

Un sabor en cada lenguaje.
Apropiaciones japonesas en *Umami* de Laia Jufresa
A Flavor in Each Language.
Japanese Appropriations in Umami by Laia Jufresa

Berenice Ramos Romero

Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile
bramos1@uc.cl

Original recibido: 28/02/2022

Dictamen enviado: 2/03/2022

Aceptado: 11/04/2022

Resumen

La presencia cultural y narrativa de Japón en el territorio mexicano data de hace ya algunas décadas, recordemos el trabajo de autores como José Juan Tablada y Octavio Paz enlazando su estilística a la literatura nipona, esencialmente al haiku. Sin embargo, el interés por la estética nipona ha dejado de situarse en modelos estructurales, en cambio, es notable que en la narrativa contemporánea mexicana se ha establecido un vínculo con lo japonés como un espacio que permite la transgresión temática y estructural, prueba de ello la encontramos en la obra literaria de Mario Bellatin, Antonio Ortuño, Álvaro Enrique y, de manera irruptora, en la escritora Laia Jufresa (Ciudad de México, 1983) en quien se centra el presente texto.

La obra de la autora mexicana es relativamente nueva, adjetivo que se impone a lo largo de su primera novela *Umami* (2015). En este artículo se aborda con diversos ejemplos la interrelación entre lo lingüístico y lo afectivo de los que se sirve Jufresa para crear nuevos significantes. La imaginería lingüística de la narradora de esta novela deviene de la vaga interacción con lo japonés, lo que de forma positiva le permite crear un nuevo y expansivo universo lingüístico.

Palabras clave: Laia Jufresa; Estudios Asiáticos; Japonismo, traducción.

Abstract

The cultural and narrative presence of Japan in Mexican territory dates back some decades, let us remember the work of authors such as José Juan Tablada and Octavio Paz linking their style to Japanese literature, essentially to haiku. However, the interest in Japanese aesthetics has ceased to be situated in structural models and it is notable that in contemporary Mexican narrative a link has been established with the Japanese as a space that allows thematic and structural transgression, proof of this is found in the literary work of Mario Bellatin, Antonio Ortuño, Álvaro Enrigue and, in an irruptive way, in the writer Laia Jufresa (Mexico City, 1983) on whom this text focuses.

*The work of the Mexican author is relatively new, an adjective that prevails throughout her first novel *Umami* (2015). This article deals with various examples of the interrelation between the linguistic and the affective that Jufresa uses to create new signifiers. The linguistic imagery of the narrator of this novel comes from her vague interaction with the Japanese, which in a positive way allows her to create a new and expansive linguistic universe.*

Keywords: *Laia Jufresa; Asian Studies, Japanism; translation.*

Introducción

*Vosotros tenéis derecho, dice el haiku, a ser fútiles, cortos, ordinarios,
encerrad lo que veis, lo que sentís en un tenue horizonte de palabras,
y os parecerá interesante.*

Roland Barthes

En una extensa reflexión plasmada en *El imperio de los signos*, Roland Barthes, al regresar de Tokio, nos advierte de las nuevas prácticas en los discursos:

Si quiero imaginar un pueblo ficticio, puedo darle un nombre inventado, tratarlo declaradamente como un objeto novelesco, fundar una nueva Garabagne, sin comprometer así ningún país real en mi fantasía (pero entonces esta misma fantasía es la que comprometo en los signos de la literatura). También puedo, sin pretender en absoluto representar o analizar la menor realidad (he aquí los mayores gestos del discurso occidental), tomar de alguna parte del mundo (allá) un cierto número de rasgos (palabra gráfica y lingüística) y con ellos crear deliberadamente un sistema. A este sistema lo llamaré: el Japón (Barthes, 2014, p. 7).

