

Corporalidad y afecto en *Umami* (2015), de Laia Jufresa

Affect and Embodiment in Laia Jufresa's Umami (2015)

Olivia Vázquez Medina

(Wadham College, Oxford)

olivia.vazquez-medina@wadham.ox.ac.uk

RESUMEN

El presente artículo aborda la interrelación entre lo corporal y lo afectivo en *Umami* (2015), la primera novela de la escritora mexicana Laia Jufresa. Se discute la riqueza de la imaginación sensorial en el texto y su rol al articular las subjetividades de los personajes. Se propone, asimismo, que el efecto de dicha dimensión sensorial, que en la novela va de la mano con lo afectivo, es invitar a una experiencia corporeizada de lectura. Si ello acrecienta la empatía narrativa por parte del lector, la novela de Jufresa complica cualquier posibilidad de un simple mimetismo afectivo entre personaje y lector mediante la disonancia dada por elementos que complejizan la textura narrativa y la dimensión afectiva del texto. Me refiero, en concreto, a una veta de suspenso que se desarrolla orgánicamente a lo largo del relato, entrelazándose con la pena y el duelo experimentados por los personajes. A partir del diálogo con un aparato teórico ecléctico, se arguye que *Umami* permite imaginar al sujeto –personaje y lector– como construido en la conjunción de las dimensiones corporal, afectiva y cognitiva.

Palabras clave: corporalidad; afecto; percepción sensorial; empatía narrativa; Laia Jufresa; *Umami*

ABSTRACT

This article focuses on the interrelation between embodiment and affect in *Umami* (2015), the first novel authored by Mexican writer Laia Jufresa. I start by exploring the richness of sensory perception in the narrative, as well as its role in the articulation of characters' subjectivities. I argue that such an emphasis on sensory perception, which goes hand in hand with the affective dimension of the text, invites an embodied reading experience that elicits narrative empathy on the part of the reader. Jufresa's novel, however, complicates any affective mimicry between character and reader through the introduction of an element of suspense that jars with the commanding affect at the core of the narrative, which centres on grief. Through the dialogue with an eclectic theoretical apparatus, I argue that *Umami* subscribes to an idea of the subject – both character and reader – as existing in the conjunction between the corporeal, affective and cognitive realms.

Keywords: embodiment; affect; sensory perception; narrative empathy; Laia Jufresa; *Umami*

Introducción¹

En su discusión sobre la “fenomenología corporal” de Maurice Merleau-Ponty, Elizabeth Grosz explica cómo el filósofo francés localiza la experiencia en la “conjunción vivida” entre la mente y el cuerpo: lejos de ligarla únicamente al locus tradicionalmente privilegiado de la conciencia, Merleau-Ponty “demonstrates that experience is always necessarily embodied, corporeally constituted, located in and as the subject’s incarnation” (Grosz 95). Invoco esta idea de *embodiment* —expresada en castellano mediante términos como corporalidad, encarnación o incorporación, entre otros— por ser una noción primaria y central a la poética de *Umami* (2015), la primera novela de Laia Jufresa (México, 1983)². La savia que nutre al texto es el duelo, expresado y vivido por personajes que son voces y subjetividades encarnadas, *corporeally constituted*, cuyas experiencias sensoriales, cognitivas y afectivas se engarzan inextricablemente. El sufrimiento y la pérdida en la novela están ligados a estados o crisis que sólo pueden entenderse en la “conjunción vivida” entre el cuerpo, la psique y la afectividad: la muerte, la anorexia, y la falta involuntaria de hijos.

Dadas estas características de la novela, el presente artículo aborda algunos aspectos salientes de la dimensión corporal y afectiva en *Umami*. El interés por las emociones y los afectos en las ciencias sociales y humanidades, cuya efervescencia teórica ha quedado manifiesta en las últimas dos décadas, ha dado lugar a un sinnúmero de acercamientos posibles al texto literario³. Si en uno de los textos ahora paradigmáticos de la llamada

¹ Agradezco a Lorena de la Paz Amaro, María José Punte y Fernanda Bustamante la invitación a participar en este volumen. Mi gratitud también para José Antonio Vázquez Medina y los dos revisores anónimos por sus valiosos comentarios a una versión anterior de este trabajo.

² Meri Torras discute distintas traducciones posibles de *embodiment* al español. Por razones de consistencia y claridad, en este artículo utilizo “corporalidad” como sinónimo de *embodiment*, término que en inglés se entiende como explica Torras: “acción y efecto del verbo *to embody*, que implica *expresar, representar y/o encarnar en y con el cuerpo, desde y mediante el cuerpo*; por lo que siendo éste poseedor de agencia en mayor o menor medida, la *materia-lización corporal* es significativa, produce significado a la vez que es producida por él” (161).

³ Como ejemplos recientes y contrastantes véanse el panorama ofrecido por Hogan (“Affect Studies and Literary Criticism”) y la introducción de Stephen Ahern al volumen editado por él.

“affect theory” los autores declaraban tanto la inexistencia como lo indeseable de *una* teoría unitaria o general sobre el afecto (Seigworth y Gregg 4), muy recientemente Stephen Ahren todavía señalaba que “when it comes to accounting for affect, it’s not yet know what a [literary] critic can do”. De una manera que busca ser heurística (que no oportunista), y respondiendo a las características específicas (formales, estilísticas, conceptuales y estéticas) de *Umami*, en estas páginas retomo ideas centrales de teóricos y acercamientos muy diversos que permiten la reflexión en torno a la corporalidad y al afecto tal como se expresan en la novela que nos concierne. La teoría con que dialogo para iluminar el texto de Jufresa (proveniente sobre todo de reflexiones en torno a las emociones y los afectos; la filosofía sobre el *embodiment*; la antropología de los sentidos; y la teoría reciente sobre la lectura) permite subrayar la conjunción entre los dos términos clave que sostienen el análisis. Corporalidad *y* afecto: no podría ser de otra manera, si consideramos que la mayoría de los acercamientos analíticos a la dimensión afectiva la anclan en el cuerpo. Por citar un caso emblemático, en la conceptualización fundacional de una de las vetas centrales de la “affect theory” – la influenciada por Spinoza a través de Deleuze—, Brian Massumi definía “affect” como: “an ability to affect and be affected. It is a prepersonal intensity corresponding to the passage from one experiential state of the body to another and implying an augmentation or diminution in that body's capacity to act” (xviii). Más que una aplicación directa de las ideas de Massumi, lo que rescato en mi discusión de la novela de Jufresa es lo que Ahern llama –correctamente, a mi juicio— el *insight* fundamental de la “affect theory”: “that no embodied being is independent, but rather is affected by and affects other bodies, profoundly and perpetually as a condition of being the world”. Dicha cualidad relacional está expresada en el mundo ficcional habitado por los personajes de *Umami*, pero, como se verá, también es perceptible en el encuentro entre texto y lector.

