

IMAGINARIOS DE CONSAGRACIÓN EN LA OBRA DE IRIS KIYA

IMAGINARIES OF CONSECRATION IN THE WORK OF IRIS KIYA

Mariana Lardone¹. CIFFyH-UNC y UPSA

Recibido: 27-6-2024

Aceptado: 12-10-2024

Resumen

Este artículo propone explorar a la obra de Iris Kiya en el marco de los valores que se ponen en juego durante el proceso al que la crítica ha denominado como la internacionalización de la literatura boliviana. En este sentido, se analizará su obra en tanto una ficción crítica que con sus procedimientos de construcción de heterónimos interviene en las jerarquías entre original y copia, atrasado y adelantado o moderno y periférico que se utilizan como criterios consagrativos de las obras.

Palabras clave: Iris Kiya, Heterónimos, Literatura boliviana.

Abstract

This article aims to explore the work of Iris Kiya within the framework of the values at play during the process that critics have referred to as the internationalization of Bolivian literature. In this context, her work will be analyzed as a critical fiction that, through its procedures of constructing heteronyms, intervenes in the hierarchies between original and copy or modern and peripheral that are used as consecrating criteria of the works.

Key words: Iris Kiya, Heteronyms, Bolivian literature.

¹ E-mail: marianalardone@gmail.com

Introducción

El proceso al que la crítica ha denominado como la internacionalización de la literatura boliviana (Rivero, 2017; Velázquez, 2023) -y que básicamente constituyó un vertiginoso proceso de traducción a otras lenguas, publicación en el extranjero y obtención de premios prestigiosos por escritorxs pertenecientes a un sector de la literatura nacional, contrastando con la idea de enclaustramiento que había signado el imaginario de la literatura nacional durante el siglo veinte²- despertó muchas preguntas con respecto a los modos de participación en lo universal. No porque en sí ese proceso constituyera algo perjudicial, sino porque supuso una nueva actualización de las jerarquías como centro y periferia, original y copia o adelantado y atrasado que definieron la relación de nuestras literaturas nacionales y latinoamericanas con el mercado internacional. Y, que para el caso específicamente boliviano, se tradujeron por ejemplo en una cantidad de textos que subrayaban para la literatura más reciente lo extraño de que en Bolivia se escribieran géneros supuestamente más sofisticados como la ciencia ficción, trazando una línea de modernización entre lo avanzado y lo atrasado en términos de sofisticación técnica; campañas editoriales que promocionaban con carteles de cholitas libros en los que no había ninguna personaje cholita, cayendo en estereotipos de lo exótico; o reseñas que situaban a libros que transcurren en Santa Cruz de la Sierra en el Altiplano, haciendo evidencia de la homogeneización en el extranjero de un país que en su interior es diverso.

De esta manera, entonces, rápidamente la crítica comenzó a formularse preguntas en torno a la posibilidad de abrir un espacio de autonomía en las lógicas del mercado transnacional (Souza Crespo, 2017), por las posibilidades de abrir una comunidad lectora que funcione en torno a los afectos literarios en oposición a las lógicas mercantiles del éxito (Barrientos- Endémica, 2024), por las tensiones entre los cánones nacionales, regionales y transnacionales que se conforman en el proceso (Barrientos, 2015) y los imaginarios de país que allí se construyen (Velázquez, 2023). Y también, por otro lado, las poéticas recurrieron a un sinfín de procedimientos como ciertas

² Durante el siglo veinte, la literatura boliviana estuvo atravesada por el desconocimiento en los cánones regionales y latinoamericanos y por el imaginario local del enclaustramiento, que hacía hincapié en la desconexión de sus estéticas con respecto a las estéticas de los países vecinos o la poca circulación de lxs escritorxs por fuera del país (para saber más al respecto, recomiendo leer el tercer capítulo de la tesis doctoral de Magdalena González Almada consignada en la bibliografía). Durante los primeros años del siglo veintiuno, sin embargo, este imaginario se transformó con la publicación de autorxs en el extranjero de autorxs como Edmundo Paz Soldán, Giovanna Rivero, Magela Baudoin, Maximiliano Barrientos, Liliana Colanzi, quienes además tenían un marcado diálogo estético con sus compañeros de generación de otros países. Además, la crítica comenzó a poner en entredicho la idea del enclaustramiento.

actualizaciones del barroco o el trabajo con los géneros que imposibilitaban de antemano la clausura simbólica (Cruz Arzabal, 2023), la categorización de las estéticas y las clasificaciones identitarias.