De esta manera, Barthes invita al resto de los no orientales a buscar en las formas japonesas lo que la literatura les ha negado. Ve en Japón un símbolo de liberación, un referente que incita a ser llenado de frases e invenciones propias. Además, indica que para un lector moderno “la impresión de variedad” resulta más interesante y fuerte en tanto que reconoce en la lengua empleada estructuras inestables, una sintaxis libre e incremento del vocabulario (Barthes, 2011, p. 45). Desde esta óptica barthesiana el presente artículo aborda *Umami* (2015), la primera novela de la escritora mexicana Laia Jufresa. Se presenta la riqueza de la construcción de un nuevo lenguaje en el texto y su ingenio al articularlo como resultado de un acontecer que se aproxima a la imaginería japonesa.

Antes de introducirnos al análisis que nos ocupa en este texto, centrémonos brevemente en el Japonismo. Definido como la influencia de Japón en Occidente, ha sido algo más que una exótica moda y puede ser considerado como uno de los resultados más enriquecedores de nuestra cultura en la Edad Contemporánea. Su origen se da a mediados del siglo XIX y su desarrollo se extendió hasta la década de los años treinta del siglo XX. El origen del término es difuso, se ha atribuido a Baudelaire e incluso a Émile Zola, sin embargo, se le ha dado la patente del término al crítico francés Philippe Burty quien lo utilizó por primera vez en 1872. Así, Francia fue el primer y, quizá, el principal consumidor de producción cultural japonesa, lo cual explica que los artistas europeos de ese período se vieran estimulados por los ideales de la cultura nipona.

El escenario cultural nipón y su recepción fue cambiando. El Japonismo extendió su campo de acción hacia todas las manifestaciones culturales de la burguesía europea, principalmente al mundo artístico –como se ha mencionado–, pero también a la ópera, moda, decoración, publicidad y sobre todo a la literatura. Una etapa muy fructífera de esta influencia fue en la década de los años veinte del pasado siglo ya que el Japonismo, en el ámbito literario, da mayor profundidad y asimilación del haiku en las obras escritas en español. Posterior al acercamiento con el haiku se exagera en un interés por conocer la narrativa nipona. Dentro de ésta, el *Japonismo* implica la evidencia estética, rasgos y atributos de la narrativa nipona en el imaginario creativo de la literatura occidental. En el caso de la literatura latinoamericana, dicha presencia se ha incrementado a partir de la primera década del siglo XXI, partiendo de textos como *El jardín de la señora Murakami* (2000) del escritor mexicano Mario Bellatin, hasta la reciente publicación de *Diario de Japón* (2022) de la autora chilena María José Ferrada (Ramos, 2021). Es en este escenario de inserción japonista en la narrativa

latinoamericana reciente¹ desde donde se realiza el presente análisis de la obra de *Umami*.

El sabor japonés en *Umami* de Laia Jufresa

Antes de significar algo, el lenguaje significa para alguien.