Así, el presente artículo tiene por objeto explorar cómo la intensidad modulada que en la teoría reciente se entiende como sinónimo de afecto se construye a través de medios textuales en la novela de Jufresa. Se busca establecer, primero, cómo la dimensión temática de la pérdida y el duelo “adquiere cuerpo” en una narrativa que hace énfasis en la percepción sensorial de los

personajes, creando una textura donde es imposible separar sentidos de emociones⁴. Más aún, el efecto de estos “sticky entanglement of substances and feelings, of matter and affect” – apropiándonos de las palabras de Ben Highmore sobre otro contexto (120)— es desencadenar la imaginación y la memoria también sensoriales del lector: así, *Umami* da lugar a lo que podemos llamar una experiencia corporeizada de lectura (*embodied reading experience*)⁵. Si ello acrecienta la empatía narrativa — fenómeno estudiado por Suzanne Keen— por parte del lector, la novela de Jufresa complica cualquier posibilidad de un simple mimetismo emocional entre personaje y lector mediante la introducción de elementos que complejizan la textura narrativa y la dimensión afectiva del texto. Me refiero, en concreto, a un elemento de suspenso que se desarrolla orgánicamente a lo largo del relato, entrelazándose con la pena y el duelo experimentados por los personajes. Ello crea un pliegue más en la textura de la novela, incidiendo en lo que Rachel Greenwald Smith ha llamado la intensidad tonal (*Affect and American Literature* 12), y con ello en la densidad estética del artefacto literario⁶. Finalmente, exploro la posibilidad de entender la novela de Jufresa como una invitación a trascender el dualismo entre lo cognitivo y lo corporal en la propia actividad crítica de la lectura: un caso más de “sticky entanglements” entre lector y texto.

⁴ Hay que resaltar que la “affect theory” derivada de Massumi establece una distinción conceptual entre las nociones de afecto, sentimiento y emoción. Sin embargo, dicha diferencia frecuentemente desaparece en la práctica crítica influida por aquélla. Por otro lado, Hogan apunta cómo para la “affective science” (y la crítica literaria basada en ésta), el término “affect” se utiliza en sentido general para referirse a una clase o categoría de estados mentales que incluye las emociones (“Affect Studies and Literary Criticism” 5, 7). Soy consciente de que, como la mayoría de los críticos literarios que he consultado, en el presente análisis en ocasiones utilizo los términos de afecto y emoción como intercambiables.

⁵ El concepto ha sido propuesto, entre otros críticos, por Monika Class en el contexto de la novela británica (“Reading the Assault”, “The Visceral Novel Reader”).

⁶ Tomo de Smith la idea de intensidad tonal, pero no el marco más amplio donde la inserta: su concepto de “impersonal feelings” (*Affect and American Literature* 12). Como se evidencia a continuación, mi análisis sí hace énfasis en las percepciones y emociones individuales de los personajes.

Percepción sensorial y textura afectiva

Umami narra la historia de varios individuos y familias que viven en la privada “Campanario” en la Ciudad de México, a principios del siglo XXI. La novela se construye a través de cinco hilos narrativos y temporales que se alternan, en diferente orden, en cuatro partes: situada en el presente de la novela, verano del 2004, está la historia narrada en primera persona por Ana, de trece años, la hija mayor de la familia Pérez Walker, cuya hermana menor, Luz, se ahogara tres años atrás en un lago vecino a la residencia de su abuela materna, en Michigan. Los Pérez Walker viven en la Casa Salado; los padres son músicos de la Sinfónica Nacional y tienen una escuela de música en la Casa Dulce. Ana está empeñada en construir una milpa urbana, por influencia de Alfredo, el dueño de la privada⁷. Otra narrativa tiene como marco temporal el 2003, y está contada en tercera persona desde la perspectiva de Marina, una chica provinciana, estudiante y aspirante a pintora, quien ha abandonado una situación familiar de abuso paterno, sufre de anorexia y vive en la Casa Amargo. El tercer hilo narrativo se sitúa en el 2002 y corresponde al discurso en primera persona de Alfredo Semitiel, dueño de la privada y autor de su diseño, profesor universitario especializado en alimentación prehispánica, cuya esposa Noelia ha muerto de cáncer un año antes. Escribe en una computadora el discurso que leemos y vive en la Casa Umami (Semitiel, se nos dice en la novela, es el investigador que dio a conocer el concepto del umami, el llamado quinto sabor, en México)⁸. Desde el 2001 accedemos al relato, en primera persona, de Luz, la hija menor de los Pérez Walker, que entonces tiene cinco años. Su presente de enunciación es justamente unos días antes de ahogarse. Finalmente, el quinto hilo narrativo está situado en el 2000: es un relato en tercera persona, pero contado desde la perspectiva de Pina, la amiga

⁷ De acuerdo con Macías García, milpa “quiere decir, en náhuatl, ‘sembradío’”. El término denota el sistema agrícola de policultivo de origen prehispánico en Mesoamérica, en el que se combina el cultivo de maíz, frijoles, tomates, chile, calabazas y otras plantas (5). Debe resaltarse que tradicionalmente la milpa no denota sólo un sistema técnico, sino también simbólico y socio cultural.

⁸ Umami es el término general que se usa para sustancias que combinan el aminoácido glutamato y/o los nucleótidos inosinato y guanilato con minerales como el sodio y el potasio. El sabor fue descubierto en 1908 por el profesor japonés Kikunae Ikeda.

de Ana, hija de Chela y Beto, también vecinos de la privada. En determinado momento, Chela se va de la casa, abandonando al marido y a la hija, con quien se reencuentra años después, en el 2004 (lo cual nos trae de vuelta al presente del relato de Ana). Ellos viven en la Casa Ácido.

El diseño de la privada está inspirado en lo que por muchos años se consideró el esquema científico de la percepción gustativa en la lengua; ambos se reproducen gráficamente en la novela, el primero como parte del paratexto y el segundo en una de las secciones a cargo de Alfredo. Así, notamos que el nombre de la privada alude a la campana que se encuentra al centro y al fondo del complejo habitacional, justo en el lugar que correspondería a la campanilla o úvula en el velo palatino; no es de extrañar que Ana describa el pasillo de entrada como una “laringe” por el color rosáceo (76, 79). El diseño forma parte de la dimensión lúdica y metaliteraria en la novela —*Umami* es también el título de un libro escrito por Alfredo—, que de manera evidente apunta a la interrelación entre el cuerpo, el espacio, y la vida psíquica y afectiva de los personajes.