En este artículo, por mi parte, propongo explorar los procedimientos puestos en marcha en la obra de Iris Kiya, que es una autora paceña nacida en 1990 que comenzó a publicar alrededor del 2010, y que escribe su obra a partir de la invención de heterónimos todos varones que sueñan con ingresar en lo que ellos imaginan como el mundo aurado de la literatura universal y consagrada y que se llaman Milton Steiner, Sebastián Melmoth, Vladimir Cafard y M. Monzón. Si bien la autora no forma parte del canon de autorxs bolivianxs más difundidos en el extranjero (aunque sí es una de las pocas poetxs jóvenes que ha sido traducida a otras lenguas), y si bien tampoco ha realizado declaraciones explícitas con respecto al problema que aquí nos ocupa, pues se mantiene sistemáticamente apartada de todo lo que pueda significar participar como una voz autoral y autorizada en el debate literario del presente, considero que podemos considerar su ficción heteronímica como una ficción crítica (Milone et al., 2019). Es decir, como un procedimiento estético que en los imaginarios que construye despliega ideas que abren nuevas posibilidades en las rutas que traza el pensamiento no literario sobre con respecto la interpretación del presente. Y, además, como un procedimiento estético que desde la materialidad misma de las formas, soportes y lenguajes que pone en juego interviene en los significados que se construyen. Especialmente porque llama la atención la coincidencia entre los imaginarios de consagración que un proceso de “internacionalización” despliega y la parodia a los valores supuestamente universales de lo original y de lo aurático que aparecen en los heterónimos de Iris Kiya.

El procedimiento más evidente es el de la parodia, porque los personajes de autor están constantemente escribiéndose cartas, compilándose en prólogos o dando entrevistas en las que mencionan a figuras asociadas al imaginario del genio y de lo excéntrico como Melville o Gingsberg y hablan de personajes auráticos como el flaneur o el los escritores del no, como podemos leer en la siguiente carta que Milton Steiner le escribe a Sebastián Melmoth, que es el único de los heterónimos que está un poco más consagrado:

Sé que no puedo fumar marihuana contigo y Gingsberg y decirle a él: *I smoke marijuana every chance I get. (...)* Y te imagino sentado en esa silla raída por los cuerpos, y tu mano

pide vino con azufre, pensando que son alcaparras al jugo. Y te miro y no pienso en nada (2023, 16; *cursivas en el original*).

De esta manera, Iris Kiyá pone a circular a sus personajes de autorx en un espacio construido en torno a ciertos imaginario paródicos de la literatura universal y de lo universal en general. Pero luego, además de esa parodia, la autora despliega otros procedimientos que vacían su lugar de enunciación y, por lo tanto, impide que se construyan en torno a ella y su obra las lógicas dicotómicas entre lo sofisticado y lo simple, lo moderno y lo viejo, lo original y la copia o el genio y lo común que se ponen en juego en todo proceso de inserción a la literatura “universal”. De esa manera, considero, se abre un espacio de autodeterminación que pone efectivamente en práctica luego en su vida cotidiana a partir de prácticas de autoedición artesanal, la construcción de catálogos a partir de géneros menores como epitafios, no responder cuando le preguntan por influencias o por libros que estuvo leyendo, etc.

A lo largo de este trabajo, entonces, me dedicaré a analizar cuáles son los procedimientos de intervención crítica que se despliegan en la obra de Iris Kiyá. Antes de ello, sin embargo, introduciré un breve punteo de lo que podemos entender que se pone en juego en estos imaginarios de consagración.

