana, por el desplazamiento incesante que reinscribe), este texto se propone analizar tres movimientos de extrañamiento —o tal vez cabría decir *extranjeramiento*—:[1] tres gestos reconocidos durante la

[1] *Différer* comparte en francés la misma polisemia que *diferir* en castellano: por un lado, ser diferente o distinte y, por otro lado, aplazar en el tiempo. La *différance* derridiana conjuga ambas acepciones. Se convierte en un concepto clave a la hora de reflexionar sobre el proceso de dotar de significado un texto, cuya culminación o saturación plena nunca puede darse, inserto como está en esta incesante dinámica de diferimiento-diferencia. La *différance*, que opera en cualquier texto, por el desplazamiento que inscribe se vuelve especialmente relevante en el territorio de la literatura dislocada, entendida en la línea de Obligado. Por su parte, el término *extrañamiento* remite al formalismo ruso —*ostranénie*— y entra en escena con el reconocimiento de la *extranjeridad*, de ese *corpus* "refractario a toda hegemonía", como lo describe Obligado. En consecuencia, muestra su singularidad ante las acometidas para ser borrado o absorbido y, entre un extremo y otro, confundido, domesticado o neutralizado o traducido. Sea cual sea la relación del texto dislocado con el campo literario de acogida, se podrá

experiencia de la lectura engarzados uno a otro y que están presentes en las novelas de Pola Oloixarac y Brenda Navarro de forma desigual y son compartidos por otres autores. Como inmediatamente se verá —y reza en el título de este capítulo—, mi aporte apuesta por centrarse en una materialización corpórea siempre en proceso que tiene su codimensión en la fisicidad textual.

1. Primer movimiento: dislocar

Dislocar implica sacar algo de su lugar, del emplazamiento que le era propio y apropiado, y se usa normalmente referido a un hueso o a una articulación. En la escritura extranjera —como la de Pola Oloixarac y la de Brenda Navarro—, la dislocación es de índole múltiple, puesto que abraza el cuerpo entero: *el carnal de la autora* —al tratarse de unas autoras desplazadas, que viven y escriben fuera de su lugar de origen—; los cuerpos de las protagonistas de las novelas, que habitan en el extranjero o como extranjeras, y, finalmente, *el corpus textual*. Es ese último el que más me importa, en tanto mi propósito es señalar qué marcas en el cuerpo del texto —ruidos y opacidades— infringen estas dislocaciones que —no hay que olvidar las connotaciones del término— duelen e incluso lastiman o hieren, y suelen dejar cicatrices. En pos de estas huellas en la literatura dislocada se señalan dos movimientos más.

2. Segundo movimiento: poner el acento

Con el término de *literatura con acento*, recojo, pues, una dislocación lingüística (aunque la lengua, que no tiene huesos, no sea un órgano anatómicamente susceptible de dislocarse). En este sentido, los textos que ponen de manifiesto el acento lingüístico pueden, si se sigue un doble juego de palabras, *poner el acento*, esto es, mostrar el acento haciendo énfasis, subrayando determinado/s aspecto/s con este gesto, o, bien, *sacar la lengua*, dejar que su lengua-dialecto-acento se asome, con lo que a la vez puede convertirse en un gesto de cansancio o una señal de irreverencia y desacato. Ambos signos no se excluyen y, de hecho, están presentes en las dos novelas. Este aspecto de la lengua como órgano —la lengua afuera—

leer en él un gesto de *extrañeza*, la inscripción imborrable de un diferir-una diferencia: no en vano, *extranjero* y *extraño* comparten raíz etimológica. *Différance* y *ostranénie* se conjugan, pues, en el sintagma *literatura extranjera* o *literatura dislocada*, dado que se trata de un *corpus* que extraña porque es distinto, así como también por aquello que quedó aplazado, en otro lado —que era un origen o una lengua o una casa—, y cuyas huellas persisten.

es el que va a engrosar el tercer movimiento. Antes, detengámonos un tanto más en la cuestión del acento.

En su ensayo *Comunidades con acento*, a partir de una sugerente revisión del concepto de comunidad que ella misma había abordado anteriormente,[2] Marta Segarra reflexiona:

> El acento es […] un factor discriminante, que remite a quien lo posee […] a la periferia o incluso al exterior de la "casa común", a causa de su extranjería o anormalidad, ya sea debida a la nacionalidad, la clase social o el nivel cultural. […]
> El acento remite además a la corporalidad de la voz […] un acento pone acento en la materialidad de la voz, en el hecho de que esta pertenece al cuerpo, que vehicula emoción, afecto y deseo, y no solamente racionalidad, sentido, palabra. (2021: 26)

No dispongo de un espacio extenso para desarrollar esta cuestión, pero es relevante el hecho de que la voz narrativa de la protagonista de *Ceniza en la boca* pone en primer plano —o, si se prefiere, pone el acento en— la vulnerabilidad y la precariedad de su condición humana, intersecada —y, por ello, indiscernible— con su condición de mujer joven migrante mexicana en España. Lo hace a través de una escritura que sigue los ritmos y las construcciones de la oralidad, de modo que recurre a menudo al discurso indirecto libre, a partir del cual absorbe las palabras ajenas a ella —la de los otros personajes del relato— al propio decir del párrafo, como en un revuelo tumultuoso. Tal procedimiento dificulta determinar quién dice qué porque, a pesar de haber *una* narradora, esas voces otras dicen a la vez. Esta es una de las señales que apuntan la dimensión colectiva y comunitaria del texto. Más adelante retomaré dicha cuestión.