Aunque cada hilo narrativo desarrolla una perspectiva y un tono propios, y cubre un rango amplio de registros emocionales (el humor no está ausente, sobre todo en la voz de Alfredo), lo que todas las historias tienen en común es que giran en torno al duelo y a la pérdida. Por un lado, el nombre de la casa que cada personaje o familia habita nos dice mucho de su drama personal, lo cual pone en evidencia la dimensión emocional que, metafóricamente, asociamos con el sentido del gusto en el lenguaje común. Hay que recordar, con Highmore, que “senses and affect bleed into each other”; en el ámbito de lo gustativo “every flavor has an emotional resonance (sweetness, sourness, bitterness)” (120). Podemos hablar de la amargura de Marina, la acidez de la relación entre Chela y Beto, y lo dulce del amor familiar entre los Pérez Walker, pero quizá también la mala suerte —en México tener mala suerte es estar salado— que alude a la desgracia de la muerte de Luz. En cuanto al umami, está relacionado estrechamente con la historia de Alfredo y Noelia. Primero, porque el llamado quinto sabor es el objeto de estudio de Alfredo cuando ellos se conocen, y en segundo término porque la idea del umami sirve para dotar de significado a diversos sucesos y situaciones en su vida. Tanto depende su historia del umami que tienen la palabra

grabada dentro de sus anillos de matrimonio. Finalmente, el umami encierra asimismo una dimensión autorreflexiva que nos habla de los ámbitos estético, afectivo y conceptual del texto; en efecto, las explicaciones de Alfredo sobre el umami son un ejemplo central de la interdependencia entre lo corporal, lo cognitivo y lo emocional que constituye la experiencia para los personajes de Jufresa. Escribe Alfredo:

El umami empieza en la boca. Empieza en el centro de la lengua, se activa la salivación. Se despiertan las muelas, quieren morder, piden movimiento. No muy distinto, en verdad, aunque de proporción más humilde, al movimiento de las caderas durante el sexo: uno en ese momento sólo sabe obedecer al cuerpo, 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. Masticable es lo que dicen de la vitamina C en pastilla. Mordible me parece más ad hoc, suena antojadizo, pecaminoso o, como diría Agatha Christie: *delish*. En los artículos de divulgación, para explicar el umami dicen *rich*. Me gusta, *rich*, pero se traduce mal, porque en inglés no significa rico nada más, sino también complejo, contundente, satisfactorio. Si contamos en orden, tal vez el umami no empieza en la boca sino en la vista, en el antojo (158).

La intersensorialidad aquí sugerida es recurrente en *Umami*: en esta cita, el acto de morder alude a texturas y nos hace pensar en una dimensión háptica del gusto. El texto de Jufresa evoca la multisensorialidad de la comida y la experiencia gustativa tal como las entiende David Sutton desde una perspectiva antropológica. Sutton propone el concepto de sinestesia o mezcla de los sentidos para explorar las propiedades materiales de la comida de manera que se trasciendan las divisiones tradicionales de los cinco sentidos (“Food and the Senses” 217-9). En las palabras de Alfredo es evidente el símil entre la percepción sensorial del sabor y la dimensión erótica; como apunta Carolyn Korsmeyer, el apetito y el placer son dimensiones del gusto que típicamente lo conectan con lo sexual (*Making Sense of Taste* 2-3). En esta descripción del umami resuena, conjuntamente, otra de las asociaciones tradicionales del gusto, esta vez con la experiencia estética (lo vemos en “masticable no me gusta”, “me gusta *rich*”). Pero además, el símil entre la experiencia del umami y el sexo

corporaliza la sensación de una manera más total, como una metáfora que se tomara holísticamente en sentido carnal. En este fragmento, el umami no sólo está en la boca, sino que es una experiencia corporal y afectiva completa que implica incluso al sentido más distanciado por excelencia: la vista.

Hay que recordar que, desde los modelos epistemológicos platónicos y aristotélicos, la vista se privilegia como coadyuvante del conocimiento justamente por la distancia entre el sujeto y el objeto percibido, al contrario del gusto, que involucra la incorporación del objeto en el cuerpo del sujeto⁹. Abogando por una concepción del gusto que trasciende las limitaciones dualistas, Korsmeyer apunta que el placer sensorial derivado del gusto frecuentemente constituye una intensificación o incluso un componente de su significado cognitivo (*Making Sense* 7)¹⁰. En este sentido, el concepto de la “gustemología” de Sutton plantea un acercamiento al estudio de un rango muy amplio de aspectos culturales y formas de vida alrededor del gusto y otros aspectos sensoriales derivados de la comida (“Food and the Senses” 215-7). Después de todo, como afirma este autor, “the culturally shaped sensory properties of food are invested with meaning, emotion, memory, and value” (“Food and the Senses” 220). Todos estos aspectos están evidenciados en las palabras de Alfredo.

En este contexto, resulta lógico que *Umami* sea no sólo el título del primer libro de teoría culinario-antropológica publicado por Alfredo, sino el del escrito que elabora sobre Noelia:

[U]mami es el título perfecto. Tratar de decir quién fue mi mujer es tan necesario y tan imposible como explicar el umami: 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

⁹ Véase la discusión de Korsmeyer sobre la jerarquía de los sentidos en Platón y Aristóteles (*Making Sense* 12-26).

¹⁰ Desde una aproximación filosófica, Korsmeyer (*Making Sense*) busca trazar conexiones entre la percepción, la cognición, la función simbólica y los valores sociales que podemos asociar con el sentido del gusto. Este es un ámbito que se ha explorado extensamente en el área de la antropología de la alimentación, como demuestra, además de Sutton, el paradigma de la epistemología de los sentidos de Meredith Abarca (2006), desde los estudios chicanos sobre el desarrollo de la sazón.

claro y redondo, como era también la Noe: tan conocida como impredecible (116).

Los intentos de Alfredo por definir el umami vinculan la novela de Jufresa con una larga tradición de textos que se enfrentan con el dilema de cómo expresar en el lenguaje un sabor desconocido (que sólo puede definirse por medio de comparaciones con lo familiar, como se ve, digamos, en las crónicas de Indias; piénsese en las conocidas descripciones de Fernández de Oviedo sobre la piña, por citar un ejemplo). El posicionar al sentido del gusto como articulador no sólo del espacio sino de la memoria, la experiencia y los afectos es una manera de descolocar la jerarquía tradicional de los sentidos e ir a contrapelo del ocularcentrismo y sus lazos con la razón. Como afirma Highmore, la atención a los sentidos ilustra claramente “the difficulty of establishing and studying discrete sensual, experiential, and cognitive modes” (120).

La fenomenología del umami que Alfredo propone en la primera cita mencionada es una clave para entender la estética de la novela, donde los personajes poseen cuerpos cuyas experiencias sensoriales, psíquicas y afectivas están íntimamente relacionadas. Por ejemplo, la anorexia de Marina “pesa” sobre su novio en una imagen háptica: “como si su relación fuera una bolsa en que la lleva y al pobrecito se le hubieran marcado los dedos con el peso de la flaca” (30). El oxímoron que expresa la imagen es evocativo –el peso de la flaca y su anorexia terminan siendo excesivos para él– e ilustra la noción de afecto en tanto “an impingement or extrusion [...] of forces or intensities” (Seigworth y Gregg 1) de un cuerpo sobre otro. Si Alfredo se centra en lo placentero, las alusiones a la repulsión que Marina siente al imaginar distintos alimentos nos recuerdan que, como anota Highmore, la arena biocultural del asco (especialmente ante la comida) invoca simultáneamente una forma de percepción sensorial, un registro afectivo de la culpa y el desdén, y la acción corporal de retroceder físicamente (120). No es de extrañar que Marina sea el personaje en quien se aprecian varios sentidos ligados, y conectados a la visceralidad y a los procesos cognitivos, afectivos y corporales, como sugieren numerosos ejemplos:

(Atenta a las señales, le decían las enfermeras: salivación, ruidos de la panza.) Pero, a diferencia del apetito, el enojo sí lo reconoce. Se le amarga la boca al pensar en la cocina del restaurante y el olor dulzón de la hora feliz de papá [...]. Ahora todo tiene nombre científico. Donde está el nudo es mi estérn. El sabor amargo son las hormonas del estrés (82-3).