Breves consideraciones con respecto al proceso de consagración

Como primer acercamiento, podemos tener en cuenta las consideraciones de Nelly Richard (2019) en torno a las dicotomías de lo original y la copia como parte de un sistema artificial de jerarquías construido por un centro colonial y patriarcal que se considera a sí mismo como autorizado para dictaminar lo que se propone como modelo. Los lugares supuestamente periféricos, por lo tanto, ocuparían dentro de este reparto el lugar de lo primitivo y lo defectuoso, y se situarían en la parte más atrasada de una línea modernizadora y teleológica en la que solo se puede acceder dominando una técnica ajena. Y, además, teniendo acceso a los materiales, que no siempre están a disposición.

Ya en cuanto a la literatura producida en el siglo veintiuno en países latinoamericanos y publicada en los grandes centros literarios, que en esta nueva versión transnacionalizada y global del sistema literario pueden estar en Europa o no, aunque siguen teniendo más peso esas metrópolis, algunas críticas latinoamericanistas como Ana Gallego Cuiñas (2018, 2021) y Lorena Amaro (2023) advierten acerca de la marcada intromisión del mercado. Especialmente en el marco

de un sistema literario definido por las lógicas de las editoriales transnacionales, la (relativa) pérdida de autonomía de la esfera literaria, el agotamiento de la crítica y la vertiginosidad de los procesos neoliberales.

Para Ana Gallego Cuiñas, dentro de este marco el criterio jerárquico de lo original es utilizado por revistas o festivales a los que le da el nombre de “gatekeepers” (2018) con el fin de poner de moda cierto género o cierto tema e influir en los ritmos de venta de tal autor o tal novela. De esta manera, podemos agregar, se traza una línea recta de modernización y progreso en donde la estética o el género desde el cual se escriba comportan valores como lo atrasado o lo adelantado o el manejo de cierta sofisticación técnica o no, ya que algunos géneros se entienden como géneros más complejos y otros como más primitivos. En este sentido, la crítica señala que el valor de lo original se asocia con el de lo nuevo, entendiendo a lo nuevo en su sentido romántico de la transgresión y la ruptura, pero también en su sentido neoliberal, asociado a la lógica vertiginosa de la mercancía.

Además, Ana Gallego también señala que un aspecto importante con respecto a la fetichización de la diferencia entendida como lo nuevo es su desplazamiento hacia la vida misma de lx autorx. De este modo, lx autorx de carne y hueso se termina volviendo unx objeto de consumo mismo que en el caso de autorxs de ciertas proveniencias culturales o pertenecientes a lo que se considera como identidades menores se vincula con imaginarios de lo exótico. Luego, a estas cuestiones Lorena Amaro (2023) les suman la advertencia de que debido a esta fetichización de lo diverso las ficciones producidas por autorxs que pertenecen a identidades minorizadas son leídas en clave de testimonio. De esta manera, sus novelas, cuentos o poemas son entendidos en términos de confesión autobiográfica, lo que reproduce ciertos estereotipos jerarquizantes como los del miserabilismo o lo exótico y, además, despoja a la obra de su densidad de artificio. Una consecuencia de esto es que en ese juego de construcción estereotípica ciertas proveniencias geográficas o anclajes identitarios se encierran en imaginarios en los que son despojados de la capacidad para manejar técnicas literarias o artefactos estéticos, entre comillas, complejos.

En este sentido, podemos ver que las jerarquías entre el original y la copia y todos los valores asociados que se utilizan tradicionalmente como criterio de valoración de la obra cobran en un marco de internacionalización un peso de urgencia y totalidad que se inmiscuyen por todos

los rincones del sistema literario jerarquizando unas poéticas de otras y creando unos afanes muy marcados.