Jacques Lacan

¹ A continuación se presentan distintos textos que develan la emergencia de estas narrativas latinoamericanas japonistas: *El jardín de la señora Murakami* (2000) de Mario Bellatin; *Un samurái ve el amanecer en Acapulco* (2013) de Álvaro Enrigue; «Bonsái» (2008) y «El matrimonio de los peces rojos» (2013) de Guadalupe Nettel; *Cuaderno de Tokio* (2016) de Horacio Castellanos; *El libro de los bolsillos* (2013) de Gonzalo Maier; «Extranjero» (2013) y «Polvo enamorado» (2013) de Augusto Higa Oshiro; *Kimokawaii* (2015) de Enrique Planas; «Isaac» de Sergio Galarza; «La epidemia de Traiguén» (2016) e «Imposible salir de la tierra» (2013) de Alejandra Costamagna; *Nunca acaricies a un perro en llamas* (2010) de Alberto Gallo; «Chicos que vuelven» (2010) de Mariana Enriquez; *Bonsái* (2006) de Alejandro Zambra; *Umami* (2015) de Laia Jufresa; «El jardín japonés» (2007) de Antonio Ortuño; «La gran ola de Kanagawa» (2015) de Sergio Cevedo; *El libro de la desobediencia* (2017) de Rafael Courtoisie; *Que venga la gorda muerte* (2015) de Álvaro Robledo; *María Domecq* (2007) y *Yo recordaré por ustedes* (2014) de Juan Forn; *Caja negra* (2006), de Álvaro Bisama; *Hanami* (2006), de Cristina Rascón Castro; *Bosque quemado* (2008), de Roberto Brodsky; *El testigo* (2004) y *Forward; Kioto* (2010), de Juan Villoro; *Ensayos bonsái* (2011), de Fabián Casas; *Kokoro. Una mexicana en Japón* (2011), de Araceli Tinajero; «Variación sobre temas de Murakami y Tsao Hsueh-Kin» (2011), de Tryno Maldonado; «El ojo de Watanabe» (2012), de Andrea Jeftanovic; «Jardín japonés» (2013), de Beatriz García Huidobro; *Jardín* (2014), de Pablo Simonetti; *Nosotros caminamos en sueños* (2014), de Patricio Pron; *Diario de Kioto* (2015); *Niebla al mediodía* (2015), de Tomás González; *Los árboles caídos también son el bosque* (2015), de Alejandra Kamiya; «Japonés» (2016), de Rodolfo Fogwill; *Tsunami* (2016), de Ezio Neyra; *Los años tristes de Kawabata* (2016), de Miguel Sardegna; *La señora del dolor* (2017), de Carlos Tromben; *Gaijin* (2017), de Maximiliano Matayoshi; *Vikinga Bonsái* (2019), de Ana Ojeda; *Diario de un invierno en Tokio* (2020), de Matías Serra Bradford; *Canción* (2020), de Eduardo Halfon (Ramos, 2021).

En *Umami* (2015) Laia Jufresa² inserta, en un ejercicio paratextual, el significativo *umami*³ con el cual predispone a sus lectores a acercarse al libro desde una perspectiva japonista. *Umami* es la primera novela de la autora mexicana, en ella se presenta un deseo por experimentar con la deconstrucción del lenguaje, siendo la búsqueda de innovación en su uso una de las propuestas esenciales de su narrativa. Para lograr dicho cometido recurre a hacer dialogar la algarabía mexicana con influencias extranjeras, particularmente con la nipona. Así, la palabra japonesa *umami* es empleada por la autora como un recurso para crear un universo nuevo en la novela. Mediante la explotación lúdica del lenguaje convoca a las lectoras y los lectores a plantearse textualidades heterogéneas.

Umami narra la vida de Ana y de los habitantes que residen en un complejo habitacional llamado Campanario. El diseño de esta pequeña urbanización fue ideado por Alfonso, especialista en alimentación prehispánica; el esquema de ese espacio guarda similitudes con la lengua humana y cada construcción-casa lleva el nombre de cada uno de los cinco sabores que son perceptibles al paladar: ácido, amargo, dulce, salado y umami. Mientras Ana se empeña en plantar milpas en su área verde, se nos presentan acontecimientos del pasado de cada familia que habita en el complejo, las vidas de estas familias son relatadas desde la mirada de los infantes y en su mayoría son metaforizadas con la descripción de *umami*.

² Nació en el año de 1983 en el estado de Veracruz, México. Realizó sus estudios en La Sorbona como licenciada en Artes, además tiene un máster en álbum infantil ilustrado. Fue becaria de la Fundación para las Letras Mexicanas del 2004 al 2006 y también del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en México con un periodo del 2008 al 2013. La autora ha colaborado en distintas revistas tales como *Letras Libres*, *Words Without Borders* y *McSweeney's*, además colabora con *El País*, *Radio BBC* y *Netflix*. Su primera publicación corresponde al libro de cuentos *El esquinista* (2014), posteriormente publica *Umami* (2015) la cual ha sido traducida a varios idiomas. *Umami* fue seleccionada como la mejor novela en español en el Festival de primeras novelas de Chambéry, Francia. Laia Jufresa recibió el premio PEN Translates Award por su novela *Umami* y con ella fue finalista del The Best Translated Book Award 2017. En el año 2014 fue seleccionada dentro del grupo de los veinte autores mexicanos menores de 40 años más destacados. En 2017 formó parte de los 39 autores más distinguidos de América Latina por Bogotá 39. Finalmente, desde el año 2019 forma parte del Sistema de Creadores de Arte, México y está terminando su segunda novela que lleva por título *Réplica*.