Los nombres de colores que Marina inventa —generalmente basados en la mezcla de un color con una emoción— epitomizan asimismo el trazo de un personaje cuya percepción sensorial (visual) es inseparable de la dimensión afectiva. Dichas paronomasias abundan en las secciones de Marina, pero citemos solo un ejemplo: el color morado de la privada, que le desagrada profundamente porque “le recuerda las batas de un hospital en el que estuvo, y por eso lo llama moradicomio” (26). No es Marina, sin embargo, el único personaje cuyas percepciones sensoriales y estados corporales materializan estados psíquicos y emocionales. Alfredo, por ejemplo, cree que va a “fermentar de tristeza” (37). Por su parte, Luz explica así su frustración ante la imposibilidad de verbalizar sus inquietudes: “Siento algo torciéndose en mi cara, es la pregunta: a veces tengo una pregunta pero no sé cuál y se me hace boca de limón agrio” (122-3). El mundo de los personajes de Jufresa es uno de texturas, sabores, sensaciones, incessantemente predicado en los “sticky entanglement of substances and feelings, of matter and affect” (Highmore 120). Está caracterizado por lo que Douglas Porteous, desde el campo de la geografía de los sentidos, ha llamado “intimate sensing”, que es, en sus palabras “rich, warm, involved”; opuesto a lo que llama “remote sensing”: “clean, cold, detached, easy” (citado en Howes).

Sounding boards

Aunque las reflexiones de Porteous se refieren a las interacciones sensoriales en la experiencia del espacio físico, pueden trasladarse a un texto como *Umami*, cuya extraordinaria riqueza sensorial apela directamente a la corporalidad del lector. Apropiándonos de las palabras de Laura Marks sobre otro contexto (imágenes hápticas en textos fílmicos), podemos afirmar que *Umami* establece firmemente la noción de “embodied knowledge” al interior del mundo narrado, aludiendo a experiencias

sensoriales que no atañen solo a lo visual, sino también al tacto, al olfato y, primordialmente, al gusto; al hacerlo, el texto invita a una respuesta sensorial que es asimismo “intimate [and] embodied” (*The Skin* 2). Desde Merleau-Ponty y la fenomenología, Monika Class se ha acercado a un corpus cuya lectura propicia una experiencia estética que involucra tanto el cuerpo vivido como las emociones del lector (“Reading the Assault” 3-4). Desde un ángulo teórico distinto, sustentado en la neurología y las ciencias cognitivas, críticos como Alexa Weik von Mossner y Patrick Hogan han demostrado la importancia del concepto de *simulación* en la lectura de ficción. Hogan resalta que la literatura es una forma de simulación –una operación fundamental de la mente humana– cuyo valor adaptativo es, crucialmente, inseparable de la emoción (“Affect Studies and Literary Criticism” 3). Weik von Mossner sostiene que tanto leer como mirar películas o televisión son “highly embodied activities not only in that we need our senses in order to be able to perceive things, but also in that our bodies act as sounding boards for our mental simulations of storyworlds and of characters’ perceptions, emotions, and actions within those virtual worlds” (3).

Umami sin duda apela a este tipo de experiencia estética, especialmente cuando consideramos la abundancia de descripciones sensoriales en la novela, y su función, que activa la imaginación y la memoria, y, siguiendo a Weik von Mossner, nos induce a recrearlas en nuestro propio cuerpo. La explicación anteriormente citada del umami por parte de Alfredo, por ejemplo, no sólo nos refiere a un concepto desincorporado, sino que nos invita a imaginar la experiencia del sabor corporal y sensorialmente. Lo mismo puede afirmarse de las sensaciones físicas percibidas por Marina. Se nos dice, por ejemplo, que los médicos le han dado la tarea de enfocarse en el antojo cuando lo sienta: “Piensa: el sabor era tan fuerte que se le iba al cerebro, como un chile, pero sin picar, le gustaba la textura, como de mantequilla pero mejor, más lenta en la boca, con más obstáculos: explosivos, tersos. Visualiza el queso [azul] hasta que le da asco” (85)¹¹.

¹¹ Korsmeyer discute el “intercambio sinestésico” entre la vista y el gusto dado por las actividades de leer o mirar una pintura (concretamente, un bodegón) cuyo tema es la comida: “Simply reading a description of a meal can make your mouth water; a cleverly-painted image of food can prompt a thought of its taste” (Korsmeyer y Sutton 465).

Asimismo, la descripción del dolor físico experimentado por Pina durante el juego con el niño que utiliza una uña para rascar la piel de la mano de las niñas, lenta pero sostenidamente hasta hacerla sangrar, nos induce a una simulación corporeizada de la desagradable sensación táctil (129-130)¹².

Desde esta perspectiva, las descripciones de hambre, asco o dolor físico apelan a la visceralidad del lector para implicarlo en el mundo narrado, lo cual, como indica Class, invita una respuesta afectiva (“The Visceral Novel Reader” 342). En *Umami*, el fuerte contenido sensorial y físico de la narrativa va de la mano con la carga emocional de la historia, y sin duda contribuye a lo que la teoría literaria ha llamado empatía narrativa¹³. Como afirma Weik von Mossner, la simulación corporeizada (*embodied*) de la situación de un personaje permite a los lectores imaginar qué se sentiría experimentarla, lo cual posibilita una respuesta empática (48). En este sentido, destacan por su importancia en *Umami* las imágenes que asocian corporalidad y afectividad en torno al duelo:

Linda me dijo por qué no está tocando el chelo. Dice que no puede confiar en sus brazos. Dice que, a veces, está en pleno acorde y los brazos se le vuelven de gelatina. ¿Tú la cargaste?, le pregunté. Me dijo que sí y yo entendí. O creo que entendí. Porque a mí también, algunas noches, me despiertan mis brazos. A mí no se me ponen de gelatina sino que se me engarrotan, por el recuerdo del peso de Noelia cuando la cargué muerta (166).

¹² Desde las ciencias cognitivas se ha establecido cómo “watching someone being touched activates the somatosensory area”, y cómo un proceso similar ocurre cuando observamos el dolor en alguien más, de modo que “responding to someone else in pain reflects empathy – the ability to share and vicariously experience someone else’s feeling” (Goldstein y Brockmole 357). Aunque el enfoque cognitivista para abordar la dimensión afectiva de la ficción no está universalmente aceptado, constituye una rama importante de los estudios narratológicos sobre el afecto. Véase, por ejemplo, Hogan, *Affective Narratology y Literature and Emotion*, y Keen, “A Theory of Narrative Empathy” y *Empathy and the Novel*, entre otros textos.

¹³ La empatía narrativa se define como “the sharing of feeling and perspective-taking induced by reading, viewing, hearing, or imagining narratives of another’s situation and condition. Narrative empathy plays a role [...] in mental simulation during reading, in the aesthetics of reception when readers experience it, and in the narrative poetics of texts when formal strategies invite it” (Keen, “Narrative Empathy”).

