



Ana Belén Pérez Barreiro  
Universitat Autònoma de Barcelona  
ana.per@hotmail.com

## (Re)significaciones suplementarias del dolor en *Nefando*, de Mónica Ojeda

### Supplementary (Re)meanings of Pain in *Nefando*, by Mónica Ojeda

#### Resumen

En este artículo se aborda la novela *Nefando*, de Mónica Ojeda, a partir de la experiencia del dolor como suplemento, desde el paradigma teórico de Jacques Derrida, ya que su enunciación funciona como un *signo de signo*, el cual no representa propiamente al afecto, sino que genera un *falso representante* que no hace presente al signo mismo más que por su ausencia. Consecuentemente, la enunciación del afecto se articula como *diferencia* en la medida en que configura una serie de posibles significaciones *diseminadas* y *diferidas* que *ponen en juego* los límites del sentido al señalar su *falta originaria*. Así pues, la (re)significación del dolor imposibilita la producción de un discurso *original*, dado que produce otros modos de significación que ponen en cuestión la fijeza del discurso y evidencian el descentramiento de la estructura del texto.

#### Palabras claves

*Suplemento; experiencia del dolor; diferencia; puesta en juego; estructura descentrada.*

#### Abstract

This article addresses the novel *Nefando*, by Mónica Ojeda, based on the experience of pain as a supplement, from the theoretical paradigm of Jacques Derrida, since its enunciation functions as a *sign of a sign*, which does not properly represent affect, rather, it generates a *false representative* that makes the sign itself present only by its absence. Consequently, the enunciation of affect is articulated as *difference* insofar as it configures a series of possible *disseminated* and *deferred* meanings that *put into play* the limits of meaning by pointing out its original lack. Thus, the (re)signification of pain makes the production of an original discourse

impossible, since it produces other modes of signification that call into question the fixity of the discourse and show the de-centering of the textual structure.

#### Keywords

*supplement; pain experience; difference; put into play; off-center structure.*

Pero el dolor no se da como sentido. Estamos en el dolor, ya que estamos *organizados para el sentido*, y su pérdida nos hiera, nos hace cortes. Pero, al igual que con el sentido perdido, el dolor no hace de la pérdida sentido. Él es solamente su filo, su quemadura, su pena. (Jean-Luc Nancy, *Corpus*)

*Nefando* (2016), la segunda novela de Mónica Ojeda (Guayaquil, Ecuador, 1988), retoma la historia de los hermanos Emilio, Irene y Cecilia Terán, tres de los personajes de *La desfiguración Silva* (2015), y los sitúa en un piso en Barcelona que comparten con Kiki Ortega, Iván Hernández y el Cuco Martínez. Por medio de una multiplicidad de técnicas discursivas, entre ellas el uso de diversas voces narrativas, el formato de la entrevista y la réplica de foros web, la novela presenta el proceso de creación del videojuego “Nefando: viaje a las entrañas de una habitación” que llevan a cabo los hermanos Terán y el Cuco, la escritura de la *pornonovela hype* de Kiki y el *devenir identitario* de Iván; todo ello relacionado, más allá de la convivencia en un mismo espacio, a través de los distintos intentos de narrar la experiencia del dolor y de una voz masculina anónima que entrevista a los personajes acerca de la creación y difusión del videojuego.

Si bien la novela ha sido abordada desde múltiples ejes de análisis que retoman la problemática del dolor, como son, por ejemplo, las escrituras del software (Sánchez- Aparicio) y la violencia en relación con la abyección (Ortega Caicedo), este se ha articulado como un elemento individualizado desde la experiencia de cada uno de los personajes y su *(im)posibilidad* de narrarlo; sin embargo, su potencial afectivo no ha sido trabajado a partir de la estructura del texto como modelo de significación del dolor en tanto que experiencia colectiva

incomunicable. Por esta razón, más allá de la individualización del dolor, en este artículo propongo explorar la experiencia de los personajes como una red de significación en la que el dolor irrumpe en su discurso y activa una serie de significantes y repeticiones que generan una *estructura descentrada*, en la medida en que las estrategias textuales de la novela cuestionan la propia noción de *centro* u *origen*. De este modo, narrar el dolor pone en crisis la lógica de la representación, ya que el afecto es compartido, pero no comunicable según los parámetros de un modelo de significación fijo que permita invocar su presencia. Así, el dolor se experimenta en el *cuerpo-texto* como metáfora, dado que no es un signo en sí mismo, y al mismo tiempo se erige como una potencia que reorganiza y transforma los cuerpos.

Dado lo anterior, en *Nefando* se articula una red de significación mediante la que se narran las experiencias del dolor, la cual constituye una *puesta en juego* del sentido en tanto que, por medio de estrategias suplementarias, el dolor irrumpe en el discurso de los personajes como un *signo de signo* que activa una serie de metáforas iterables que convierten la experiencia afectiva en una *estructura descentrada*. Esto quiere decir que, en el texto, la enunciación de los personajes no representa propiamente al afecto, sino que genera un *falso representante* que no hace presente al signo mismo más que por su ausencia. Por tal motivo, mi aproximación a la novela parte de la categoría de *suplemento* desarrollada por Jacques Derrida, en diálogo con la propuesta teórica de Jean-Luc Nancy acerca del *ser-en-común* como *diferencia* para referirme a la obra literaria como *puesta en juego* del sentido. Además, me parece necesario destacar que el objetivo de este texto no es establecer una serie de categorías mediante las cuales el dolor se *representa* en la novela, sino demostrar que las estrategias discursivas de enunciación del dolor, como procesos suplementarios, señalan la imposibilidad de hacer presente al afecto en sí mismo.

En primer lugar, es importante mencionar que la noción que Jacques Derrida denomina como “suplemento” se refiere al sistema de signos que pretende restituir a la presencia en su ausencia; es decir, al lenguaje como estructura

simbólica que se insinúa *en-lugar-de* la cosa misma<sup>1</sup> (*De la gramatología* 198). En este sentido, el signo suplementario *sustituye* y a la vez *se añade* a la *falta originaria* de la presencia, por lo que, en el campo de la literatura, la experiencia estética referida mediante el signo se articula como afección; sin embargo, al convertir los afectos, tales como el dolor, en significantes, no estamos afectados por la cosa misma como presencia plena del afecto, sino por los signos que suplen la experiencia. Dicho de otro modo, la enunciación del dolor en la novela no puede pensarse únicamente como signifiante, ya que el lenguaje que lo refiere no significa plenamente un significado, sino que el dolor se vuelve suplementario porque la forma gramatical de la palabra que lo expresa se añade sólo para reemplazar la *carencia*: la imposibilidad de restitución del afecto.