En lo que se refiere a la novela de Oloixarac, donde la corporización del acento en el texto no es tan evidente, es preciso hacer hincapié en dos aspectos. Por un lado, la elección de la lengua de la narración, una suerte de español global difuminador de acentos. Volveré a este aspecto más adelante porque no es baladí. Por otro lado, cabe subrayar que al personaje de Mona su *lengua* de origen, el peruano, le es, de algún modo, ajena: "A Mona le impresionaba el acento peruano cuando se topaba con él, todo el mundo le parecía un niño en edad de escuela, actuando el niño que era" (Oloixarac 2019: 60-61). La lengua materna es sinónimo de infantilización, lo cual puede remitir a la infancia de la protagonista y al recuerdo de esta época de su vida, aunque se adivina en la cita el rastro colonial de la mirada sobre el cuerpo racializado, muy especialmente sobre el cuerpo indígena, que se convierte así en un ser menor de edad, inválido por sí

[2] Véase *Repensar la comunidad desde la literatura y el género* (Segarra 2012).

mismo, que precisa la mirada-acción paternalista blanca cisheteropatriarcal y primermundista.

La segunda parte de la cita de Segarra, expuesta más arriba, me parece igualmente muy relevante y en ella no quiero dejar de insistir un poco más. En realidad, ¿quién no tiene acento? Todo el mundo tiene, evidentemente, un acento, lo que pasa es que solo sobre determinados acentos se pone el acento —si se me permite recuperar el juego—: se hace incidencia en ellos y eso implica —y me parece fundamental— una traducción *normativa* en los regímenes de gobierno y una consideración de determinados cuerpos y sus acciones.

Por su parte, la voz narrativa de Navarro reinscribe incesantemente, a través de su oralidad imperante, el acento mexicano, a la vez que lo pone en choque o confrontación con otros acentos invisibles. Un botón de muestra:

> ¿Has visto mi salón y los cuadros? Todos son originales. Todos de amigos de la infancia. Todos de aquí. ¿Y has visto la otomana que tengo en el salón? Qué hermosos son sus muebles, señora, le dije mientras ella intentaba levantarse. ¿Has visto qué hermosos son los retratos? El del pasillo es de mi hermano. Trabajó para la Generalitat. Y me lo quedé yo. Y la otomana también me la dio él. ¿Los has visto ya? Sí, claro que los he visto. Yo tenía mujeres aquí, cuidándome de niña, como tú. Pero eran andaluzas, ¿sabes? ¿Tú de dónde eres? De México, señora. ¡Pues si México nos encanta! Sus canciones. Sus mariachis. ¿Verdad que sí? Sí, señora. Venga, acuéstese, que es tarde y mañana viene su hija. Vamos, a dormir, le dije. Y ella, necia: ¡Pero si no te he enseñado la otomana! Y se levantó y la seguí al salón donde estaba el ottoman y luego ella se sentó y me dijo: Mira qué tela, antigua, del siglo XVIII. Como la del Palacio Real. Mira, y me estiró la mano y yo se la tomé y ella se sentó en el ottoman y luego las dos, al mismo tiempo, en el mismo segundo, nos miramos la una a la otra porque la señora se estaba orinando. ¡Señora, no! Y la orina encharcando y penetrando todo el mueble y la señora tratando de tirarse al suelo y diciéndome tonta, bruta. Y enojada, manoteaba en el suelo mojado mientras yo trataba de levantarla y ella gritaba que la dejara, que la dejara. ¡Que me dejes, inútil, bruta, india! Y yo la solté y la dejé que se mojara toda mientras me seguía insultando y empecé a escribir a Jimena tratando de explicarle lo que había pasado. ¡India, maruja, maruja!, me gritaba. ¡Me has arruinado mis muebles, fuera de aquí, fuera de aquí! Y siguió gritando todo eso que pudo, y yo tenía ganas de salir corriendo, pero no supe qué hacer, hasta que llamó mi mamá, justo a medianoche, y me dijo: Salte de ahí. Salte de ahí. Y yo, llorando, casi sin poder contenerme, le dije que sí, limpiándome los mocos, le dije que sí y ella me repitió: Salte de ahí y no aceptes ni un euro más. Mañana te deposito dinero en lo que encuentras otro trabajo. (2022: 52-53)

La cita es extensa pero necesaria para exponer la fabricación textual a la que me refiero: el fragmento da cuenta del artificio en el uso del discurso

indirecto libre, al mezclar voces, la de la señora y la de la narradora, esta vez en un patente contraste cultural colonial. La hibridez formal opaca auditiva y físicamente un proceso de lectura transparente que no lo es, porque implicaría la traducción forzosa a un español peninsular estandarizado y a su economía narrativa literaria. Navarro desactiva en la voz narrativa polifónica y excesiva este amoldamiento, este borrado. Así, por ejemplo, no es nada gratuita la convivencia en el fragmento de dos términos lingüísticos para referirse a un mismo objeto: *otomana* y *ottoman*, el primero, aceptado por el diccionario de la RAE, y el segundo, considerado extranjerizante. Tal simultaneidad da testimonio y marca físicamente el relato, lo expone a la misma tensión relatada. No hay acuerdo léxico en el texto. Lo diferente emerge y molesta, desautomatizando e imposibilitando el proceso de su borrado. *Ceniza en la boca* pone en funcionamiento así una *performance* discursiva excesiva e insuficiente a la vez. No hay lugar módico para estas voces que ponen su acento [en], que están ahí y, lejos de enmudecer, desbordan, contaminan y son *respondonas*.[3]

Por lo que llevamos expuesto hasta ahora, no es de extrañar, pues, que aparezca un tercer movimiento o dislocación con acento, que nos lleva a la doble acción ambivalente ya señalada.