La conjunción de una sensación física con la carga emocional provocada por la pérdida de Luz y Noelia se materializa así en una imagen que alude al peso de las muertas, cuyo impacto experimentan física, corporalmente, Linda y Alfredo; sus cuerpos literalmente *afectados*, reducidos en su capacidad por efecto de los cuerpos muertos –que siguen pesando a pesar de estar físicamente ausentes– de sus seres amados. La posibilidad de empatía narrativa –en la que el lector “siente con” el personaje– se intensificaría al apelar a una sensación física que se presta a ser simulada corporalmente por el lector.

Desorientación afectiva

Ahora bien, hay un elemento desconcertante en *Umami*, que complica la dimensión afectiva del texto mucho más allá de la posible transmisión mimética de emoción entre personajes y lectores. Temáticamente, la narrativa gira alrededor de la pérdida, tal como lo expresan los personajes (Alfredo y Linda, en particular, aunque la perspectiva de esta última nunca se enuncia directamente: el duelo de Linda solo es accesible desde la perspectiva de Ana, Marina o Alfredo). Pero éste no es el único afecto textual: hay una carga distinta, dada por la introducción de la incertidumbre alrededor de “las nenas”, que inicialmente al menos, no es reflejo de la emoción individual de ninguno de los personajes. Desde los capítulos tempranos, notamos las referencias casuales a “las nenas” tanto en la narrativa de Alfredo como en la de Ana. Dice Alfredo: “De regreso compré una caguama y unas papitas, y me salí con las nenas a la terraza. [Las acomodé] de modo que pudieran presenciar el evento” (39); “Pongo a las nenas en la carriola y las llevo conmigo” (43-4). Por su parte, Ana afirma: “En el pasillo de la privada están las nenas tomando el sol. A veces Alf las deja allí afuera por horas. Me acerco a la carriola doble y les explico: Personaja no es una palabra, pero debería serlo” (68).

¿Qué o quienes son las nenas? Si al principio pensamos que pueden ser niñas pequeñas, nos desconciertan las afirmaciones de Ana: “Las nenas están en una banca: una mira a la otra, y la otra mira al horizonte. [...] Pero las nenas no tienen salud, ni mucho menos mente” (75, 76). Sabemos por Ana que Alfredo las cuida “amorosamente” (77) y que las limpia (80); él

mismo nos dice que las lava (110). La voz imaginaria de Noelia le indica a Alfredo que las bañe porque “se les están percudiendo los cachetes” (98). Se nos dice que Alfredo les compra ropa (99), que las cambia y las peina, y se sientan con él en el estudio (110); nos enteramos que Noelia usaba el color rosa “para todo lo que tuviera que ver con” ellas (162), pero su inmovilidad y mudez nos aclara que no se trata de seres *vivos*. ¿De qué se trata, entonces? La incertidumbre aumenta en pasajes particularmente vagos, como este: “Podría pensarse que si [...] leo en voz alta es para las nenas pero yo todavía no he perdido el piso a ese grado” (116). Tenemos que esperar casi hasta el final de la tercera parte para enterarnos que “las nenas son dos muñecas renacidas que pertenecieron a su bellísima mujer, Noelia Vargas Vargas, que en paz descansa, y que ahora él viste y peina. Una de las dos respira” (165).

Así, a la manera de algunos cuentos fantásticos, el texto presenta un enigma y crea un efecto de suspenso al elidir una explicación que permitiría al lector definir desde el inicio la naturaleza de “las nenas”. En la narrativa mexicana del siglo XX esta es la técnica, por ejemplo, de Amparo Dávila en sus relatos más representativos (como “El huésped” o “Alta cocina”, de *Tiempo destrozado* [1959]). Ello implica la introducción de un elemento cercano a la categoría freudiana de lo *unheimlich*, conocida en inglés como lo *uncanny*, y en español como lo siniestro. No quiero decir con ello que la novela de Jufresa sea un relato de fantasía u horror; mi intención es señalar, más bien, que esta veta de incertidumbre complica el involucramiento afectivo del lector, puesto que el enigma de las nenas y la extrañeza que introducen en el texto compite por nuestra atención con la historia del duelo narrada por los personajes. La falta de explicaciones en torno al ser de las nenas, durante buena parte de la narrativa, actúa como una ausencia semántica que acapara nuestra atención. Apropiándonos de las palabras de Timothy Walsh acerca de un texto distinto, podemos afirmar que mientras el enigma no se aclara, uno de los aspectos centrales del relato “remains absent throughout, and this absence, paradoxically, takes up residence in the reader’s mind as a hauntingly ineffable presence that becomes all the more powerful for remaining maximally vague” (88). Hay que recordar, con Hogan, que el suspenso como técnica narrativa basada en cuándo se introduce

cierta información en la historia contribuye a la dimensión emocional de la trama; por su valencia negativa y alto nivel de *arousal*, Hogan relaciona al suspenso con la ansiedad (“*Affect Studies and Literary Criticism*” 2, 9). Mediante la introducción del suspenso *para el lector* a partir de un elemento que no genera este tipo de afecto en los personajes, en una novela cuya tesitura emocional dominante es de índole diferente —la pena, la congoja—, el texto complica, desde el inicio, lo que Sianne Ngai llama the “perfectly symmetrical circuit of affective communication in which the reader feels what a character feels” (81-2).

El discurso de Alfredo en la tercera parte termina con la cita de Noelia explicando lo que son las muñecas renacidas: “Como que ya no son *dolls* nomás, sino que, cuando están *reborn*, pasan a ser *babies*, son como para consolar a la gente sin hijos, ¿sabes de cuál?” (174). Esta cita concluye el capítulo donde Alfredo ha narrado el dolor experimentado por él y Noelia al haberse arrepentido, demasiado tarde, de no haber tenido hijos. Las muñecas renacidas, así, se conectan con la dimensión emocional del texto en tanto sentimientos individuales de los personajes que se transmiten de forma reconocible. Pero a menos que el lector posea un conocimiento de lo que son las muñecas renacidas —y que no necesite comprobar empíricamente que existen fuera del texto— es probable que la dimensión de extrañeza introducida por “las nenas” persista aun cuando Alfredo revela, en la última sección de su discurso, qué son exactamente las *reborn dolls*; las circunstancias en que Noelia y él las adquirieron; y en qué consiste el mecanismo de pilas mediante el cual una de las dos “respira” (221). Por un lado, en esta sección del relato, hay una reflexión metaliteraria sobre el “hiperrealismo” como estética (221), que elucida las emociones de miedo y extrañeza —ahora sí— experimentadas por Alfredo en sus encuentros iniciales con las muñecas. Así describe el taller de la fabricante de *reborn dolls*:

[P]ara donde quiera que volteaba había partes de bebé. Muchas, muchas partes. Lo terrible son las extremidades y las cabezas, porque el torso y la pelvis de los *reborn* son de un material más amable, que asemeja más a una almohadilla o un muñeco de trapo y no da tanto miedo. Había brazos y piernas de vinilo, sin las muchas capas de pintura que les dan, y otras ya pintadas, en

tonos complejos, y no sé cuáles eran peores: si los blancos o los que ya parecían tener piel. Por no mencionar a los muñecos ya a medio construir, que aún no estaban armados pero ya tenían apariencia humana [...] [Había] una mesita donde Marissa Melissa tenía dispuestas tres cabezas terminadas, a las que ya nomás les estaba insertando, poro por poro, pelo fino de bebé (222).