Consiguientemente, las operaciones retóricas mediante las que Ojeda narra las distintas experiencias del dolor en *Nefando* evidencian, como se mostrará a lo largo del trabajo, el problema del afecto como *diferencia*. Esto quiere decir, que los signos que refieren la experiencia del dolor se encuentran al mismo tiempo *diferenciados* y *diferidos*, por lo que se insertan en una cadena de significación suplementaria que, como señala Derrida, se vuelve *iterable* en tanto que la repetición de significantes los vuelve reconocibles y, a su vez, les permite funcionar como singularidades: ser sí mismo y otro (*Márgenes* 359). Por tal motivo, la narración del dolor, como signo iterable, articula una *puesta en juego*, ya que el movimiento de suplementariedad de los signos asociados a su experiencia posibilita el cuestionamiento de los límites de la totalización discursiva. Dicho movimiento de la estructura genera, dentro del texto, lo que Jean-Luc Nancy denomina la *exposición del ser*, ya que implica que el discurso de los personajes se encuentra expuesto al *afuera*, por lo que da lugar a todas las combinaciones posibles de la

---

<sup>1</sup> Cabe mencionar que las dos significaciones asociadas al concepto de suplemento, la añadidura y la suplencia, poseen una función de exterioridad, por lo que el signo suplementario no está ni dentro ni fuera de la presencia, no es la ausencia ni la presencia de la naturaleza, sino que señala su propia carencia en la medida en que si se añade y suple es por la *falta* anterior a una *presencia plena*. De este modo, el suplemento se constituye como la *no-presencia* de la naturaleza en el lenguaje.

diferencia en tanto que tú no sólo es diferente a yo, sino que “*tú comparte yo*” (Nancy 58) por medio de la enunciación de los límites afectivos de la experiencia del dolor como experiencia de la *com-parecencia*.

### ***Mi paisaje: el dolor como metáfora iterable***

En *Nefando*, es posible entender el cuerpo doliente como un espacio discursivo suplementario, por medio del cual se le da sentido a la experiencia afectiva y, a su vez, como productor de signos en la medida en que en la repetición de estos está interiorizada su *diferencia* como forma del *ser-en-común*. De esta manera, la narración del dolor, desde la multiplicidad discursiva del texto, genera cadenas específicas de significación a partir de las coordenadas corporales de los personajes; así pues, se cuestionan específicamente los límites lingüísticos que imposibilitan la representación del dolor por medio de una serie estrategias textuales suplementarias. Como propone Derrida, la cadena suplementaria que se genera a través de la escritura designa en sí misma su propia textualidad: la preferencia de un signo que configura relaciones diferentes entre significado y significante, debido a sus repeticiones y sustituciones (*De la gramatología* 203); por lo tanto, la textualidad de la obra no designa la experiencia del cuerpo doliente como un referente del signo, sino que el dolor *deviene otro* en su propia enunciación y se convierte en el suplemento mismo de la experiencia, de esta forma la enunciación del dolor se erige como un problema de significación que colapsa los modelos conceptuales del texto y *pone en juego* la experiencia afectiva como límite de significación.

Aunque cada capítulo de la novela indique el personaje al que pertenece el discurso narrado, la discursividad no se presenta de manera individualizada, sino que las repeticiones semánticas ocasionan que el discurso de los seis personajes se *disemine* a lo largo del texto, el cual se erige como una red de significación *diferenciada y diferida*. De este modo, se desarticula la posibilidad de un



reconocimiento de conciencias específicas asociadas a cada discurso, ya que tanto la similitud como la diferencia están interiorizadas en un mismo sistema. La iterabilidad de la escritura permite que todo signo pueda ser citado y, por lo tanto, puesto en otro contexto que, al mismo tiempo, posibilita que la repetición del signo genere nuevos contextos. En otras palabras, la iterabilidad de las metáforas asociadas a la experiencia del dolor opera mediante una resistencia sintáctica que, como *borradura* de la relación entre significado y significante, desdibuja el vínculo entre emisor y signo, por lo que modifica el contexto de enunciación de este.

En la novela, por ejemplo, la repetición de “mi paisaje:” se disemina a lo largo del texto como un intento de enunciación del dolor a través de una metáfora que no evoca la presencia plena del afecto, sino que expresa la circulación en la cadena suplementaria de distintos significados asociados al mismo significante. Emilio, al momento de narrar la manera en la que su padre abusó de él y de sus hermanas, escribe “[s]i digo cuánto me duelo quizás los paisajes que veo se amanescan [...] Sé que encarno el paisaje de miles de cuerpos desteñidos” (Ojeda 129), mientras que Cecilia le comunica a Iván su propia experiencia, después de un ataque de pánico, al enunciar: “como si tuviéramos dos puntos al frente. ¿Ves mi paisaje?” (173). Esta imagen, repetida también en sus dibujos (Mi paisaje : ), se replica en la *pornonovela hype* de Kiki cuando el personaje de Nella mutila y mata animales: “Lo que ella ve es : ” (183). Dicha superposición discursiva responde, principalmente, a narrar la experiencia afectiva de los cuerpos como proceso de significación textual dentro de la obra. Por lo tanto, los intentos que llevan a cabo los personajes por articular sus narraciones del dolor convierten la experiencia del *lenguaje-cuerpo* en una cadena de suplementos mediante la que se sustituye y, al mismo tiempo, se añade un signo a la carencia lingüística que implica enunciar el dolor.

En este sentido, me parece relevante retomar el argumento de David Le Breton, el cual propone, en *El cuerpo herido: Identidades estalladas contemporáneas*, que “[e]l dolor [...] no es en absoluto la repetición del acontecimiento corporal, es la consecuencia de una relación afectiva y significante

con una situación [...] La relación con el dolor es siempre una cuestión de significación y de valor” (9). Si bien el dolor funciona como productor de sentido en tanto que, al igual que el signo, no es un acontecimiento, sino su repetición como potencia afectiva; la narración de la experiencia del dolor *pone en juego* al sentido como *com-parencia* de los límites de los personajes y, a su vez, no existe fuera del sentido, a pesar de que lo excede mediante la resistencia sintáctica.