El imaginario de los nombres que se inscriben en la firma

Con respecto a los procedimientos que se despliegan en la obra que aquí nos ocupa, me parece importante considerar en primer lugar la tensión entre los imaginarios de sonoridad indígena que convoca el nombre Iris Kiya en contraste con los imaginarios extranjerizantes que convocan los nombres Sebastian Melmoth (que de hecho está tomado de una firma que usó en una etapa tardía de su obra Oscar Wilde), Milton Steiner, Vladimir Cafard y M. Monzón. Y también aquí cobra relevancia en esa puesta en juego de la cuestión colonial como una cuestión que construye una jerarquía entre escritors la tensión de género que se construye en torno a una escritora mujer firmando con nombres de poetas varones.

Si bien en un primer momento esta tensión podría ser tomada como expresión de un deseo de pertenencia a una identidad más cosmopolita a través de la construcción de marcas extranjeras, Iris Kiya tampoco es el nombre de la autora sino otro nombre inventado más. Lo que pasa que dentro del sistema de la firma adquiere un estatuto falso que lo hace parecer el nombre propio. En primer lugar, porque la autora no firma ninguno de sus libros de poemas con él y, por lo tanto, pareciera ser un nombre que pertenece al espacio de lo real en oposición a los imaginarios de los heterónimos. En segundo lugar, porque le da una jerarquía también falsa de no máscara al firmar en espacios más “oficiales” como contratapas de editoriales serias con el nombre de Iris Kiya y colocar, entre paréntesis, el apellido del resto de los heterónimos (Melmoth, Steiner, Cafard, Monzón). Y, en tercer lugar, porque acompaña sus biografías con el nombre de Iris Kiya, creando una ilusión de coincidencia entre el nombre de autor y y ella como autora de carne y hueso.

De esta manera, entonces, un primer trastocamiento en el sistema de jerarquías entre el original y la copia sería precisamente el del trazado de una cadena de nombres ficticios de primer y de segundo grado en el que lo que sucede es que se termina borrando la autora en tanto instancia en la que la obra se origina. Si, como sabemos, el sistema de la autoría occidental y moderno está construido sobre el presupuesto de que detrás de la obra habría unx sujetx anterior y preexistente cuya subjetividad y modo de expresión estarían volcados en los procedimientos que construyen la

ficción, el hecho de que la autora se borre impide identificar el punto de origen. Y, por lo tanto, impide insertar a la obra dentro de un sistema de valoración en la que lo que se mide es el modo en el que la obra remite a la singularidad única de unx sujetx cuya genialidad se percibe a través de sus marcas de estilo o la percepción de su subjetividad excepcional.

De esta manera, entonces, la atribución de cierta originalidad a la obra en tanto valor estético que la distinga de otras se ve imposibilidad. Lo que queda, por otra parte, detrás de esa desaparición de la autora, es un juego humorístico que ofrece en el lugar de lo local un pequeño gesto paródico que imita y exagera los estereotipos de lo que una mirada extranjera esperaría encontrar en el lugar de unx autorx bolivianx.

El borrado de la proveniencia geográfica

En segundo lugar, además de este juego con el nombre, otro elemento que me parece importante considerar en esta disolución de las jerarquías es el del espacio, ya que Sebastián Melmoth, Milton Steiner, Vladimir Cafard y M. Monzón circulan por un país destruido por la guerra acerca del cual no se dan muchas referencias y al que no se puede identificar con ningún espacio real y existente del mundo exterior. Por ejemplo:

La huida fue estrepitosa, las afueras de S no eran más que un lodazal figante, quizás por ello nadie se atrevía a llegar por el norte o por el sur (...) Quizá estoy exagerando, pero prefiero dar cuenta que fue difícil y no ridícula, la manera en que nos arrastramos por el lodo. O aquel día que lloré de miedo, lloré al saberme cobarde, al lado de un niño que tarareaba alguna canción en un idioma que no era francés ni italiano (2023: 22).

Las menciones al norte o al sur o a los idiomas que generalmente en las ficciones funcionan como clave para anclar el espacio de la narración aquí producen más bien el efecto contrario de desorientar.