“Las nenas” pueden leerse desde lo posthumano como una interpelación al lector: ¿Cuáles son las cualidades y características de lo humano, y qué sucede cuando la vida humana se ve aparentemente fabricada o replicada en máquinas u objetos? ¿Cómo interactuar con objetos que parecen humanos, e incluso se mueven como tales (como la muñeca que “respira”), sin serlo?¹⁴ En un texto como *Umami*, donde el énfasis en las percepciones sensoriales y en la corporalidad de los personajes es preeminente, la presentación de una corporalidad otra, *uncanny* e hiperrealista contribuye a complejizar lo que Smith llama la “intensidad tonal”, cualidad que emerge “from the tensions generated out of the association of narrative elements in the prose” (12). Por un lado, el sentimiento inquietante experimentado por Alfredo en esta sección coincide con la naturaleza de lo *uncanny* y cumple la función tradicional de reflejar la perturbación del lector, mientras que “las nenas” recuerdan el motivo del autómatas con que Freud abre su clásico ensayo sobre lo siniestro. En efecto, en su discusión de Jentsch, Freud comenta que un buen ejemplo para conceptualizar lo *uncanny* son aquellos casos en que se duda si un objeto ostensiblemente animado está verdaderamente vivo, o si uno inerte no poseerá vida en realidad, “and he refers in this connection to the impression made by waxwork figures, ingeniously constructed dolls and automata” (421).

Ahora bien, la inquietud inicial de Alfredo da paso, con el tiempo, a una reacción diferente, y a la construcción de una dimensión emocional polivalente alrededor de los objetos. Las nenas se convierten, primero, en un consuelo para Noelia ante el dolor de la falta de hijos:

¹⁴ Un texto que pone en diálogo la idea de hiperrealidad de Baudrillard con una reflexión sobre lo posthumano en torno a las muñecas (aunque no trata específicamente de *reborn dolls*) es el de Kim Toffoletti.

A ratos me hacían [las nenas] sentir vergüenza de Noe, y a veces orgullo. A veces me parecía chistoso su juguete y a veces me rompía el corazón verla por toda la casa cargando un bebé que no era bebé. Y que no era mío. [...] Todo, siempre, yo lo interpreté como una pequeña excentricidad de mi maravillosa Noelia, un proceso hormonal más, un síntoma de, en sus palabras, dolor de útero (228).

Estas palabras ejemplifican cómo, dentro de la trama de *Umami*, las muñecas renacidas son objetos de aguda carga afectiva, inscritos en la red de fuerzas e intensidades que circulan entre los actores no humanos, los personajes y los narradores: “With affect, a body is as much outside itself as in itself –webbed in its relations– until ultimately such firm distinctions cease to matter”, como afirman Seigworth y Gregg (3). El “dolor de útero” de Noelia está dentro y fuera del personaje, imbuje las relaciones entre ella, Alfredo, las muñecas y su entorno, de modo que la imagen arriba citada sólo puede entenderse en el cruce, los “sticky entanglements” entre lo visual, lo táctil, lo emocional, lo corpóreo, lo performativo (en su relación con las muñecas, Noelia juega el rol de mamá). Al colocar a “las nenas” en el centro de la narrativa, *Umami* plantea las preguntas que, desde “teoría de las cosas”, autores como Bill Brown han explorado en otros textos literarios: “why and how we use objects to make meaning, to make or remake ourselves, to organize our anxieties and affectations, to sublimate our fears and shape our fantasies” (4). Como objetos, las muñecas renacidas producen en Noelia lo que Brown denomina la resbaladiza confusión entre tener (poseer un objeto) y ser (en este caso, madre) (14); nos llevan a preguntarnos cómo “things and thingness [are] used to think about the self” (Brown 18)¹⁵.

Por supuesto, “las nenas” no son un objeto cualquiera, sino uno que, por su función y apariencia, cuestiona la idea misma de “cosa” al hacer vacilar los límites entre lo humano y lo no humano. Gradualmente, las nenas cumplen una función compensatoria no sólo para Noelia sino también para Alfredo y a

¹⁵ Aunque no tengo espacio para desarrollar las conexiones entre las diversas ideas que se proponen aquí, hay que notar cómo el caso de “las nenas” realza los puntos de contacto entre la ontología relacional propuesta en la “affect theory” y posturas como lo posthumano y los nuevos materialismos (entre los que está la “thing theory” de Brown).

Linda, ayudándolos a superar el duelo, de manera que la historia termina en una nota esperanzadora: en la narrativa a cargo de Alfredo vemos por última vez a ambos personajes acunando a cada una de las muñecas durante su encuentro en La Taza, mientras él afirma que “una alegría nueva” se apodera de él (299). Sin embargo, es posible que esta resolución no resulte igualmente tranquilizadora para el lector. Por un lado, la duda sobre la plausibilidad de las *reborn dolls* puede subsistir incluso cuando el asunto no inquiete más a los personajes. El subtexto de suspenso quizá no se disipe por completo mientras no podamos establecer si las muñecas renacidas son un elemento verosímil, realista y mimético, como el resto del relato¹⁶. Desde este punto de vista, “las nenas” ponen en cuestión el tipo de contrato de lectura que demanda el texto. Por otro lado, si constatamos que, en efecto, “las nenas” son un elemento de realidad extratextual, la investigación sociológica alrededor de las *reborn dolls* sugiere que estos objetos despiertan reacciones afectivas vivamente intensas – “desproporcionadas”, a decir de una autora – y de suma complejidad tanto en el proceso de elaboración, venta y consumo como cuando son observados en diferentes contextos sociales¹⁷. Aunque hay mucha más tela de donde cortar para el análisis que aquí nos compete, me interesa realzar por el momento que la presencia de “las nenas” complejiza la idea de empatía narrativa en *Umami*, y ejemplifica cómo la afectividad del texto no se reduce al contenido emocional dado por el retrato de los sentimientos de los personajes.

Siguiendo a Sianne Ngai, Rachel Smith concibe la afectividad “as residing in the tonal quality of literary works”, suscribiendo la noción de que “tone produces a kind of textual feeling” (“Postmodernism and the Affective Turn” 443). Esta idea de “intensidad tonal” está basada en el concepto de “feeling tone” propuesto por Ngai: “a literary or cultural artefact’s [...] global or organizing affect, its general disposition or orientation towards

¹⁶ Existe la insinuación de una presencia espectral cuando Pina y Ana comentan que Luz habla con alguien invisible todo el tiempo, aunque a mi modo de ver el incidente no llega a atentar contra el contrato mimético, puesto que podemos adscribirlo a la fantasía infantil de Luz. Una explicación igualmente realista puede ofrecerse de la voz de Noelia que aparentemente conversa con Alfredo desde ultratumba, situación que amerita ser analizada como un caso de *haunting*, con las diferentes connotaciones del término.