Por medio de la escritura, la novela no sólo cuestiona los límites y las posibilidades de enunciar el dolor, sino que excede al *logos* en la medida en que inscribe su propia ruptura en el texto y evidencia la *no-presencia* de una totalidad de sentido que pueda representar la experiencia del dolor:

A mi mente sólo venían metáforas imprecisas: explosión, desgarramiento, ardor, y cada una de ellas correspondía a una realidad ajena a la de mi experiencia. Desgarramiento, por ejemplo: eso era lo que me había pasado, yo me había roto, pero ¿cómo se siente una persona desgarrada? Decir que sentí un desgarramiento no era explicar mi dolor. (Ojeda 81-82)

Como se observa en este pasaje, Kiki es incapaz de narrar el dolor en sí mismo, ya que el lenguaje no corresponde al referente, sino que este se metaforiza por medio de un signo que genera un *falso representante*; es decir, que no hace presente al afecto más que por la ausencia de un signo que le corresponda de manera absoluta.

En *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Elaine Scarry explica que la experiencia de sentir dolor sólo puede expresarse como el sentimiento de que algo actúa sobre la persona, ya sea el mundo o el propio cuerpo (16). Mientras que Kiki metaforiza su dolor por medio de la imagen del desgarramiento del cuerpo, Irene cuestiona las mismas posibilidades de enunciación de la experiencia, pero desde otro paradigma: “[e]staba segura de que cuando fuera mayor podría decir todo lo que percibía, nombrarlo con las palabras adecuadas, hacer una verdad convincente, darle cierto sentido al caos [...] ¿Qué tan

grande era la distancia entre la risa y la aflicción? (Ojeda 77). De este modo, partir de la imposibilidad de *re-presentar* el dolor, el discurso de Irene hace que el lenguaje mismo colapse a través de la evocación de la risa.

Ahora bien, a pesar de que en los dos pasajes mencionados anteriormente el dolor se metaforiza de maneras diferentes, la semejanza está en la diferencia misma, en la iterabilidad del signo. De este modo, es posible referirse a la novela, a partir de la narración del dolor, como una *estructura descentrada*, ya que la diferencia discursiva respecto al dolor no niega la experiencia del *otro* ni su posibilidad de enunciación como auto-afección, sino que cada enunciación, más que corresponder a un sistema independiente, se inscribe en el texto como una potencia afectiva. A este respecto, es necesario señalar que la escritura se presenta como *estructura descentrada* en la medida en que, como argumenta Derrida en *La escritura y la diferencia*, pone en evidencia que la *presencia central* no ha sido nunca ella misma, sino su propio sustituto: un suplemento de dicha estructura (384). Por esta razón, el afecto, como centro de la experiencia, se encuentra ya *descentrado* en la red de significación de la cadena suplementaria, en tanto que no es posible pensar el dolor como un *ente-presente* en el texto, como un lugar fijo, sino como un no-lugar que se articula a partir de sustituciones de signos dentro de la cadena de suplementos (Derrida 325).

Así, dentro de la *estructura descentrada* se reparten diferencias de potencial respecto a la enunciación del dolor y se asegura tanto la diseminación como la diferencia del *signo mudo*, el cual expresa el afecto en su inmediatez, pero no en su presencia. En otras palabras, en *Nefando* se genera una red de significación que *pone en juego* al sentido en la medida en que la enunciación de cada uno de los personajes se da en el *límite* de su relación textual con el resto de los *cuerpos-discursos* diseminados a lo largo del texto, por lo que tanto el discurso como la experiencia del dolor funcionan como una cadena suplementaria en la que cada sustitución se añade a la experiencia y señala la imposibilidad del signo de evocar al afecto como presencia plena y colmada de sentido.



La *estructura descentrada* de la novela permite que las distintas voces dentro del texto funcionen como un suplemento de la escritura, ya que no se narra la misma historia desde diferentes perspectivas, sino que se trata de una serie de repeticiones y sustituciones que, a pesar de evocar directamente los mismos signos, constituyen la *diferencia* textual. Con base en esta idea, el discurso de los hermanos Terán funciona como punto discursivo *común* del resto de los personajes, ya que genera una disparidad que se vuelve la medida de comunicación del texto:

Yo estaba así, abriéndome con Irene, contándole lo que recordaba [...] cuando, de repente [...] identifiqué, por la poca luz que corría a lo largo del pasillo, la silueta de Irene en el umbral, y su voz, tío, su voz que yo creía inconfundible [...] Irene entró a la habitación y en cuestión de microsegundos todo fue absoluta incertidumbre [...] Y lo único que pude hacer fue saltar de la cama y mirar a la persona con la que había estado conversando durante más de media hora, pero mirarla de verdad, por primera vez, con la poca luz del cielo alargándose por el pasillo y entrándome, y sin poder creérmelo vi a Emilio; ¡al jodido Emilio Terán, cojones! (Ojeda 202-203)

La experiencia del cuerpo de los Terán, así como la diseminación de sus discursos y la aparente superposición de sus identidades, genera un *descentramiento* suplementario de la estructura textual; es decir, que hace imposible la fijeza de las distribuciones discursivas dentro del texto y, por lo tanto, la determinación de una jerarquía simbólica asociada a la lógica identitaria de los personajes, ya que su propia discursividad se vuelve suplementaria. En este sentido, la experiencia del cuerpo como *puesta en juego* del sentido dentro de la novela opera por medio de la iterabilidad porque el sentido deja de ser fijo en cada enunciación y cada experiencia está constantemente *difiriendo* y *diferenciando* a las demás, a partir de múltiples sustituciones metafóricas de la experiencia del dolor.



En consecuencia, la enunciación del dolor en la novela, al inscribirse dentro de la cadena suplementaria, genera que lo mismo y lo semejante se vuelvan sustituciones metafóricas iterables, las cuales expresan el funcionamiento de la red de significación y, al mismo tiempo, se erigen como potencias de afectivas por medio de la multiplicidad de voces presentes en el texto. De esta manera, es posible establecer que en *Nefando* no se produce como tal una enunciación individual del dolor, que restituya al afecto como *presencia* asociada a un emisor determinado, ya que las subjetividades enunciantes expresan su discurso en *relación con* la experiencia del cuerpo como *estructura descentrada*, por lo que la experiencia del dolor, en tanto que escritura, se constituye como *ser-con* dado que su poder de afección se abre en *el límite del otro*<sup>2</sup>.