3. Tercer movimiento: sacar la lengua o andar con la lengua afuera

En agosto de 2022 apareció en Anagrama el volumen colectivo *Volver a contar. Escritores de América Latina en los archivos del Museo Británico*, una antología de textos fruto de un experimento que el subtítulo del libro deja adivinar. Cristina Fuentes La Roche, Laura Osorio Sunnucks y Felipe Restrepo Pombo invitaron a diez escritoras y escritores de América Latina a elegir una pieza de las colecciones que atesora el Museo Británico originarias de este territorio y escribir sobre ellas, de algún modo, reapropiándoselas y sacándolas de las narrativas culturales dominantes de la museística y el coleccionismo, así como de su pretendida (y falsa) *neutralidad*. En el cierre del breve prólogo con el que las antólogas y el antólogo encabezan la publicación, concluyen que "[e]ste libro parte de la necesidad de imaginar, desde el ingenio de diez autores y autoras latinoamericanos, esos vacíos que quedan en el discurso oficial: volver a contar, desde la literatura, lo que fuimos, lo que somos y, quizá, lo que seremos" (2022: 9).

Leo este gesto desde la inscripción decolonial de una demanda de restitución que la ficción hace posible parcialmente al menos en el territorio

[3] Al término popular, feminizado y racializado, hago resonar el *talking back*, de bell hooks, que ella definió como "speaking as an equal to an authority figure" (hooks 1989: 5).

de lo literario, que no es poco. Entre los relatos compilados hay uno de la escritora chilena Lina Meruane que, con el título "La lengua afuera", se fija en unas máscaras bolivianas, propias de las danzas sincréticas llamadas *negrerías* o *morenadas*, que muestran unos rostros de piel oscura con una enorme lengua afuera —según el Museo Nacional de Etnografía y Folklore de Bolivia— para dar cuenta del cansancio devenido por el trabajo esclavo. Meruane trata de trazar una genealogía (o, al menos, un vínculo) con los rostros borrados de los esclavos y reflexiona a propósito de cómo actualmente nos atrapa la rueda incesante del trabajo productivo capitalista como una nueva esclavitud enmascarada. Al centrarse en su colección de objetos e intentar rastrear los sujetos que evocan esas máscaras, se topa con el carácter ambivalente de las mismas:

> Volví a escribir a las curadoras del museo pidiéndoles explicaciones sobre los gruesos labios racializados de las máscaras y esas lenguas gordas, sobre las conjeturas de los especialistas mascareros que habían surgido como saliva a su alrededor. Una de ellas o todas ellas me fueron escribiendo, de vuelta, que a ciencia cierta poco se sabía, porque los *morenos* de carne y hueso no tenían derecho a la historia y al registro y que la danza morenada era prueba de su haber existido, de su haber sido eventualmente liberados de la explotación en las minas de plata; pero que esas máscaras eran también una forma de explotación y de burla a la trata de esclavos en la colonia. (Meruane 2022: 75; cursivas del original)

Muy hábilmente, Meruane se centra entonces en lo que implica *sacar* la lengua —frente a *enseñar* o *mostrar* la lengua— para cargar el gesto de un sentido de resistencia, de desacato a los imperativos de la norma. Y termina con una invitación colectiva:

> Entonces conjeturé que esas máscaras negras y blancas representaban al temido demonio de la explotación, que estaba acabando con los cuerpos de ellos y acaso con nosotros. Que debíamos abrir bien la boca y sacarla, nuestras lenguas coloradas y brillantes, nuestras lenguas insolentes, para espantar el exceso de trabajo con una maldición. (2022: 79)

Tanto la narradora protagonista de *Ceniza en la boca* como el personaje principal de *Mona* podrían considerarse cubiertas con una máscara nada desemejante, con la cual nos muestran su lengua.

4. La escritura cenicienta en *Ceniza en la boca*, de Brenda Navarro

Estoy segura de que una buena parte de personas nos sumaríamos a este gesto, de cansancio e irreverencia a la vez, que traigo a colación para atra-

vesar la segunda novela de la escritora mexicana Brenda Navarro. Tras su exitoso debut con *Casas vacías* (2017), la autora regresa con *Ceniza en la boca* (2022), un relato cuya narradora protagonista trata de entender —sin lograrlo— por qué su hermano Diego se suicidó tirándose de la ventana de un quinto piso del que tenía que haber sido su prometido hogar en Europa. De ese suceso inaceptable e inasumible surge un soliloquio sin contención por parte de la hermana, que se mueve entre el México de origen y la España de destino: concretamente Madrid, donde residen su madre y su hermano, y Barcelona, donde ella se muda huyendo de la capital. Estas grandes urbes —incluso Nueva York más anecdóticamente— constituyen los espacios de unos cuerpos dislocados que, como las máscaras del relato de Meruane, viven con la lengua afuera, desempeñando los trabajos de limpieza y cuidados que las personas autóctonas no quieren llevar a cabo, sin poder encontrar un sitio de arraigo y ni el más mínimo reconocimiento.