³ *Umami* es el nombre japonés que se otorga para nombrar aquellas sustancias que combinan nucleótidos inosinato y guanilato con minerales como el potasio y el sodio. Se reconoce que la combinación o sabor fue descubierto en 1908.

El espacio residencial descrito se presenta como una dimensión lúdica y metaliteraria a lo largo de toda la novela. Por un lado, lúdica porque de manera constante apela a la interrelación entre el espacio, la vida afectiva de los personajes, la corporeización de los habitantes del residencial y sus formas de nombrar emociones; por otro, *Umami* es también el nombre de un libro escrito por Alfonso.

Mediante un ejercicio metaliterario Laia Jufresa⁴ nos presenta el origen del uso que hará del significante *umami*, lo expone a través de Alfonso, personaje que, apoyado en relatos de su tesis doctoral, explica la concepción, introducción, uso y difusión de *umami* en Occidente, concretamente en México, que resalta Ana “México es parte de Occidente” (Jufresa, 2014, p. 85), a la par que avanza la narración de Jufresa. Al inicio de la novela, Ana presenta la tesis de “Alf” –y al resto de lectores– a Pina, quien al escuchar esa palabra nueva pregunta si es una novela de pedofilia, de inmediato Ana la corrige: “Nada que ver, es un ensayo antropológico sobre la relación entre el quinto sabor y la comida prehispánica” (Jufresa, 2014, p. 22); además, enfatiza en que es Alfonso quien introduce el concepto de *umami* en la “conversación gastronómica nacional.” (Jufresa, 2014, p. 58)

A partir del énfasis entre *concepto nuevo* y *conversación*, se establece una línea de creación lúdica en el lenguaje que se va a presentar a lo largo de toda la novela. Ana, al ser tan atenta a la metodología de Alfonso para introducir un término nuevo en una cultura, primordialmente en su gastronomía, quiere realizar el mismo ejercicio desde una subjetividad que apela más a la sensibilidad del personaje. Así, el juego de palabras creadas está hecho en función de y para desvelar emociones confusas. Por ejemplo, un lugar con muros morados, donde habitan personas con trastornos psicológicos, es nombrado como *moradicomio*, una persona al sonrojarse se dice adquiere un tono *resentirrojo*. En un breve pasaje, dónde se desvela cómo es el ejercicio creativo y las asociaciones realizadas por Ana para armar esas palabras, leemos: “Adiós a su luz amarillita y agobiante (¿cómo se llama el color? ¿amaritedio? ¿amaritenso? ¿amariterco? [...] Este color, decide, se llama blanfil [...] la luz filtrada por el Tafil.” (Jufresa, 2014, p. 32). Aunque Ana es la primera en establecer este juego con el lenguaje, no tarda en expandirlo hasta sus amigas, quienes de inmediato lo apropian para también poder expresar emociones. La narradora nos describe: “Marina

⁴ Mediante la metaliteratura pareciera que Laia Jufresa dialoga, de alguna manera, con el trabajo escritural del autor chileno Alejandro Zambra en su novela corta *Bonsái*. En dicha novela Julio, el personaje principal, crea una novela llamada *Bonsái* la cual va lográndose conforme se va desarrollando *Bonsái* del autor patagónico.

visitó por primera vez la Casa Amargo [...] vio su águila sobre el nopal, su aquí es dónde. La palabra con que asoció esa certeza fue: posibilidades. El color, entonces, ese blanco de lo posible, encendido por el sol sobre la pared lisa, se llamó blansible” (Jufresa, 2014, p. 29), o en otro de los casos “Rostra es el rosa clarito que queda abajo de una costra que te arrancas” (Jufresa, 2014, p. 235), expresa Pina cuando aprende la técnica de Ana. El método elaborado por Ana encierra en sí mismo un carácter reflexivo donde se conjunta lo corporal, lo afectivo y lo cognitivo al generar conceptualizaciones que son capaces de envolver las experiencias de los personajes.