De este modo, contrario a lo que propone Le Breton acerca de que “[e]l dolor es lo que el individuo dice que es” (12), en la novela la experiencia del dolor no está individualizada, sino inscrita en una red de significación suplementaria, y, por lo tanto, el dolor no es únicamente su enunciación, sino su propia multiplicidad dentro del texto y las *(im)posibilidades* de narrarlo desde posiciones fijas de sujetos y de signos. Como afirma Sara Ahmed en *La política cultural de las emociones*, “la experiencia de dolor no desconecta al cuerpo en el presente, sino que vincula a este cuerpo con el mundo de otros cuerpos, un vínculo que depende de los elementos que están ausentes en la experiencia vivida del dolor” (59). Al igual que ocurre con la imagen del paisaje *no-presente*, el dolor en el texto se enuncia desde la

---

<sup>2</sup> La obra literaria, pensada como *estructura descentrada*, ocurre en el límite de la *comparecencia*, dado que la *iterabilidad* del signo permite la *partición* del ser-singular en tanto que no-identidad, sino *diferencia*. Esto quiere decir que se escribe siempre a una *no-presencia*; sin embargo, en esa operación de escribir siempre *a...*, se expone el límite como cadena de sustituciones infinitas dentro de un conjunto finito de signos cuya diferencia está inscrita en su repetición. De este modo, la escritura *pone en juego* al sentido en la medida en que este es *común* e implica una *partición*, ya que constituye la relación del ser relacionado con otro: “[e]l sentido del *sentido* [...] es: afectarse de un afuera, ser afectado por un afuera, y también afectar a un afuera” (Nancy, *La comunidad desobrada* 158); es decir, que la potencia del sentido es la de afectar y, al mismo tiempo, la de ser afectado por su *diseminación* en la cadena suplementaria. Por esta razón, lo *en-común* ocurre en el *límite* como lógica singular de un *adentro-afuera*: lógica de la exterioridad suplementaria. Dicho de otra manera, es una exposición simultánea a la relación y a la ausencia de esta, exposición de unas singularidades a otras que traza, *cada vez*, una intersección de límites.

superposición de la imagen de la ruina y del desgarramiento como metáforas suplementarias de la experiencia del cuerpo: Irene pregunta “¿cuál es la forma de tus ruinas?” (Ojeda 170) y Cecilia exhibe tanto las ruinas como el desgarramiento por medio de sus dibujos (187-192); mientras que las estrategias discursivas mediante las que se desarrolla textualmente la novela se articulan desde una estructura que, al problematizar la noción de centro, funcionan también como ruina en tanto que no pretenden totalizar el discurso de la experiencia del *cuerpo-lenguaje* de los personajes.

### Escritura de la *no-presencia*: (im)posibilidades del dolor

Además de los campos semánticos del paisaje, el desgarramiento y la ruina, la experiencia del dolor, así como la *puesta en juego* del modelo de significación del cuerpo, está asociada a sistemas culturales que comparten los seis personajes de la novela. En este sentido, la propia significación de estos sistemas se *pone en juego* al cuestionar tanto sus mecanismos totalizantes como sus estructuras, por medio del movimiento de la suplementaridad. Así, aunque se toma como recurso narrativo la asociación del dolor con un modelo de significación judeocristiano<sup>3</sup>, desde el momento en que se problematizan y se *desplazan* sus signos, la propia idea del discurso como totalidad de sentido se ve amenazada por su *ausencia* de centro o de origen:

---

<sup>3</sup> Otro sistema cultural relevante dentro del texto, que aborda específicamente la relación entre placer y dolor, es la serie de referencias literarias que se presentan en la *pornonovela hype* de Kiki: “A Eduardo le gustaba que el cómic incluyera referencias al marqués de Sade, a Pierre Louÿs y a Oscar Wilde” (Ojeda 112). Al igual que los procesos de creación que se dan en el plano diegético de la novela, los que ocurren en el plano intradiegético evidencian la necesidad de *tomar prestadas* otras tradiciones para *descomponer* su *diferencia* y pensar su propio discurso no como alternativa de la presencia, sino desde el *juego* de la *no-presencia* al inscribirlo en una nueva escritura que es en sí misma suplementaria.

Y lo que nos une [...] es que venimos de una educación cristiana. No importa si creemos o no en Jesús, la paloma, Diosito que quita el pecado del mundo, María siempre virgen y demás chingadas. Lo que importa es que todos crecimos viendo las mismas imágenes: Jesús clavado en una cruz, con la mirada torcida hacia arriba, con la corona de espinas y la sangre corriéndole por la cara como un manantial, y que nos dijeron, a toditos, que eso era hermoso y misterioso, que eso, morir, sacrificarte, entregar tu cuerpo a los más horribles tormentos por y para alguien, era el amor. (Ojeda 33-34)

Por un lado, este paradigma cultural-religioso funciona como modelo de sujeción y comprensión de la experiencia del cuerpo ligada al dolor; sin embargo, a lo largo de la novela, dicho modelo se desarticula y subvierte mediante la *diseminación y diferenciación* de sus signos, dado que las metáforas asociadas a los mismos desplazan y resignifican distintas relaciones afectivas; por ejemplo, el vínculo entre placer y dolor que, además, modifica la relación de los cuerpos con los afectos.

Por otro lado, me parece relevante destacar que el personaje de Iván intenta articular su experiencia corporal por medio de la misma dualidad entre placer y dolor desde otro referente teológico, aunque no cristiano: el conflicto entre Quetzalcóatl y Tezcatlipoca. Sin embargo, en la medida en que el sentido se *desplaza* sobre su propia red de significación *corporal-suplementaria*, los referentes asociados a la enunciación de su cuerpo no tienen la función de una escritura mimética, en tanto que no *re-producen* ni restituyen a una presencia en su ausencia, sino que exponen su *relación con* otros signos referenciales que evidencian la *no-presencia* de un sentido fijo y absoluto:

Sabías que la escritura no podría hablarte de tu carne. Sólo el dolor era capaz de construir un discurso del cuerpo-no-tuyo, pero el dolor era intransferible e inexpresable para el lenguaje [...] La creación de tu yo era

a partir de la violencia y no había nada de belleza en el proceso, o sí, pero ¿cómo iban ellos a saberlo? ¿Cómo iban ellos a saberte si ni siquiera podían pronunciarte? (Ojeda 31-32)

La creación del *no-cuerpo* de Iván se constituye, a lo largo de la novela, como un proceso auto-afectivo que, sin embargo, no evoca ninguna presencia perdida, sino que sustituye sus propias *carencias* por medio de signos que suplen las ausencias corporales: “tenías la impresión de tener senos fantasmas rebotándote sobre las costillas [...] Tu cuerpo estaba lleno de prótesis imaginarias. Te faltaban órganos y nadie lo sabía” (Ojeda 25). Por medio de la escritura de su propio cuerpo, Iván *prefiere* signos que se insinúan, a modo de prótesis fantasmas, *en lugar de* los signos que corresponden con su materialidad, por lo que es la facultad virtual de su imaginación la que *pone en juego* el sentido de su experiencia.