Compartir hipotéticamente una misma lengua no se convierte en un mecanismo de acogida y acercamiento, sino todo lo contrario. El acento separa, marca, estigmatiza, sexualiza, exotiza. Si bien Navarro da cuenta de las experiencias de migración de una primera y una segunda generación, con las violencias del racismo, la desigualdad, la xenofobia, la explotación laboral, el capitalismo salvaje y la corrupción, presente a un lado y otro del charco, en el hilo conductor de esta aportación me interesa especialmente el trabajo lingüístico que la autora lleva a cabo. En una crítica publicada en *Gatopardo*, el 22 de mayo de 2022, Jorge Téllez señalaba a propósito del libro de Navarro:

> De hecho, lo que para mí es lo más logrado de esta novela es la sutileza con la que propone la imposibilidad de comunicar la experiencia migrante (la disolución de la identidad en un lugar ajeno, el dolor de no pertenecer, la discriminación, la pérdida, el abandono) y la decisión de no reducirla a una compilación de lugares comunes fácilmente digeribles. Por ejemplo: lean la novela y cuenten cuántas veces los personajes chasquean la boca en lugar de decir algo. En ese chasqueo se encuentra contenida la idea central de este libro. Lo anterior no significa que no haya momentos en que los personajes hablen de manera explícita sobre lo que piensan o sienten. Mi punto es que, incluso cuando eso pasa, queda claro que la complejidad de esta construcción artística se basa más en esconder que en mostrar, como si la narración se tensara hasta llegar, de nuevo, al chasquido de la boca. (2022: en línea)

La observación de Téllez es muy fina y, a mi juicio, acertada. Ese chasquido de la lengua me interesa porque es justamente el colapso de la misma, no tanto en términos fisiológicos como abstractos y simbólicos. Una lengua recubierta de ceniza y su ruido opaco salpicando tenaz el texto. Un chasquido implica una ruptura o un resquebrajamiento (pongamos el

caso de la madera dilatada por el calor o contraída por el frío), o, bien, una sacudida violenta o amenazante (cuando se trata, por ejemplo, de un látigo agitándose) que confronta esa imposibilidad de decir, de no encontrar discurso o —como diría la paisana de Navarro, Juana de Asbaje— de no caber en las voces lo que hay que decir. Así se materializa todo el texto, con una manifiesta voluntad de estilo de sacar *la lengua mexicana* fuera, dislocada, porque lo que está relatando la narradora, desde sus contradicciones y sus emociones, no se puede contar de ningún modo en español peninsular.

Como ya hemos visto, la voz cenicienta de la narradora se multiplica incorporando las voces *restantes* de las otras personas que hablan esa lengua con acento. Ya sea desde el rechazo o desde el vínculo, sus palabras se trenzan con lo que fueron los residuos de diálogos y conversaciones:

> Quién sabe qué éramos para los vecinos, si panchitas, si latinas, si un estorbo, si una mancha en su barrio que no podían limpiar, pero nunca nos dijeron nada, ni para bien ni para mal, hasta que vino Diego a verme. Esto no es un piso turístico, me dijo un señor, calvo, panzón, olor a tabaco. Lo ignoré y agarré a Diego del brazo y salimos a la calle. ¿Y ese pendejo? Pues pendejo. No le hagas caso. Vamos a tomar el metro y no nos vamos a perder. Diego se rio y dijo que sí. Nos fuimos a la playa: compramos refrescos en la tienda, saludamos al vendedor que luego me regalaba el pan que se le quedaba, y le compré a Diego sus patatas jamón-jamón, que eran sus favoritas, porque no había adobadas. Hace falta la Valentina. Ya sé, pero traigo manzana con chile piquín. Ándale, tú sí sabes. Y sí sabía. Yo había acompañado a Diego en sus gustos, desde que hizo cara de pujido cuando probó el limón por primera vez hasta que se embutía el chocolate Abuelita a mordidas. ¿Vas mucho a la playa? No, no tanto. El otro día fui con las primas, pero a una manifestación, imagínate. Ya, pues sí me imagino. ¿Te gusta, te gusta aquí? Y Diego se encogió de hombros. Es lo mismo, donde estés es lo mismo, nomás sobrevivir. No creo, Diego, luego sí hay cosas bonitas, Barcelona no es como Madrid, ni como México. Ya sé, pero en todos lados es igual: trabajamos para vivir y luego vivimos para trabajar. En todos lados, en todos. Tú qué sabes de trabajar, pendejo. Nos chasqueamos la boca. (Navarro 2022: 91-92)

La fusión-confusión de las frases originariamente pronunciadas por personas distintas sin que a veces podamos dirimir quién dice qué, el ritmo frenético que esa profusión lingüística en chilango imprime al texto, remite al gesto de sacar la lengua en su sentido polisémico: por el cansancio de una vida sin pausa, por la explotación física a la que se ven sometidos esos cuerpos y por la resistencia que ponen a ser doblegados por la norma o el prejuicio despreciativo.

El acento, con la lengua afuera, es en Navarro no algo a evitar, sino algo a reivindicar: hay que *poner el acento* en la lengua de escritura, hay

que *sacar la lengua* de origen, recubierta de restos y residuos de este mismo origen perdido, porque forma parte de los sonidos que enriquecen la realidad social, cultural y lingüística peninsular, como también la literatura que se produce en el territorio. Y porque, en definitiva, esa lengua acentuada afuera y cenicienta remite a la existencia de unos cuerpos y de unas vidas que no nos pueden ser ajenas y que —parafraseando a Judith Butler— deberían merecer ser vividas.