De esta manera, además de borrarse en tanto origen productor de la obra la autora también borra el lugar geográfico en el que ancla su lugar de enunciación. Incluso en las portadas editoriales de *Reconstrucción del padre. (1988-1990). Escritos*, de Milton Steiner, *Del plagiarismo o las hazañas del yo* del mismo heterónimo o *No pelea, suda*, de Sebastián Melmoth, que son todos

libros que han sido publicados en Sietemesinos, el sello que la autora utiliza para auto editarse (o mejor dicho editar a sus heterónimos), en lugar de aparecer la indicación de la ciudad o el lugar de edición aparece la leyenda “Sin país”. Y, por lo tanto, así como ya no era posible encontrar en su obra marcas de estilo o expresión que remitieran a una figura individual de la cual brotara la originalidad, tampoco es posible encontrar un anclaje territorial sobre el cual construir los supuestos de adelantado o atrasado o central o periférico que luego tramitan la circulación de las obras en el terreno global. Además de que se este espacio vacío puede ser tomado como una parodia del espacio cosmopolita de los hombres sin naciones.

Por último, en *Vladimir C. El vigilante en el campo de mostaza*, que es uno de los últimos libros publicados, en el 2023, la autora nombra a este espacio inexistente como Solibla que, como cuenta en una entrevista (2022), es un nombre que tomó paródicamente de un mapa en el que el nombre de Bolivia aparecía mal escrito. De esta manera, entonces, también evidencia con sus ficciones el desconocimiento global acerca del país.

El borrado de la invención

En tercer lugar, además, otro aspecto a tener en cuenta es el del borrado de los procedimientos que Iris Kiya despliega para crear la obra. Además de que al borrar su nombre de la firma la autora de alguna forma interrumpe la posibilidad de atribuirle a ella el trabajo autoral, luego además interrumpe la posibilidad de conferirle a los heterónimos el estatuto de autores de las obras que estamos leyendo. En efecto, ninguno de los libros que cada uno de los heterónimos firma aparecen como objetos que hubieran creado de principio a final, sino más bien como compilaciones de documentos que se roban mutuamente, plagios, transcripciones. *Del plagiarismo o las hazañas del yo* es un libro que Milton Steiner le plagia a Leonardo García Panero mientras esperaba que le hiciera efecto el veneno para ratas que se había tomado después de ir a la conferencia de JRR e interpretar su cuento como personal. Así leemos, por ejemplo, en uno de los fragmentos del libro, que se titula *Sinopsis*:

Milton Steiner, compilador, intento de suicidio con talio en 19.. Asiste a la conferencia del escritor JRR quien lee uno de sus cuentos más famosos, Steiner interpretará esto como personal y decidirá suicidarse. Una vez ingerido el veneno y a la espera de la muerte,

Steinter recordará los textos de su autor preferido, LMP: Encerrado en su habitación decide escribir lo que serán -según él- sus últimos poemas En un intento fallido por querer escribir su obra magna y con una elevada ansiedad, termina plagiando los versos de LMP (2021: 35).

De la misma manera, por ejemplo, *Vladimir C. El vigilante en el campo de mostaza* está constituido por cartas, documentos y manuscritos que Milton Steiner le robó a Vladimir Cafard en medio de una guerra y *No pelea, suda* está compuesto por la transcripción directa y sin reconocimiento de créditos de autoría de una entrevista que Sebastián Melmoth le hizo a un peluquero de mercado que soñaba con ser luchador.

No quiere decir que la autora no haya creado ella misma los poemas supuestamente plagiados o los documentos supuestamente robados. Pero sí que en la forma en la que nos presenta la materialidad de la obra se presenta a sí misma como resultado de un plagio o un robo. Del que además, aparte, en alguna parte del libro los autores confiesan que lo hacen movidos por el afán de reconocimiento y fama. E incluso un afán mucho menos idealista, como menciona Milton Steiner en el siguiente prólogo:

No es mi deber contar cómo fueron a parar a mis manos estos textos, pero, si debo resumir, podría hacerlo en dos palabras: clepto o mitomanía (...)Mi deber como corredor de relatos se debe más a un afán financiero, que estético, por lo mismo, entrar al asunto del caso sería una falta de respeto al lector, por no decir hipocresía (Kiya (Melmoth, Steiner, Cafard, Monzón) 2023: 8).