Asimismo, el reconocimiento del dolor está asociado a cadenas afectivas que ponen en variación constante los modelos culturales a los que están *sujetos* los personajes y que, aparentemente, suplen la ausencia de origen y que son en sí mismos suplementarios; así, a partir del discurso *descentrado* de las subjetividades, se desarticulan las nociones de universalidad del discurso. A este respecto, como explica Ahmed, la experiencia del dolor involucra una serie de asociaciones entre sensaciones corporales y otro tipo de estados emocionales (51-52). En la novela, la subversión de dichas asociaciones, por medio del desplazamiento metafórico, genera que los *signos* que se refieren al dolor y al placer *pongan en juego* el sentido de los modelos de significación vinculados a la experiencia del cuerpo, ya que designan su textualidad y sus relaciones significantes. De esta manera, la pregunta por la significación del dolor, “¿cómo puede un cuerpo torturado sentir placer? [...] El placer no está en las heridas de la carne, sino en la idea de las heridas de la carne, en su significado, ¿y cuál es su significado?” (Ojeda 36), y la asociación entre dolor y placer, entre la sensación corporal y la afectividad, está en la virtualidad del signo como potencia de afectar y ser afectado, y, al mismo tiempo, opera como unidad de



comunicación de la red de experiencias suplementarias del cuerpo presentes dentro del texto.

Por consiguiente, las metáforas asociadas al dolor dentro de la red de significación suplementaria de la novela generan el *descentramiento* de su estructura, en la medida en que las repeticiones y sustituciones discursivas que se presentan a lo largo de *Nefando* no funcionan como copias degradadas las unas de las otras, sino que, mediante la iterabilidad del signo, se erigen como potencias significativas que anulan la posibilidad de un discurso jerarquizado. Por lo tanto, entender tanto el dolor como la experiencia del cuerpo como potencias supone que, dado que el lenguaje colapsa al intentar narrar el dolor, su enunciación no articula un modelo de representación fijo, sino modos de sentido que cuestionan las relaciones entre la imagen, la semejanza, el signo y su propia estructura, como se observa en la reflexión metalingüística del Cuco Martínez: “A mí me gusta decir que uno no sabe el lenguaje, sino algunas de sus formas; que uno no sabe hablar, sino que habla y ese acto es búsqueda y experimentación con la gramática y con la sintaxis” (Ojeda 70). Este pasaje señala justamente que el lenguaje, como conjunto de signos, no ocupa una posición fija, sino que carece de *naturaleza*, ya que el signo no es un *acontecimiento*, por lo que su propia iterabilidad, como un *cada vez* de una experiencia *diferenciada* y *diferida*, evidencia la suplementariedad que se articula como cadena a lo largo del texto.

La enunciación del dolor no se puede definir en relación con un modelo de significación estable asociado a la narración de la experiencia que lleva a cabo cada uno de los personajes, sino que se erige en sí misma desde la noción de *diferencia*. En este sentido, por medio de las repeticiones, el dolor se transforma y se deforma al ser enunciado desde cada uno de los puntos de vista o series heterogéneas que existen dentro de la misma cadena de suplementos. Por esta razón, la experiencia del cuerpo, narrada desde su potencia afectiva, se articula como un suplemento de resistencia sintáctica en la medida en que la *sobreabundancia* afectiva del significante desborda sus propias series de enunciación y, al mismo tiempo, señala su finitud como una *falta* que debe ser *suplida*. En otras palabras, el dolor, como

red de significaciones metafóricas del cuerpo, se transforma y se deforma con cada nueva enunciación, afirmando así su condición iterable.

De esta manera, se produce un *devenir siempre otro*, un *cada vez* tanto de los signos como de los afectos que refieren, ya que la narración del dolor no invoca su presencia, sino que funciona como una reapropiación metafórica que tiene la potencia de seguir afectando. Así, por ejemplo, los videos de las agresiones sexuales sufridas por los Terán dentro del videojuego no trasladan la experiencia del dolor a la obra, pero generan que los signos *pongan en juego* el sentido de esta por medio de su desplazamiento y cuestionen la frontera entre la experiencia y su representación: “—Perdona que te contradiga, pero los videos que estaban en ese videojuego no eran representaciones, sino grabaciones reales. —No veo la diferencia. Para mí no hay nada más real en este puto mundo que las representaciones que hacemos de él” (Ojeda 89-90). Como señala el Cuco en este pasaje, tanto *realidad* como *representación* operan bajo las mismas condiciones de enunciación; es decir, que traducen la experiencia a modelos de significación lingüísticos. Sin embargo, estas *representaciones* no se exhiben como *reproducciones* del abuso, sino que el gesto de transposición que los personajes llevan a cabo a partir de la creación del videojuego confirma la *borradura* del signo como presencia plena y, por lo tanto, *disemina* su significado<sup>4</sup>.

Desde la experiencia del cuerpo, en relación con la producción del videojuego y de la *pornonovela hype* como discursos erigidos desde el dolor, el discurso de los personajes se convierte en una cadena suplementaria que no surge únicamente por medio de la metaforización del dolor, sino desde el dolor en sí mismo como signo iterable. En otras palabras, no se habla de la experiencia del cuerpo doliente, sino desde el propio dolor del cuerpo en relación con otros cuerpos que atraviesan una serie de experiencias semejantes y, a su vez, *diferenciadas* y

---

<sup>4</sup> Sobre la diferencia entre lenguaje “efectivo” y lenguaje imaginario como modos de enunciación suplementaria, Derrida argumenta, retomando la distinción que hace Husserl de ambos tipos de lenguaje, que la estructura del signo es originariamente repetitiva, por lo que “la diferencia entre la realidad y la representación, entre lo verdadero y lo imaginario, entre la presencia simple y la repetición, ha comenzado ya siempre a borrarse” (*La voz* 100).

*diferidas*. En este sentido, las narraciones se vuelven suplementarias porque *ponen en juego* los límites enunciativos de cada uno de los personajes por medio de las escrituras de su propio dolor.