Todo ello no puede ser contado sin la pastosidad de la ceniza en la alocución. La ceniza: los restos calcinados de aquello que fue —en este caso Diego, su hermano—, a quien extraña especialmente también en aquello que fue y ya no es ni puede ser:

> ¿Qué es lo que más extrañas de México?, me preguntaba Tom-Tomás. Extraño a mi hermano. Pero tu hermano vive en Madrid. Pero extraño a mi hermano, el de México, el que era pequeño y gracioso. ¡Pero lo tienes en Madrid! Ajá, pero yo lo extraño de México, no de Madrid, porque en Madrid se ha vuelto adolescente e inútil, y terco e irónico y necio y grosero. (2022: 66)

Ni tristeza, ni melancolía, ni nostalgia sino ceniza, esto es: resto, residuo, la huella material de lo que fue. Y la novela la coloca simbólicamente en un lugar de producción del discurso: la boca. Es una alegoría que se fundamenta en un gesto real:

> Leí en un sitio de internet que las cenizas de los muertos no son tóxicas y que por lo general no son más que celulosa, taninos, sales de calcio y potasio, carbonatos y fosfatos. Nunca me enfermé por comer las cenizas de Diego. La tarde en que fui a ver su altar en casa de mi tío, antes de irnos al aeropuerto, puse un puñado más de él en una bolsa de plástico y la guardé entre mi ropa, en mi maleta de regreso. No sé por qué me comía a mi hermano, pero me calmaba. Tener sus cenizas, tan finitas, casi imperceptibles en mi lengua, me daba paz. No sé dar explicaciones a eso, no las voy a dar. ¿Me comía sus cenizas? Sí. ¿Por qué? No sé. ¿Importa? No. ¿Me arrepiento? No. ¿Por qué? Pues así son las cosas, se hacen y ya. Seguiría haciéndolo, pero se me acabaron las cenizas. No me di cuenta, sólo una vez ya no había más que una bolsa sucia. Así desapareció Diego para siempre de Madrid, en un pim pum pas, primero en el suelo, luego en una bolsa. Así desaparecemos todos. (2022: 159)

Escribir en la ceniza, como escribir en la arena, es una locución verbal que implica lo efímero. Evoca la poca firmeza o duración al resolverse o determinarse algo. Un cuerpo, por ejemplo. Un cuerpo es un *mientrastanto*, un entonces, un ahora. Es tiempo. Es nuestra exposición a la vida, la condición de nuestra vulnerabilidad y de nuestra existencia en relación. La escritura cenicienta de Brenda Navarro pone el acento en todo ello y nos

saca la lengua, exhausta e irreverente, en una profusión verbal escrita que inunda de ruido y opacidad la pretendida transparencia de los lenguajes.

5. La escritura en traducción: colocarse para descolocar en *Mona*, de Pola Oloixarac

Aparecida en 2019, *Mona*, la tercera —y, hasta la fecha, última— novela de la escritora argentina de origen peruano Pola Oloixarac, se desarrolla en un pueblo del norte de Suecia. En él se han reunido un conjunto de autores y autoras en torno a la celebración de un festival literario, en el transcurso del cual se otorga el prestigioso Basske-Wortz Prize, generosamente remunerado. El título del galardón —que en la ficción de Oloixarac se falla en honor a Edmond Virgil Basske-Wortz, "el mejor amigo de Alfred Nobel"— da cuenta de la mordaz y corrosiva ironía que cruza por entero la novela. Basske-Wortz significa, en sueco, Palabra-Vasca y remite, por tanto, a una literatura minoritaria, desconocida y local como es la producida en euskera.[4]

Sin embargo, fonéticamente el nombre del galardón resuena al inglés Basket Worth Prize, lo que conlleva a mi juicio una alusión al mundo del baloncesto y al valor del acierto —metaforizado en la canasta—, ese lanzamiento personal al que se entrega el elenco nominado en su performatividad autoral, cada quien desde su estrategia y particularidad cotizada, para *anotarse* los doscientos mil euros del premio: "Eran las armas de la *world lit* [nos advierte la narradora], el modo en que cada uno se apropiaba de su localismo y desde esa atalaya jugaba a su porción del universal literario" (Oloixarac 2019: 118). En cualquier caso, *Mona* desarrolla una crítica incisiva no solo a las ridiculeces y los patetismos del mundillo literario —haciendo especial énfasis en la puesta en escena de la figura autoral—, sino, sobre todo, a la política identitaria que lo rige, mediante un sistema paternalista fundamentado en cuotas de representación, propio de la izquierda norteamericana y ya propagado en el conjunto de foros académicos y culturales occidentales.

El 2 de octubre de 2019, en una entrevista con Anna María Iglesia a propósito de la aparición de *Mona* y los vínculos con su primera novela, *Las teorías salvajes*, Oloixarac puntualizaba:

[4] O en Catalunya o en Galiza. En el territorio plurilingüístico y diverso que es el Estado español, tenemos varias manifestaciones de literaturas minoritarias. La elección de la lengua vasca en la denominación del premio en la ficción del relato de *Mona* puede obedecer a un guiño irónico a propósito de las tentativas de asignación de un origen de las que ha sido objeto repetidamente la autora. A Oloixarac se le han reconocido unas [falsas] raíces del euskera o del náhuatl, a pesar de que en verdad su seudónimo es la transcripción fonética inversa del apellido *real* de la escritora, quien se llama Paola Caracciolo.