Como se mencionaba anteriormente, la estructura narrativa de *Umami* se despliega alternando distintos tiempos, todos ellos, narrados por Ana. En la novela a veces nos encontramos con la memoria de la infanta Ana, en otros momentos con la voz de una Ana adulta en quien Laia Jufresa deposita una asimilación más profunda del significante japonés y, por lo tanto, de una apropiación del concepto oriental que torna el juego de la alteración del lenguaje como algo más complejo, esto debido a que requiere de la referencialidad fonética del idioma japonés. Recuerda Ana que cuando ella y Noelia comían algo a lo que “le faltaba chiste, no era sabroso, no tenía carnita”, ambas decretaban “*Umami Sin*” porque según las chicas aquella aseveración, bajo ese orden, “Sonaba japonés” (Jufresa, 2014, p. 194). Otro uso de la expresión es empleado a partir de una reflexión sobre las niñas y los niños que no tienen hermanos: “Ser sólo hija es muy *Umami Sin*” (Jufresa, 2014, p. 197), dice la personaje principal.

Como resultado del juego lingüístico y percepción cultural, Laia Jufresa construye en su propuesta literaria un espacio dialógico con la identidad nipona. Al preservar palabras heredadas de la identidad cultural japonesa e insertarlas dentro de una estética narrativa arraigada en lo latinoamericano, fractura la gramática literaria para hacer crecer la semántica, logrando así la rearticulación total de la estructura cultural propia. Se puede señalar entonces, que la escritura de Jufresa está operando dentro de lo que para los estudios transculturales se reconoce como *plasticidad cultural*. Dentro de la literatura, el crítico Ángel Rama señala que este concepto se debe a que los artistas no se limitan a una composición sincrética por mera suma de aportes de una y otra cultura, sino que, al percibir que cada una es una estructura autónoma, entienden que la incorporación de elementos de procedencia externa debe llevar conjuntamente a una rearticulación global de la estructura cultural apelando a nuevas localizaciones dentro de ella (Rama, 1989, p. 13).

Además de que el *método umami*, llamémosle así a la técnica para agregar un término a una emoción indescriptible, les sirve a los personajes para describir sensibilidades, también es utilizado para describir a las per-

sonas. De manera extensa, cuando Ana pregunta a Alfonso sobre cómo podría describir a su exesposa, Alfonso de inmediato señala que el título perfecto para ella es *umami*, ya que, al igual que el quinto sabor, Noelia era tan necesaria como difícil de explicar:

[...] es ese sabor que satura las papilas gustativas sin, por lo tanto, dejarse distinguir, oscilando tan campante entre lo salado y lo dulce, ahora muy así, ahora muy asado. Complejo y a la vez claro y redondo, como era también la Noe: tan conocida como impredecible. Es un título perfecto porque nadie lo entendería y yo nunca entendí cabalmente a Noelia Vargas Vargas (Jufresa, 2014, p. 134).

Si bien Laia Jufresa plantea un ejercicio relevante del lado lúdico del lenguaje, también expone la reticencia y/o desobediencia que se genera cuando se aprende de una cultura nueva. Por una parte, la apropiación de términos puede enriquecer, pero por otra, disminuir el crecimiento multicultural. Esta conclusión se plantea así porque en algunos pasajes de la novela se muestra cómo los personajes no aceptan las formas gramaticales ni culturales del país oriental. Un ejemplo de ello ocurre cuando Alfonso menciona su relación profesional con el hijo del descubridor del *umami*, a quien decide nombrar como Kikunae pese a que él mismo declara “me explicó en varias misivas cómo chingaos funcionan los nombres y apellidos en Japón, yo nunca entendí nada y lo llamé siempre Kikunae.” (Jufresa, 2014, p. 186).