Ahora bien, al afirmarse todas las diferencias dentro de la cadena de suplementos, la *resonancia interna* de las metáforas suplementarias, que se produce por medio de la multiplicidad de voces, desborda las propias series de enunciación de la novela. Es decir, que los desplazamientos de sentido que se llevan a cabo mediante la desarticulación del modelo de significación del dolor, específicamente a partir de su relación con el placer, *ponen en juego* el propio modelo de enunciación de la novela, ya que la superposición de discursos imposibilita la fijeza y la jerarquización de este. El placer, tanto del cuerpo como de la escritura, ligado a la experiencia del dolor recorre y construye el discurso de las seis subjetividades de la novela, y posibilita sus procesos creativos como formas de *auto-afección suplementaria*.

Primeramente, estimo preciso puntualizar que la auto-afección, según la propuesta derridiana, se presenta como una paradoja en tanto que la invocación de la presencia parecería no estar *diferida*, ya que no se hace presente en la naturaleza sino en el signo, pero, al mismo tiempo está absolutamente *diferida* en la medida en que “[l]a auto-afección es una pura especulación” (*De la gramatología* 197). De esta forma, la presencia invocada está *diseminada* en la cadena suplementaria por medio de la cual se invoca y, a su vez, remite a otros significados dentro de esta, ya que el concepto que refiere a la presencia no está presente en sí mismo, sino que está inscrito en una cadena de repeticiones y sustituciones que se constituye por medio de un juego sistemático de *diferencias* (Derrida, *Márgenes* 46). Así, en tanto que la auto-afección constituye la posibilidad de afectarse y ser afectado por el signo, también permite no sólo ser afectado por la subjetividad propia, sino por otras subjetividades y sus discursos, ya que “[t]odo viviente es capaz de auto-afección. Y sólo un ser capaz de simbolizar, es decir de auto-afectarse, puede dejarse afectar por el otro en general” (*De la gramatología* 209).



En la obra de Ojeda, la experiencia del dolor, y su posibilidad de ser comunicada y compartida, se problematiza a través de los procesos de escritura que llevan a cabo los distintos personajes de la novela. Específicamente, la intención de Kiki de crear un personaje capaz de experimentar la totalidad del dolor exhibe dicha cuestión, pues la (im)posibilidad de escribir a “una mujer cuyo único propósito en la vida fuera el de encarnar el dolor de todas las mujeres del mundo” (80) *excede* al *logos* como totalidad orgánica; sin embargo, este *exceso* está ligado a la experiencia como imaginación suplementaria del personaje:

La imaginé interesada en el cuerpo y no en la mente, o mejor dicho, en la mente como consecuencia del cuerpo. La idea me estuvo dando vueltas durante algunos meses, pero no supe cómo escribirla. Era un personaje inverosímil, uno que sabía que sufrir, igual que gozar, era un exceso, y que el exceso está ligado a la corporalidad. Porque no nos hagamos los pendejos: nunca nuestro cuerpo es más nuestro que cuando nos duele. (Ojeda 81)

De esta manera, su *des-presentación*, en tanto que es imposible de representar, está asociada al espaciamiento tanto del dolor como del goce como *excedentes* en la cadena suplementaria, dado que los procesos creativos llevados a cabo en la novela *inscriben* la diferencia entre deseo y potencia como facultad virtual del saber discursivo.

Igualmente, este intento por narrar el dolor desde una perspectiva totalizante pone en cuestión los procesos retóricos mediante los cuales es posible referir la experiencia afectiva y sus límites:

Mi intención era decir que el dolor es intransferible e incommunicable, sí, pero su experiencia no: que existe un léxico para describirlo y que ese léxico influye en cómo lo vivimos y lo asumimos [...] el dolor no tiene lenguaje. No sé si estoy siendo clara: la descripción del dolor nunca es la



descripción del dolor, eso es lo que quiero decir. El conocimiento absoluto de ese tipo de vivencia sería, para ella, inalcanzable, porque con el simple hecho de querer sentir dolor ya se estaría distanciando un chingo de aquella que se ha visto obligada a sufrirlo. (Ojeda 80-81)

En consecuencia, la facultad virtual de *desplazar* el sufrimiento del otro al discurso propio, por medio de la imaginación suplementaria, posibilita el *descentramiento* de la estructura de la novela en la medida en que suplencia y añadidura, al ser metáforas de la experiencia, tienen siempre la forma del signo. Por lo tanto, aparentan hacer presente una experiencia que está ausente y evidencian la imposibilidad de narrar el dolor sin que este *devenga otro* en su propia enunciación como suplemento de resistencia sintáctica.

### ***Cada vez: las entrañas de una habitación***

Como mencioné anteriormente, a lo largo de la novela, la enunciación de los personajes respecto al dolor no está plenamente *diferenciada*, sino que sus discursos se superponen y se transponen mediante las descripciones de otros elementos que se asocian con la propia experiencia del cuerpo, por medio de su desplazamiento metafórico dentro de la red de significación del texto. Ahora bien, el dolor, según la propuesta de Ahmed, se enuncia visual y narrativamente a través de la *herida*, dado que esta “funciona como una huella del lugar en que la superficie de otro ente (aunque sea imaginario) se ha impreso en el cuerpo, una impresión que se siente y se ve como la violencia de la negación” (58). En *Nefando*, la imagen de la herida como significante del dolor no sólo se materializa en los cuerpos, como ocurre explícitamente en el caso de Iván<sup>5</sup>, sino que se traslada al espacio que estos

<sup>5</sup> “Hundes la tercera jeringuilla y te vuelves a equivocar: la mano te tiembla y la sangre baila a lo largo de tu miembro antes de caer al suelo. Lanzas un pequeño grito que no sabes si es de placer o de horror. Es de noche. Estás solo y perforado” (Ojeda 87). Me parece relevante mencionar que,

habitan con la finalidad de generar nuevos *espaciamientos* de sentido dentro de la cadena suplementaria. Así, la habitación se convierte textualmente en la *huella* del afecto: “*La habitación: una herida*” (Ojeda 11); de esta manera, la herida, al igual que las *prótesis fantasmas* de Iván, son *marcas* tanto simbólicas como afectivas que tienen, dentro de la novela, un valor de transitividad en tanto que no están *representadas* bajo una lógica de la identidad, sino que su enunciación implica su propia iterabilidad y constituye *la borradura* del signo, es decir, que la diferencia está interiorizada en su propia repetición: “*La habitación: nunca una habitación*” (Ojeda 12).