¹⁷ Ver los estudios de White y Fitzgerald al respecto.

its audience and the world” (Ngai 28). Crucialmente, para Ngai el tono nunca es totalmente reductible ni a la respuesta emocional del lector frente al texto, ni a la representación de sentimientos al interior de éste (17). En *Umami*, el “sentimiento textual”, el afecto global del texto está predicado en la disonancia producida por una serie de tensiones entre distintos aspectos formales: la historia que se cuenta (que gira en torno a las pérdidas y crisis padecidas por los personajes) y la técnica narrativa del suspenso, que se introduce sutilmente alrededor “las nenas”; y entre la simpatía afectiva entre personaje y lector —facilitada por el carácter corporal y sensorial de los afectos experimentados por los personajes, que invitan a la simulación por parte del lector— y la noción de lo *uncanny*, que añade un giro inesperado al contenido emocional de la pena (o, finalmente, de la alegría). De este modo, *Umami* produce un efecto perturbador de “desorientación afectiva”: “the effect of being lost on one’s own ‘cognitive map’ of available affects” (Ngai 14).

Trascender el dualismo

Umami problematiza y desmantela varias dicotomías centrales a las estructuras conceptuales tradicionales. El pensamiento binario —esas oposiciones que subyacen, por ejemplo a los esquemas que Hélène Cixous denunciara desde *Sorties*— se ve trascendido creativamente en la escritura de Jufresa. El llamado feminista de Grosz, en *Volatile Bodies*, de superar el dualismo entre la mente y el cuerpo —y otros concomitantes, como la cognición y la emoción— se realiza, primero, al interior del mundo ficticio, por medio de personajes que se construyen narrativamente como subjetividades corporalizadas, afectivas y sensoriales. No solo desde la filosofía sino también desde las propuestas recientes de la antropología podemos entender el énfasis puesto por Jufresa en la experiencia sensorial de sus personajes, y por lo tanto, el hincapié en la noción de *embodiment* como “a way of inhabiting the world as well as the source of personhood, self, and subjectivity, and the precondition of intersubjectivity” (Mascia-Lees 2). *Umami* recrea intensas experiencias sensoriales —y no hay que olvidar, con David Howes, que “[s]ensing involves a fusion of sensation and

signification, of stimulus and meaning”. Ello se conecta con una conceptualización de los sentidos que no los asume como receptores pasivos de información, sino como un tipo de canal creativo y comunicativo entre el ser y el mundo, con lo que se evita el dualismo entre la subjetividad y la objetividad: “the senses are now being conceptualized as active, creative, even transformational cultural processes, not simple receivers of empirical information” (Korsmeyer y Sutton 471).

Esta trascendencia de distintas formas de dualismo no atañe únicamente a los personajes: la novela apela a una experiencia corporeizada de lectura, mediante la cual se subraya la inseparabilidad de lo cognitivo, lo sensorial y lo afectivo en la relación estética que la obra busca establecer con el lector. La obra de Jufresa trae a la mente la célebre formulación de Borges:

El sabor de la manzana (declara Berkeley) está en el contacto de la fruta con el paladar, no en la fruta misma; análogamente (diría yo) la poesía está en el comercio del poema con el lector, no en la serie de símbolos que registran las páginas de un libro. Lo esencial es el hecho estético, el *thrill*, la modificación física que suscita cada lectura (15).

En el caso de *Umami*, dicha “modificación física” no se refiere solamente a los procesos fisiológicos que pueden desencadenarse al leer, por ejemplo, descripciones que apelan a nuestra imaginación sensorial gustativa. El *thrill* se refiere también al efecto perturbador, a la “desorientación afectiva” (Ngai 14) en la emoción estética —entendida ésta como “feelings unique to our encounters with artworks” (Ngai 6)— que también coadyuva a la trascendencia del dualismo en sus varias formas. Si, por un lado, la novela nos invita a “sentir con” los personajes, al mismo tiempo complejiza nuestra participación cognitiva y afectiva. *Umami* nos invita a reconsiderar lo que afirma Suzanne Keen:

[N]arrative empathy invoked by reading must involve cognition, for reading itself relies upon complex cognitive operations. [...] I do not quarantine narrative empathy in the zone of either affect or cognition: as a process, it involves both. When

texts invite readers to feel, they also stimulate readers' thinking ("A Theory" 213)¹⁸.

En última instancia, *Umami* también nos permite trascender las limitaciones del dualismo en la propia actividad disciplinar. Los llamados "giros" corporal y afectivo en las ciencias sociales y las humanidades en décadas recientes han recalibrado el balance entre lo que podemos llamar, en términos muy amplios, la mente y el cuerpo, al punto que ya desde los noventa afirmaba Grosz: "Bodies have all the explanatory powers of minds" (viii). Como sostiene Mascia-Lees, desde los noventa, el hincapié en la corporalidad (*embodiment*) ha intersectado con otra idea fundamental en las humanidades y las ciencias sociales: "that the senses, emotions, and affect are the essence of our embodied materialities and socialities" (2). Si durante buena parte del siglo XX la llamada "falacia afectiva" y las distintas escuelas de análisis literario y narratológico —desde el formalismo y el *New Criticism* hasta el post-estructuralismo y la deconstrucción— obliteraron el interés por la dimensión afectiva de la literatura, en décadas recientes hemos visto un énfasis renovado en la pregunta por las experiencias corporeizadas de lectura, y por el rol de la emoción como constitutivo del fenómeno literario. En este contexto ha surgido el interrogante por el cuerpo de quien lee, al punto que en la investigación sobre el hecho estético posibilitado por la obra escrita, Rita Felski, por ejemplo, se ha propuesto dar igual peso a los aspectos cognitivos y afectivos de la respuesta estética, y considerar el "impacto visceral" de la literatura en la psique (16). Críticas como Felski y Karin Littau han llamado la atención sobre la ausencia del cuerpo —y el género, así como los afectos— del lector en los modelos emanados de la fenomenología hermenéutica y la teoría de la recepción. Afirma Felski sobre las teorías de Iser e Ingarden: "Their imagined readers are curiously bloodless and disembodied, stripped of all passions as well as of ethical or political commitments. They conform, in other words, to a notably one-sided ideal of the academic or professional reader" (16).

¹⁸ La polémica sobre la relación entre afecto, emoción y cognición (hasta qué punto están conectados o pertenecen a ámbitos distintos) sobrepasa con mucho los límites del presente artículo. Diversas ramas y variantes en los estudios del afecto coinciden en que "affect and cognition are never fully separable —if for no other reason that thought is itself a body, embodied" (Seigworth y Gregg 2-3).

Dado el tipo de experiencia estética y crítica que posibilita, *Umami* permite imaginar al sujeto como constituido en la “conjunction vivida” (Grosz 95) de las dimensiones corporal, cognitiva y afectiva: me refiero no sólo a los sujetos-personajes del mundo narrado, sino a quienes experimentan “el *thrill* y la modificación física” suscitados por su lectura.