> Esta política de cuotas es propia de un sistema profundamente hipócrita: por un lado, concede la representación al latino, que por cuota debe tener un lugar en el departamento universitario, mientras que, por otro lado, deporta a los inmigrantes latinos como si fueran la peor porquería, gasea a seres humanos en la frontera y, peor aún, naturaliza el discurso racial: el inmigrante, vos que venís de Suramérica, sos inferior porque no sos blanco, porque sos de una raza inferior. (Iglesia 2019: en línea)

La autora vincula, además, esta cuestión de la representación identitaria con la tradición del escritor latinoamericano, quien se movería entre la pluma y el fusil,[5] que nos lleva a cuestionar la voz del intelectual legitimado —¿por y para quién habla en el siglo XXI ese escritor revolucionario latinoamericano?— y que en la novela deconstruye el personaje del escritor colombiano, Marco Guncio. Dicho gesto es especialmente significativo en el séptimo capítulo, donde tiene lugar un intercambio entre los dos autores de origen latinoamericano convocados a la Meeting. Marco aclara:

> —Lo que digo es que ha cambiado totalmente el viento cultural. Ahora que la cultura de izquierda es mainstream, no significa absolutamente nada. Digo, ¿qué es ser de izquierda? ¿Comer vegano? ¿Marchar contra los bancos y postearlo en tu iPad? Lo único realmente inviable sería ser un militante del Ku Klux Klan, o declararse antigay. El capitalismo devoró completamente a la izquierda y ya no tienen el único capital que les era propio: las causas buenas. Ahora la izquierda es la forma del sentido común más reaccionario; no tiene nada que ver con el pensamiento crítico, es el partido mental de la gente que quiere ser considerada buena persona y que se siente moralmente superior a los demás. (Oloixarac 2019: 102)

Y Mona sintetiza, cáustica:

> —OK, creo que entiendo a qué vas. Dices que ahora la Academia tolera a la gente de la minoría a la que crees que pertenezco, la derecha, y que entonces hay una chance para mí. Y para ti también, ¿no? ¿A eso vas, no? Como sudamericanos coleccionamos minorías de pertenencia. Y ahora nos la hacen más fácil. (2019: 102-103)

Mona sabe de lo que habla. De hecho, su origen peruano la llevó a construirse una identidad que le garantizara el disfrute de una beca en la prestigiosa universidad californiana de Stanford, donde lleva a cabo una

[5] Parafraseo, obviamente, el título del conocido ensayo de Claudia Gilman (2003).

investigación relacionada (por supuesto) con su condición. La narradora de Oloixarac ironiza:

> Su fantasía identitaria fue muy bien recibida en el campus (se relacionaba con su campo de investigación) y ahora Mona tenía la oportunidad de hacer una carrera que consistía en ser sí misma, lo más sí misma posible, aunque le hubiera venido bien sumar alguna que otra discapacidad física, ligera aunque evidente, pero nadie es perfecto al cien por cien. (2019: 15)

Desde el interior de este sistema que la colecciona como un animalito en extinción y le permite hablar únicamente en tanto la escritora *de color* que será escuchada por ser víctima, Mona hace todo lo posible para no encarnar ninguna de las dos cosas y busca maneras de dar cuenta de su dolor sin el antídoto desempoderador de la victimización y de la exotización, que le prefiguran un rol que ella se resistirá a materializar. De tal modo, opaca la lectura transparente de su cuerpo dislocado y acaba descolocando(se), con la complicidad de la autora postulada,[6] Pola Oloixarac, quien la acompaña en su devenir ficcional por las páginas de la novela.

De hecho, se hace patente la similitud fonética entre Pola y Mona, y la primera estrategia de resistencia para descolocar(se) en su dislocación se adscribe a ambas —personaje y autora— y retoma una cuestión a la que no podemos dejar de referirnos: la lengua. Según ella misma ha contado, Oloixarac empieza a escribir *Mona* en inglés, pero, según puntualizó en el programa *Los siete locos*, le faltaba "la lujuria y el descontrol del español" (Mucci 2019: 4:40-6:00), por lo que recurrió a un castellano distinto al ibérico, al rioplatense o al peruano con el fin de apuntar la existencia de un idioma español global para un personaje glocal. Ya se ha recogido con anterioridad el párrafo donde confiesa el carácter infantilizador-paternalista que denota el acento peruano para el personaje de Mona y, de hecho, ya antes, la narradora había señalado su preferencia de vivir en traducción:

> Solo la tranquilizaba que hubiera poca gente "en español", porque los escritores se tomaban muy en serio su idioma y eso los volvía agresivos. La falsa familiaridad de tener la cultura "latina" en común la repelía, y socialmente —en la sociedad global de los escritores, a la que pertenecía, aunque fuera de manera forzosamente reacia e itinerante— no había nada peor que recalar en el grupo de los desclasados por su monolengua. Mona se sentía mucho más

[6] Si bien no es tan notable en la novela de Navarro, en el caso de Oloixarac, gana mayor papel la figura de *autora postulada*, dado que la protagonista, Mona, comparte el oficio de escritora. El concepto, acuñado por Alexander Nehamas, se entiende como el proceso de lectura por el cual se va configurando una figura autorial. Véase Nehamas (1981) y, especialmente, (1986).

> cómoda en compañía de otros idiomas, es decir, prefería vivir *en traducción*, acorde a sus gustos literarios […]. Además, compartir un idioma podía ser una faena compleja, que requería de traductores imposibles. (Oloixarac 2019: 37; cursivas del original)

Esta existencia en traducción de la protagonista impregna igualmente la existencia material de los relatos que ella puede producir en tanto que autora: la escritura en traducción es el modo de resistencia de una escritura en tensión, asediada por prefiguraciones que la tratan de colocar en el lugar del suplemento, ese afuera constitutivo de un adentro imperial e imperativo.