La imagen de la habitación de Kiki se transpone en el discurso de Emilio Terán, cuya habitación también *(re)significa* la experiencia de su propio dolor: “Si le digo lo que veo notará la diferencia. Veo un agujero de bala en la pared de mi habitación. Es un túnel profundo como el ano de mi padre. Una vez intenté escapar y me dispararon en la pared” (124). En este sentido, los espacios de la novela se vuelven significantes de la experiencia del cuerpo de los personajes, ya que se presentan como otros modos de narrar cuando el lenguaje colapsa por su incapacidad de expresar el dolor. De este modo, el significado no está presente en sí mismo, sino que está inscrito en una cadena de significantes que remiten a otros por medio de la *diferencia*, la cual hace que el sentido del signo *com-parezca* a partir de la transitividad de la *marca* como exceso del significante: la *herida* en la *pared-cuerpo* comunica, dentro de la *estructura descentrada*, en la medida en que la enunciación de cada una de las subjetividades se encuentra expuesta en la aparición del *entre* como valor de exposición y no de yuxtaposición. En otras palabras, la relación que se establece entre cada una de las enunciaciones singulares del dolor se da a través de la exposición del sentido a su *diseminación*, la cual da lugar a todas las combinaciones posibles de la diferencia en tanto que una

---

en el caso específico del cuerpo de Iván, el *desplazamiento* de sentido que se lleva a cabo mediante la herida como *marca* no se da en la *ausencia* de ésta, sino que constituye la *no-presencia* de su construcción corporal; es decir, que la herida *suple* la *falta* de sus *prótesis fantasmas*.

experiencia del dolor no sólo es distinta a otra, sino que *com-parece* con otra al no ser comunicable, pero sí *compartida*, ya que no puede separarse de su *relación-con*.

Asimismo, los patrones semánticos de las descripciones mencionadas anteriormente se trasladan como imagen al videojuego *Nefando: Viaje a las entrañas de una habitación*:

Observaciones generales: Por lo pronto hay una habitación azul y una mujer que duerme [...] Accidentalmente descubrí que puedo desplazar la computadora por el escritorio. Al hacerlo se me develó un pequeño agujero en la pared. Parece un disparo, aunque no puedo acercarme para confirmarlo. (Ojeda 145-147)

Como señala Ahmed, “[l]as mismas palabras que después usamos para contar la historia de nuestro dolor también funcionan dando nueva forma a nuestros cuerpos, creando nuevas impresiones” (56); es decir, que cada *repetición* de los signos asociados a la experiencia del dolor expone su facultad virtual como potencia afectiva. De esta manera, la creación del videojuego, en el que se superponen en cierta medida los discursos de los seis personajes, se presenta como una red suplementaria de la experiencia del cuerpo de los hermanos Terán y, al mismo tiempo, como una reapropiación de su dolor a partir de la *escritura*. Además, el videojuego es en sí mismo iterable, dado que se replican y diseminan las enunciaciones de los personajes como potencias de afirmación de su propia experiencia, por lo que su estructura afirma todas las series heterogéneas presentes en la novela y las desborda mediante la experiencia *diferenciada* de cada uno de los jugadores.

La narración de la experiencia de jugar *Nefando: Viaje a las entrañas de una habitación* produce, como la novela, otros modos de significación que ponen en cuestión la fijeza del discurso por medio de la *diferencia*. A este respecto, considero relevante destacar que no hay una manera fija de aproximarse al videojuego, la experiencia del juego es, al igual que el dolor, siempre un *cada vez*:

“Hasta ahora no he leído una sola crónica de la experiencia que se asemeje a la anterior [...] El primer paso que debemos dar para completar el mosaico es escribir lo que vimos” (Ojeda 144). Así como sucede con la narración del dolor en la novela, cada una de las experiencias de juego varía según la subjetividad que se aproxime a él, por lo que el juego funciona como un *devenir siempre otro*, dado que no posee un modelo discursivo fijo, sino que hace imposible la jerarquización de la experiencia y la fijeza de su distribución.

Consecuentemente, cada una de las partidas *pone en juego* al sentido del videojuego-texto, dado que la experiencia de juego se vuelve un límite suplementario: una forma de comunicación transitiva, que va de sitio singular a sitio singular sin la presencia de un centro en el que ya no sea posible la sustitución de contenidos. Dicho de otro modo, dado que los elementos del juego se encuentran en variación constante, la experiencia como proceso de significación configura nuevas distinciones mediante cada una de las decisiones tomadas al momento de jugar. Así, *Nefando: Viaje a las entrañas de una habitación* se convierte en una experiencia productiva de su propio espacio, un espacio que está producido dentro de sí como cadena suplementaria y que no puede operar bajo la lógica de la representación, dado que la experiencia se repite indefinidamente como repetición de la *diferencia*: cada partida es una exposición diferida y diferenciada a los límites de la experiencia del dolor de los Terán y, a su vez, de todas las experiencias del dolor que recorren el texto.

Sobre este último punto, cabe mencionar que el videojuego, además de constituir una red de significación en sí mismo, forma parte de la *estructura descentrada* de la novela como otro plano metadieético, al igual que los demás procesos creativos que se exhiben en la obra, ya que los discursos presentes en el juego también se diseminan tanto en la enunciación de los personajes como en *pornonovela hype* de Kiki y en los dibujos de Cecilia. Por ejemplo, la historia erótica que se presenta dentro del juego, “Rebeca y la pantera negra”, no sólo se asemeja al personaje de Nella en la *pornonovela hype*, sino que transpone los primeros cuentos de Kiki:

Kiki siguió escribiendo las mismas porquerías en las que erotizaba, sin saberlo, a animales caseros y a otros que vivían en el patio de su escuela [...] *Nella, Diego y Eduardo eran la infancia parecida a la escritura* [...] su madre [...] tendría que castigarla, con todo el dolor del alma, hasta que entendiera la diferencia entre lo bonito y lo horrible [...] La oscuridad dentro del baúl tenía una textura rugosa y un olor a humedad con la que asociaba la palabra INFANCIA. (Ojeda 138-139)

Del mismo modo que el proceso creativo de Kiki asocia el dolor y el placer con la escritura y la infancia, en el videojuego se replican imágenes que, si bien no son idénticas, presentan los mismos patrones semánticos: “apareció, en el centro de la pantalla, el video de un perro atado al que una mujer destripaba vivo cuando lo pisaba con su tacón de aguja. Sobre la imagen estaba escrito: ‘MI INFANCIA: ESTE PERRO’” (148). De esta forma, la estructura del videojuego produce una *puesta en juego* de los límites de la experiencia, ya que la similitud de los signos genera que la *diferencia* se convierta en la medida de comunicación entre los distintos referentes textuales, por lo que niega la posibilidad de un discurso original como modelo de representación de la experiencia del cuerpo.