En su introducción al volumen sobre teoría del afecto y crítica literaria publicado recientemente, Stephen Ahern nota cómo las reflexiones teóricas nos han invitado a poner atención a las “passing modulations of bodies affected by and affecting the others they engage with and the environments they inhabit”. El reto actual para la crítica literaria, apunta Ahern, es desarrollar una práctica que reflexione sobre los fenómenos afectivos en las estrategias utilizadas por los escritores para describir las fuerzas que motivan a los personajes a sentir, pensar y actuar. También hay que volcar nuestra atención, dice el crítico, hacia las formas y los momentos en que “affect breaks free of the text [...] to circulate through readers”: entender, en suma, cómo ciertos afectos particulares, al igual que el afecto concebido como intensidad modulada, determina el desarrollo de los personajes y la forma narrativa y cómo puede influir en aquellos que entran en contacto con los textos literarios. Centrándome en un texto cuyas características invitan con vehemencia este tipo de acercamiento, en estas páginas he tratado de ofrecer una lectura de *Umami* que de algún modo responde –de manera incompleta y provisoria– a dicho estado de las cosas.

Bibliografía

Abarca, Meredith. *Voices in the Kitchen. Views of Food and the World from Working-Class Mexican and Mexican American Women*. College Station, Texas A&M University Press, 2006.

Ahern, Stephen. ‘Introduction: A Feel for the Text’. *Affect Theory and Literary Critical Practice*, Stephen Ahern (ed.), Palgrave Studies in Affect Theory and Literary Criticism, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2019. Web. 1 marzo 2019.

Borges, Jorge Luis. *Obra Poética 1923-1964*. Buenos Aires, Emecé editores, 1964.

Brown, Bill. *A Sense of Things: The Object Matter of American Literature*. Chicago & London, University of Chicago Press, 2003.

Class, Monika. "Reading the Assault on the Lived Body in Hilary Mantel's *Giving up the Ghost*". *Embodied Narration: Illness, Death and Dying in Modern Culture*, Heike Hartung (ed.), Bielefeld, transcript Verlag, 2018, pp. 227-253.

Class, Monika. "The Visceral Novel Reader and Novelized Medicine in Georgian Britain". *Literature and Medicine*, n° 34.2, 2016, pp. 341-369.

Dávila, Amparo. *Cuentos completos*. México, D.F., FCE, 2009.

Felski, Rita. *Uses of Literature*. Oxford, Blackwell, 2008.

Fitzgerald, Loïuse. "Let's Play Mummy': Simulacrum Babies and Reborn Mothers", *European Journal of Cultural Studies*, n° 14.1, 2011, pp. 25-39.

Freud, Sigmund. "The Uncanny". *Literary Theory: An Anthology*, Julie Rivkin & Michael Ryan (eds.), 2nd ed., Oxford, Blackwell Publishing, 2004, pp. 418-429.

Goldstein, E. Bruce y James R. Brockmole. *Sensation and Perception*. 10a. ed., Boston, Cengage Learning, 2017.

Grosz, Elizabeth. *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1994.

Highmore, Ben. "Bitter After Taste: Affect, Food, and Social Aesthetics". *The Affect Theory Reader*, Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth (eds.), Durham & London, Duke University Press, 2010, pp. 118-137.

Hogan, Patrick Colm. *Affective Narratology. The Emotional Structure of Stories*. Lincoln, University of Nebraska Press, 2011.

Hogan, Patrick Colm. "Affect Studies and Literary Criticism", *Oxford Research Encyclopedia of Literature*, 2016, pp. 1-32. Web. 14 marzo 2019.

Hogan, Patrick Colm. *Literature and Emotion*. London, Routledge, 2017.

Howes, David. "Architecture of the Senses". *Sense of the City Exhibition Catalogue*, Canadian Centre for Architecture, Montreal, Octubre 2005. Web. 27 enero 2019.

Jufresa, Laia. *Umami*. México, D.F, Literatura Random House, 2015.

Keen, Suzanne. "A Theory of Narrative Empathy". *Narrative*, n° 14.3, 2006, pp. 207-236.

Keen, Suzanne. *Empathy and the Novel*. New York, Oxford University Press, 2007.

Keen, Suzanne. "Narrative Empathy". *The Living Handbook of Narratology*, Peter Hühn (ed.), Hamburg, Hamburg University Press. Web. 27 enero 2019.

Korsmeyer, Carolyn. *Making Sense of Taste: Food and Philosophy*. Ithaca & London, Cornell University Press, 2014.

Korsmeyer, Carolyn y David Sutton. "The Sensory Experience of Food". *Food, Culture and Society*, n° 14.4, 2011, pp. 461-475.

Littau, Karin. *Theories of Reading: Books, Bodies and Bibliomania*. Cambridge, Polity, 2006.

Massumi, Brian. "Notes on the Translation and Acknowledgements", *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Gilles Deleuze and Félix Guattari, traducción y prólogo Brian Massumi, London & New York, Continuum, 2004 [1987], pp. ix-xvi.

Macías García, Constantino. "La milpa", *Oikos*, Instituto de Ecología UNAM, n° 17, marzo 2017, p. 5.

Marks, Laura U. *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Durham & London, Duke University Press, 2000.

Marks, Laura U. *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis & London, University of Minnesota Press, 2002.

Mascia-Lees, Frances, editora. *A Companion to the Anthropology of the Body and Embodiment*. Chichester, Wiley-Blackwell, 2011.

Ngai, Sianne. *Ugly Feelings*. Cambridge, MA & London: Harvard University Press, 2007.

Seigworth, Gregory J. y Melissa Gregg. "An Inventory of Shimmers". *The Affect Theory Reader*, Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth (eds.), Durham & London, Duke University Press, 2010, pp. 1-26.

Smith, Rachel Greenwald. *Affect and American Literature in the Age of Neoliberalism*. Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

Smith, Rachel Greenwald. "Postmodernism and the Affective Turn". *Twentieth Century Literature*, n.º 57.3/4, Postmodernism, Then, 2011, pp. 423-446.

Sutton, David. "Food and the Senses". *Annual Review of Anthropology*, n.º 39, 2010, pp. 209-223.

Toffoletti, Kim. *Cyborgs and Barbie Dolls. Feminism, Popular Culture and the Posthuman Body*. London & New York, IB Tauris, 2007.

Torras, Meri. "Embodiment (embodimén)". *Barbarismos queer y otras esdrújulas*. R Lucas Platero, María Rosón y Esther Ortega (eds.), Barcelona, Edicions Bellaterra, 2017, pp. 161-167.

Walsh, Timothy. *The Dark Matter of Words: Absence, Unknowing, and Emptiness in Literature*. Carbondale, Southern Illinois University Press, 1998.

Weik von Mossner, Alexa. *Affective Ecologies: Empathy, Emotion, and Environmental Narratives*. Columbus, Ohio University Press, 2017.

White, Michele. "Babies Who Touch You. Reborn Dolls, Artists, and the Emotive Display of Bodies on eBay". *Political Emotions. New Agendas in Communication*, Janet Staiger, Ann Cvetkovich y Ann Reynolds (eds.), New York & London, Routledge, 2010, pp. 66-89.

Recibido: 13 de abril de 2019. Revisado: 8 de julio de 2019. Publicado: 31 de julio de 2019. *Revista Letral*, n.º 22, 2019, pp. 64-89. ISSN 1989-3302.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/RL.voi22.8771>