La segunda estrategia hace gala, aun con mayor intensidad, de una articulación encarnada en el cuerpo dislocado de la protagonista y combina dos aspectos interrelacionados. Por un lado, la libertad imaginativa de Mona, lo que comprende sus numerosas fantasías, a menudo sexuales, que son —qué duda cabe— un lugar de resistencia y de contradiscursividad agentiva contra ese capital identitario victimizador que le exige una sumisión paciente que no está dispuesta a mostrar. En ese sentido, es también una forma de escapar, de huir. De ahí que, por otro lado —que no es tan otro—, el personaje viva al límite entre la ingesta excesiva de alcohol, así como de drogas legales e ilegales, performando una existencia de escritora maldita —en la estela de Bukowski, Nabokov o Burroughs, por nombrar algunos— que, como permite ver el listado de nombres citados, es y solo parece poder ser *masculina*.[7]

A lo largo de toda la trama, la conciencia de Mona es confusa, difusa y difuminadora de las sensaciones, los espacios y los tiempos, así como, por supuesto, de los acontecimientos. Frente a eso, hay, no obstante, una remembranza del cuerpo dislocado, un recuerdo borrado en la memoria que sí logra reaparecer al final del relato. Y es que Mona parte a Suecia llena de moratones y heridas que se esforzará por ocultar con el maquillaje adecuado. No recuerda qué pasó, cómo terminó en ese estado, desde el que tampoco asume el papel de víctima a pesar de la manifiesta violencia sufrida, inscrita en su cuerpo:

> Se llevó la mano a la cabeza; tenía el pelo pegado al suelo de la estación. Su cerebro era un pantano; no sabía cómo había llegado allí. Estaba aturdida y en la niebla de la mente se mezclaban los muebles, un bar, claros y oscuros apiñados unos sobre otros como después de un sismo seguido de alud. Se pasó las manos por el cuerpo, húmedo y frío. Le dolía el brazo; encontró su piel rayada y ardida. El teléfono tembló con un silbido ronco; él también era un sobreviviente.

[7] Aquí reside otro desacato de Mona: irrumpir con pleno derecho en la saga de escritores malditos siendo el suyo, en tanto que feminizado, un cuerpo extraño en esta genealogía.

> Volvió a casa y se dio una ducha larga, hirviente. Se abrazó bajo los haces de agua; sentía como si hubiera caído varios pisos al vacío, absorbiendo dentro de ella el impacto del cemento. Salió de la ducha y se miró al espejo: una mancha violeta le cerraba el cuello. El rostro estaba intacto, pero su cuerpo se veía como una pintura de Egon Schiele, o una pintura de Egon Schiele que hubiera tenido un accidente de auto. No recordaba ningún auto, ni un inyectable de Egon Schiele, no recordaba nada.
> Quizás, el dolor era la pulpa interior, la sustancia informe que espera la llegada del nuevo exoesqueleto, pensó Mona, recordando un video viral que había visto cientos de veces, de pequeñas mantis cambiando de piel. Si sigo así, si puedo seguir así, quizás me transforme en otra cosa, se dijo en voz alta. El teléfono zumbó, reactivo y atento a su voz. Google sugería que hiciera el check-in en el vuelo. ¿Cómo podría haberlo olvidado? El festival en Suecia, el Premio Bassk-Wortz al que había sido nominada.
> Se acomodó un pañuelo de seda en el cuello, tapando la marca. Miró su reflejo de perfil, desnuda; al menos se veía muy delgada. ¿Y si ganaba el Bassk-Wortz? Se desanudó el pañuelo de seda y extendió sobre la cama el pasaporte europeo; la billetera; tres conjuntos de ropa interior, violeta, verde y rojo; buen maquillaje podría disimular su Egon Schiele corporal. ¿Cuánto tiempo duran los moretones en el cuerpo? Se puso unas pantis rosas y un corpiño negro, se tumbó en el colchón y estiró las rodillas haciendo girar los tobillos finísimos, elongando las uñas pintadas de rouge radical. El pie izquierdo se curvó en una leve inclinación hacia el derecho, los dedos torvos como una logia severa de enanos sin rostro: *Our warmest congratulations, Miss Mona Tarrile-Byrne. The world is yours.* (Oloixarac 2019: 18-19)

El fragmento es extenso, sin embargo, da cuenta, con maestría, de la integración de la violencia en la vida y en el cuerpo de Mona. La agresión física que testimonian los moratones es la inscripción material de un entramado de violencias que la novela va mostrando en un tupido entretejido sedimentado en el cuerpo de una mujer exotizada, racializada, infantilizada, abusada, violada, colonizada. Una mujer que, no obstante, se resiste a ocupar ese lugar y hace valer su capacidad de actuar y de hacer para contrarrestar esta damnificación estructural que amenaza con engullirla. De ahí su vivir-escribir en traducción.

Ya en Suecia, el relato sobrepondrá dos figuraciones a la corporalidad herida de Mona: la primera gira entorno a los animales muertos,[8] que so-

[8] El ejemplo más claro es el zorro: "Debía despedir olor de víctima, ella también, como el zorro. El zorro sabía que estaba marcado de antemano, ¿sintió la excitación del otro, al olerlo? ¿O el miedo nubló todo, desintegrando las sensaciones hasta volverlas irreconocibles? ¿Se puede tener miedo lúcido? Ella también secretaba algo irresistible, y se excitaba en presencia del temor. Era una forma de perderse. Sentir un poco de sangre y querer más" (Oloixarac 2019: 83).

lamente ella parece poder ver, mientras que la segunda alude a la noticia de la desaparición en el barrio limeño de Rímac, donde había nacido su madre, de una niña de doce años, Sandrita, que ella sigue por las redes, cuyo desenlace fatal la revelará muerta por estrangulación tras ser violada reiteradamente.[9] El animal y la niña relocalizan la memoria dolorosa en el cuerpo de Mona hasta que esta podrá recordar su muerte: "—Es extraño pero tengo el recuerdo de que morí. Estuve muerta. Solo no recuerdo los detalles" (2019: 141), le dirá a Sven, en la cama:

> Las lágrimas bajaban lentas por la piel, recorriendo silenciosas los pómulos, los hoyuelos, hasta los labios y el mentón. Él la besó. Los sollozos leves de Mona se aplacaron. En su lugar, su cuerpo empezó a temblar de risa. Una risa extraña, fuera de lugar.
> —Tu nombre. Sven Olle Siggurdsson. Tus siglas son SOS. (2019: 141)

Y, al final, Mona rescata no un relato coherente, pero sí una serie de imágenes que no consigue ordenar. La voz narrativa precisa: "Todas esas imágenes podían mezclarse como cartas y continuar iterando en cualquier orden, porque no podía recordar el orden. Solo sentía un nudo profundo debajo de los pulmones, en el centro del pecho, un dolor vacío, que no podía llenar de palabras"[10] (2019: 142). El cuerpo recuerda.[11]

No voy a desvelar el cierre, a todas luces insospechado, del relato, aunque en una segunda lectura se pone en evidencia que hay varias pistas que permiten predecirlo, alguna de las cuales se han asomado en las citas. El final, entre inesperado y apoteósico, creo que podría interpretarse en relación a la (im)posibilidad de una escritura-existencia en traducción. Pero lo voy a dejar aquí porque creo que no hace falta destripar el desenlace para sostener el propósito de este texto. Lo que les he mostrado es suficiente para dar cuenta de ese cuerpo dislocado al límite, *colocado* —en varios sentidos del término— para descolocar lo que sobre él se proyecta, para sobrevivir las violencias que lo atraviesan y *recordar*, a pesar de todo, a su modo, dando cuenta así del epígrafe de la particular autobiografía de Vladimir Nabokov, *Speak, Memory* [Habla, memoria] (1951), con el que Oloixarac elige abrir, a modo de clave de lectura, la novela: "Mnemosyne,

[9] El moratón que marca el cuello de Mona es, con toda probabilidad, el testimonio de un intento de estrangulamiento probablemente acompañado de una violación. Hay, pues, a pesar de la diferencia de edad, un paralelismo entre ella y Sandrita.

[10] La imposible escritura del trauma

[11] No puedo dejar de referirme al epígrafe de Vladimir Nabokov que Oloixarac coloca a modo de clave en la antesala del texto y que se refiere a Mnemósine: titánide que personifica la memoria, era conocida en la tradición romana como Moneta, cuya etimología apunta hacia un monte (*mons*) o hacia el verbo *monere* ('avisar'). Mona, nuestra protagonista, resulta una nueva Mnemósine, "another careless girl".

one must admit, has shown herself to be a very careless girl" (2019: 9). He aquí Mona *encarnándola* o, si se prefiere, *textualizándola*.

El *corpus* literario que me ha acompañado en este recorrido —insuficiente, forzosamente parcial y sesgado— inscribe, en su dislocación encarnada, ruidos y opacidades en el texto narrativo que exigen ser interpretados. Cuerpos-*corpus* con la lengua afuera que ponen el acento, se colocan, al tiempo que nos descolocan, y, a la vez, hacen imposible el desempeño de esas lecturas pretendidamente transparentes y no marcadas que asumimos conforman nuestras metodologías. Así es como se nos invita a escuchar y a ver aquello silenciado e invisible para reconocerle su lugar apropiado.

Bibliografía

Alarcón, Javier Ignacio y Andreína Isabel Salazar (2020): "Una escritora extranjera. Entrevista a Clara Obligado", *Contrapunto*, 29 de diciembre, en https://revistacontrapunto.com/una-escritora-extranjera-entrevista-a-clara-obligado/ [Consultado 24/8/2023].

Fuentes La Roche, Cristina, Laura Osorio Sunnucks y Felipe Restrepo Pombo (eds.) (2022): "Introducción: La importancia de volver a contar", en *Volver a contar. Escritores de América Latina en los archivos del Museo Británico*. Barcelona: Anagrama, pp. 7-9.

Gilman, Claudia (2003): *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina.* Ciudad de México: Siglo XXI.

hooks, bell (1989): *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black.* Boston: South End Press.

Iglesia, Anna María (2019): "Tenemos que encontrar maneras para pensar el dolor sin desempoderarnos", en *The Objective*, 2 de octubre, en https://theobjective.com/further/cultura/2019-10-02/pola-oloixarac-mona/ [Consultado 24/8/2023].

Meruane, Lina (2022): "La lengua afuera", en Cristina Fuentes La Roche, Laura Osorio Sunnucks y Felipe Restrepo Pombo (eds.), *Volver a contar. Escritores de América Latina en los archivos del Museo Británico*. Barcelona: Anagrama, pp. 67-79.

Mucci, Cristina (2019): "Pola Oloixarac en *Los siete locos*", en *Los siete locos*, en https://www.youtube.com/watch?v=f8cILFG1Li0 [Consultado 11/9/2023].

Navarro, Brenda (2022): *Ceniza en la boca*. Ciudad de México: Sexto Piso.

Nehamas, Alexander (1981): "The Postulated Author: Critical Monism as a Regulative Ideal", en *Critical Inquiry*, 8/1: pp. 133-149.

— (1986): "What an Author is", en *The Journal of Philosophy*, 83/11: pp. 685-691.

Obligado, Clara (2020): *Una casa lejos de casa. La escritura extranjera*. Valencia: Contrabando.