Dado lo anterior, la multiplicidad de discursos acerca de la experiencia del cuerpo que componen la novela, ya sean enunciados directamente por los personajes o a través de sus procesos creativos, se erigen como cadenas suplementarias y, al mismo tiempo, operan como un desplazamiento tanto sintáctico como semántico de la experiencia del dolor que posibilita la comunicación *descentrada* del afecto por medio de su *re-construcción* lingüística:

Ella me dijo una vez que cuando el mundo de alguien es destruido ya no queda nada, ni siquiera el dolor, porque el dolor sólo puede existir cuando todavía hay mundo [...] un mundo destruido no puede hacer otra cosa que

reconstruirse, y la reconstrucción es un volver a hacer algo nuevo sobre las ruinas. (Ojeda 202)

En la novela, los procesos de *escritura* que llevan a cabo los personajes como exposición de su dolor (re)significan la *marca* del afecto. Si bien la enunciación del dolor se convierte, dentro de la cadena suplementaria, en un *signo de signo* en la medida en que su (im)posibilidad de representación no hace presente al signo más que por su ausencia, la escritura se erige como una forma de *comparencia*, ya que es el límite sobre el que tiene lugar la comunicación de la experiencia de los personajes. En este sentido, lo que se comparte por medio de la escritura es la *partición* de las subjetividades en tanto que no-identidad, sino diferencia. De este modo, el proceso de creación *acaece* como una manera de *comparcer* en el dolor: la escritura *cicatriz*a la herida en la medida en que *desplaza* la potencia afectiva del dolor del cuerpo material al cuerpo textual. En otras palabras, la única manera de aprehender la experiencia del dolor, de hacer algo nuevo sobre sus *ruinas*, es pasarla por el *rodeo* del signo: poner la *marca* en el *lugar-de* el afecto.

Como se ha desarrollado a lo largo de este trabajo, en la obra de Mónica Ojeda, la enunciación del dolor, como afecto comunicado por medio del signo, produce su propio *efecto de circulación* dentro de la cadena de suplementos. Es decir, que las distintas escrituras del dolor que se llevan a cabo en la novela no sólo señalan los procesos corporales de los personajes de afectar y ser afectados que se presentan como efecto del contacto con *otros cuerpos*, sino que, para que el afecto sea *legible*, la narración debe producir una *marca iterable* que permita que sus signos sigan funcionando fuera de su contexto de enunciación. Por tal motivo, la relación entre el *afecto* enunciado y el *sentido* del texto no se  *fija* por medio del signo, sino que se *disemina* a través de *sustituciones* y *añadiduras* dentro de la red de significación suplementaria.

Por una parte, las cadenas suplementarias no restituyen ni representan a la presencia, sino que la inscripción del vínculo entre *afecto* y *signo* en una cadena de suplementos provoca que la experiencia del dolor se presente en sí misma como



*otra* en cada una de sus repeticiones y sustituciones. Por otra parte, el dolor, al erigirse como un *cada vez* desde su metaforización suplementaria, constituye una *puesta en juego* del sentido que, además de señalar la imposibilidad de representar la experiencia de los cuerpos, evidencia que esta se inscribe en una red de significación suplementaria que problematiza la lógica de la identidad de los personajes, ya que la experiencia tanto del *ser-lenguaje* como del *ser-cuerpo* acaece como potencia de afectar y ser afectada en la *estructura descentrada* de la escritura.

Dado lo anterior, la manera en la que se aborda la problemática del dolor en *Nefando* pone en cuestión las estrategias narrativas mediante las cuales es *(im)posible* enunciar el afecto como totalidad de sentido. Por tal motivo, a modo de cierre y, al mismo tiempo, de apertura, estimo relevante destacar que problematizar la experiencia del dolor desde la lógica del suplemento evidencia la manera en la que la *experiencia afectiva* excede al *logos* y, por lo tanto, se vuelve *enunciable* por medio de la escritura, pero no reproducible como presencia absoluta. En este sentido, cabe preguntarse de qué modos se articula el *querer-decir* del afecto; en otras palabras: *¿qué queremos-decirnos cuando enunciamos el dolor?* Como señala Derrida, ni la ausencia del objeto ni la de la subjetividad enunciante impiden al texto *querer-decir* (*La voz* 154-55), por lo que las escrituras del dolor, aunque *carezcan* de objeto reproducible, implican una *puesta en juego* del sentido que no señala hacia el objeto, sino que pasa por el rodeo del *signo-cuerpo* y sustrae al afecto en un *presente suplementario* que está *diferenciado* y *diferido*. De esta manera, narrar el dolor *quiere-decir* poner en juego su significación en el espacio de la escritura como un *no-lugar* donde algo *acaece*, donde se expone una inclinación para continuar pensando sus propios límites y relaciones: para *ser-en-común*.

### Bibliografía

Ahmed, Sara. "La contingencia del dolor". *La política cultural de las emociones*, Trad. Cecilia Olivares Mansuy, UNAM, 2015, pp. 47-76.



- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Trad. Oscar del Barco y Conrado Ceretti, Siglo XXI, 1986.
- \_\_\_\_\_. *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver, Anthropos, 1989.
- \_\_\_\_\_. *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*. Pre-textos, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Márgenes de la filosofía*. Trad. Carmen González Marín, Cátedra, 1994.
- Le Breton, David. “El dolor es una cuestión de sentido”. *El cuerpo herido: Identidades estalladas contemporáneas*, Trad. Miguel Carlos Enrique Tronquoy, Topía Editorial, 2017, pp. 9-20.
- Nancy, Jean-Luc. *La comunidad desobrada (nueva edición revisada y aumentada)*. Trad. Pablo Perera, Arena Libros, 2001.
- Ojeda, Mónica. *Nefando*. Candaya, 2016.
- Ortega Caicedo, Alicia. “Nefando de Mónica Ojeda Franco. La infancia tiene una voz baja y un vocabulario impreciso: Escribir, perturbar, decir lo indecible”. *Kipus. Revista andina de letras y estudios culturales*, n.º 44, Universidad Andina Simón Bolívar, 2018, pp. 175-184.  
<https://doi.org/10.32719/13900102.2018.44.10>.
- Sánchez-Aparicio, Vega. “Grietas textuales y discursos interrumpidos: el recurso del glitch en las ‘escrituras del software’”. *Digithum*, Universitat Oberta de Catalunya y Universidad de Antioquia, n.º 23, pp. 1-10,  
<http://doi.org/10.7238/d.v0i23.3134>.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of The World*. Oxford University Press, 1985.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the [University Library System](#), [University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#) and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).