Además de ese gesto de resistencia cultural, en la novela se exhibe un vaivén entre una propuesta innovadora y un constante interés por reforzar estereotipos sobre las formas orientales. Así, la narradora describe a un par de personajes desde la problemática de la representación, es decir, de lo que supone es oriental y, por lo tanto, cae en el cliché, mismo que llega a caer en una suerte de parodia. En un diálogo, Marina y Ana insisten en que su amiga Pina parece asiática al igual que su hermano Beto, recuerdan que la madre de ambos es japonesa y resuelven: “Por eso en el fondo él es tan cuadrado” (Jufresa, 2014, p.173) mientras que Pina es “hermosa, de una belleza onírica, con esos ojos de Buda, a la vez redondos y rasgados, y esa nariz ominosa, angosta, como urgida de expandirse, como anunciando una vida de asfixias.” (Jufresa, 2014, p. 175). Continuando con esta suerte de imaginario oriental, la escritora mexicana conduce la mirada del lector hacia una posibilidad de hibridez en sus personajes: Ana relata que su padre observa a su madre lavar los platos, descrita con un “pelo larguísimo que insiste en anudarse en la coronilla como un nido”, lleva puesto un turbante color anaranjado y mueve imparablemente los labios, padre e hija establecen un símil: la madre “parece una carpa japonesa” (Jufresa, 2014, p. 23). Aunque

dentro del texto se presentan guiños de introspección a la propia escritura, también pareciera que estos autojuicios de la escritora sobre su proyecto literario le permiten dejar una huella sobre la imposibilidad de desprenderse de la identidad mexicana "... vio su águila sobre el nopal, su aquí es dónde", la madre que viste colores brillantes pero que usa un peinado a lo japonés. De acuerdo con el teórico Abril Trigo, el sujeto migrante siempre sufre una fractura de identidad, la cual puede generar "una experiencia traumática del tipo acumulativo cuyos efectos, no siempre visibles, promueven una crisis radical de la identidad" (2000, p. 273).

Podemos observar que, en la novela de Laia Jufresa, la palabra *umami* genera una carga que expande y ejemplifica los modos de apropiación cultural de otras entidades. *Umami*, en su significante, nos advierte de un tipo de sensibilidad que va a obedecer y direccionar el argumento desde un modo paliativo. En este sentido, la propuesta creativa de Jufresa deviene en anunciar que la literatura está en expansión, en tanto inclusión de elementos que vinculan distintas culturas y se hacen evidentes en el ejercicio escritural sin importar el espacio geográfico, así lo podemos ejemplificar en el siguiente pasaje:

Umami es el quinto sabor que perciben nuestras papilas gustativas; hay dulce, salado, amargo, ácido, esos son los cuatro que todos conocemos, y luego está el umami, es más o menos reciente que los occidentales lo conozcamos, cosa de un siglo, es una palabra japonesa, significa delicioso. Luego respiré y los dos nos reímos, porque yo había dicho todo eso de un hilo, como esas máquinas en las iglesias italianas a las que les echas una moneda para que se ilumine el altar por un minuto. ¿A qué sabe?

Esa es la cosa, le dije: Sabe a umami. Como no reconocemos el sabor, para mí la mejor manera de describirlo es que es algo mordible, satisfactorio.

La mejor manera de entenderlo es esta: piensa en una pasta, piensa en un plato de espaguetis. Es nada, sabe a nada. Carbohidratos sin chiste. Pero si le pones umami, si le pones parmesano o tomate o berenjenas, ¡zas! Es una comida (Jufresa, 2014, p. 116).