Si, en primer lugar, esta explicación de los procedimientos de composición de las obras puede tomarse como una parodia a las lógicas del éxito y la fama que regulan los campos literarios, también puede ser tomada nuevamente como una apuesta por desplazarse del lugar del origen y la creatividad. En este caso, el borramiento de la propia actividad autoral funciona como un procedimiento que trastoca los órdenes entre lo original y lo plagiado, puesto que lo que se presenta como plagiado, o incluso como robado, es en realidad original y lo que se presenta como original es en realidad plagiado.

De esa manera, entonces, el criterio de lo nuevo y de la originalidad estética tampoco pueden ser aplicados a la evaluación de su obra.

Apariencia de inacabado

En cuarto lugar, otro procedimiento a tener en cuenta es el de la inclusión en los poemarios de fotos recuperadas en casas de antigüedades o tomadas por la autora que se hacen pasar como fotos testimoniales de cierto personaje de autorx o de cierto personaje de la obra. En *No pelea, suda*, por ejemplo, que es un libro en el que Sebastián Melmoth entrevistó a un peluquero del mercado que soñaba con ser puchador, hay un sobrecito en la tapa de atrás en el que venían incluidas fotografías de peluqueros y luchadores. En la segunda página de *Vladimir C. El vigilante en el campo de mostaza*, también, aparece una foto en la que abajo se pone la aclaración “Milton A. Steiner / BIRTH 29 Jun 1970/ Amity, DeKalb County, Missouri, USA/ DEATH 2 May 1998 (aged 28)/ Saint Joseph, Buchanan County, Missouri, US” (7).

Lo interesante con estas fotografías es que refuerzan cierto gesto testimonial del libro, ya que incluso están tomadas de lo real, pero son en realidad ficticias, parodiando también ese mandato de autenticidad que va asociado a la idea de lo original. Especialmente porque tampoco intentan parecer reales, sino que muestran sus artificios al cambiar de un libro a otro, estar acompañadas de pies de foto enigmáticos, haber sido tomadas por otros fotógrafxs que no son Iris Kiya, a los que se cita, etc.

Uso de la lengua

Por último, un quinto procedimiento que podemos rescatar de la obra de la autora es la utilización de un lenguaje aparentemente neutro que imita los imaginarios construidos de lo literario. Si bien los heterónimos son individualizados en la firma y en la construcción de sus personajes de autor, un rasgo en común es que los cuatro comparten un estilo de escritura atravesado por un tono sublime levemente parodiado, la utilización de palabras del español neutro y descripciones que referencian lo narrado de manera abstracta, como podemos ver por ejemplo en el siguiente extracto de *Masacre en la calle Harrington* de Sebastián Memoth:

El comisario M. de la primera brigada móvil alzó la cabeza, y tuvo la impresión de que se iba a estrellar con el tubo de escape, miró su reloj, señalaba las 17h45. Pateó la colilla del Lucky a medio terminar, gruñó y dijo algo para sí, dio dos golpes a la puerta trasera del

camión y este partió (...) Conoció a Robert Capa hace años, siempre bien peinado y con las botas limpias. Nunca le faltaba un cigarro en los labios, menos cuando el frente acribillaba al enemigo (2019: 17).

De esta manera, entonces, se crea una parodia del supuesto español neutro al que la crítica ha referido como una consecuencia del proceso de “alfaguarización” (Gallego Cuiñas, 2018) de la literatura latinoamericana. Específicamente, como una tendencia a la homogeneización de las marcas lingüísticas de cada escritora que puedan ser interpretadas desde las metrópolis con regionalismos para expandir el potencial público. Si bien la autora lo utiliza, lo utiliza de un modo paródico, pues pareciera terminar no diciendo nada.

Conclusión

Como pudimos constatar, los procedimientos con la autoría que Iris Kiyá despliega en sus obras y la invención de los personajes de autor que inventa generan una subversión de los parámetros en torno a los cuales se construyen los criterios de originalidad en torno a los cuales se consagran las obras. Por un lado, porque desacredita las pretensiones autoritarias de que lo original fije su jerarquía, y también por el otro porque se corre del lugar de inferioridad que según las lógicas dominantes debería ocupar al erigirse en el lugar de copia, derivada.

De esta manera, si bien Iris Kiyá no participa explícitamente de las discusiones que se han entablado en torno a las cuestiones que derivan del proceso de internacionalización de la literatura boliviana, sí podemos ver que con los procedimientos de su obra interviene en la construcción de valores que se ponen en juego durante el llamado proceso de internacionalización que está viviendo la literatura boliviana. En este sentido, he tomado su obra como una ficción crítica que interviene en la imaginación de posibilidades de circulación de la literatura en esta época y sus políticas.

Bibliografía

Amaro, L. (2023). Qué hacer con la literatura de mujeres. *Pensamiento político*, (10), 39-49.

- Barrientos, M. (2015). Huérfanos. Disponible en <https://eternacadencia.wordpress.com/2015/09/10/huerfanos/>
- Barrientos, M., & Proyecto Martadero. (2024). Endémica: conversaciones literarias. T3 E01. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=_33bmfKYFNM
- Cruz Arzabal, R. (2023). Forma e historicidad de lo fantástico: descontento realista y profundidad de lo espacial en Liliana Colanzi. *Bolivian Studies Journal*, 29, 79-102.
- Gallego Cuiñas, A. (2018). Claves para pensar las literaturas latinoamericanas del siglo XXI. *Insula: revista de letras y ciencias humanas*, (859-860), 2-4.
- (2018). La Alfaguarización de la literatura latinoamericana: mercado editorial y figura de autor en Sudor, de Alberto Fuguet. En P. Brescia & O. Estrada (Eds.), *Mc Crack: Mc Ondo, el Crack y los destinos de la literatura latinoamericana*. Valencia: Albatros.
- (2021). Esto no es un autor: futurabilidad y valor literario en “Granta” 2021. *Insula: revista de letras y ciencias humanas*, (904), 18-21.
- González Almada, M. (2017). *Relaciones de poder, imaginarios sociales y prácticas identitarias en la narrativa boliviana contemporánea (2000-2010)*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Kiya (Melmoth, Steiner, Cafard, Monzón), I. (2023). *Vladimir C. El vigilante del campo de mostaza*. Santa Cruz de la Sierra: Mantis.
- Kiya, I., & Proyecto Martadero. (2022). Endémica: conversaciones literarias. T1 E04. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=Ge_xMxO4EII&t=903s
- Melmoth, S. (2021). *No pelea, suda*. La Paz: Sietemesinos editorial.
- Milone, G., Maccioni, F., & Santucci, S. (2019). Imaginar, hacer: ficciones y fricciones teórico-críticas. *Revista Landa*, 8(1), 311-323.
- Richard, N. (2019). *Los extravíos de la cita cultural. Feminismos, estéticas travestis y teoría queer*. Córdoba: La Sofía cartonera.
- Rivero, G. (2017). 2007-2017. Descorriendo el tupido velo de la mediterraneidad. En G. Chávez Casazola (Ed.), *Un río que crece. 60 años en la literatura boliviana. 1957-2017*.
- Souza Crespo, M. (2017). La narrativa boliviana reciente (1985-2010): veinte apuntes para la construcción de un manual de lectura. *Estudios Bolivianos*, (26), 29-54.
- Steiner, M. (2021). *Del plagiarismo o las hazañas del yo*. Sin país: Sietemesinos editorial.
- (2021). *Reconstrucción del padre (1988-1990)*. Escritos. Sin país: Sietemesinos editorial.

Velázquez Guzmán, M. (2023). Provisional incisión en la literatura boliviana. Disponible en <https://letraslibres.com/literatura/monica-velasquez-incision-literatura-boliviana-escriptoras/>

-- (2023). Otras caras de Bolivia: la Amazonía como laboratorio en tres novelas actuales. *Intersticios de la política y la cultura*, 12(24), 95-123.