Me he permitido presentar esta larga cita para mostrar cómo la autora integra el uso del signo *umami* desde una óptica que pone a prueba la imaginación del lector, en tanto que estimula la reconstrucción de la experiencia sensorial, el contacto con los objetos, los cuales invitan a una vivencia de la compresión nipona. Por otra parte, la cita pone en evidencia que los signos pertenecientes a otra cultura, al ser apropiados en un espacio geográfico

y contexto cultural distinto al de origen, carecen de una explicación en sí misma y se debe optar por la referencialidad. Bajo esta concepción de lo indescriptible, en un pasaje de la novela, se recurre nuevamente al significado de *umami* para describir un estado emocional: “Me gusta quedarme horas en umami” (Jufresa, 2014, p. 88), dice Ana. El japonismo de Jufresa está presente en la medida en la que se explota un significante nipón para dar sentido a sentimientos y emociones que, de acuerdo con la narradora, tienen la facultad de ser indescriptibles.

Tal como Roland Barthes señala como cualidad del lenguaje, aquella parte que no se dice y no se articula, es decir, en lo no dicho, es donde se alojan los más delicados valores del imaginario. Es entonces que, en una suerte de declaración de principios y cierre para afirmar su propuesta, Laia Jufresa sentencia al final de la novela que, así como el *umami* comienza en la boca y al sentirlo la salvación genera el despertar de las muelas, exigiéndoles movimiento, así bajo ese modo instintivo es como deberíamos hacer caso a la adecuación del lenguaje: “[...] el cuerpo sabe lo que toca hacer. Morder es un placer, y el umami es la cualidad de lo mordible. Mordible no es una palabra, pero masticable no me gusta” (Jufresa, 2014, p. 181).

Finalmente, en esta novela el significante *umami*, en su modo elíptico, cumple una función duplicadora que posibilita supuestos e invita a construir conjeturas. La escritora abre las fronteras a nuevas acepciones, mismas que ayudan a reordenar la realidad desde otra percepción funcionando como una alternativa de interacción social. Lectoras y lectores de Laia Jufresa a lo largo de la novela comprenden e interiorizan la técnica de la infanta lo que lleva a cuestionar las estructuras sintácticas y, al menos dentro del tiempo de lectura, se conciben licencias a lo lúdico del lenguaje establecido por la autora. Tal como la máxima heredada por Wittgenstein “los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo”, el mundo que ofrece la escritora mexicana a través de su narradora se encuentra en constante expansión.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1989). *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI editores.
- _____. (2011). *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*. México: Siglo XXI editores.
- _____. (2014). *El imperio de los signos*. México: Seix Barral.
- _____. (1987). *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.

- Benjamin, W. (1996) "La tarea del traductor". *Teorías de la traducción*. Dámaso López García (ed). España: Ediciones de la Universidad de Castilla de la Mancha, 1996.
- Huysen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jufresa, L. (2014). *Umami*. Santiago de Chile: Kindberg.
- Lacan, J. (2008). *Seminario 16: de un Otro al otro*. México: Paidós.
- Rama, Á. (1989). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- _____. (1982). "Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana". En: *La novela en América Latina: Panoramas 1920-1980*. Bogotá: Procultura /Instituto Colombiano de Cultura.
- Ramos, B. (2021). *Nuevos imaginarios, nuevas representaciones: cartografía de narrativas latinoamericanas japonistas contemporáneas*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile. Tesis doctoral.
- Said, E. (2003). *Orientalismo*. Barcelona: DeBolsillo.
- _____. (2008). *El mundo, el texto, el crítico*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Trigo, A. (2000). "Migrancia: memoria: modernidad". En: *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina. El desafío de los estudios culturales*. Ed. Mabel Moraña. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Wittgenstein, L. (2012). *Tractatus logico-philosophicus*. España: Alianza.
- Zambra, Al. (2006). *Bonsái*. Santiago de Chile: Anagrama.