

Las listas y la escritura del desastre en *Sanguínea*, de Gabriela Ponce Padilla

Lists and Disaster Writing in Sanguínea, by Gabriela Ponce Padilla

MARÍA AUXILIADORA BALLADARES

Universidad San Francisco de Quito, USFQ
Quito, Ecuador

DOI: <https://doi.org/10.32719/13900102.2020.48.10>

Fecha de recepción: 10 de marzo de 2020

Fecha de aceptación: 24 de abril de 2020



RESUMEN

En *Sanguinea* (2019), su primera novela, la escritora ecuatoriana Gabriela Ponce Padilla muestra el resquebrajamiento del universo afectivo de una mujer en proceso de separación y el apego a las pulsiones eróticas que rigen su vida. Estas propician un fluir de profundas reflexiones y la aceptación de la ausencia de certezas definitivas, así como la imposibilidad de la culminación del dolor o de las derivas del deseo. Ese registro de lo que está siempre aconteciendo, de lo que no cesa, se inscribe en lo que Maurice Blanchot denominó “el desastre”, lo que “arruina todo al tiempo que deja todo tal cual”. Vivir en el cuerpo la inminencia del desastre —que, siguiendo al filósofo francés, nunca sobreviene— es el trabajo más importante de la protagonista de esta novela y abre paso a registros escriturales que se oponen a la narración como escritura intocada y definitiva respecto de la realidad o la verdad. La lista es uno de estos registros, quizá el que privilegia Ponce por sobre otros y el que con más claridad nos enfrenta a la ausencia de narración.

PALABRAS CLAVE: novela ecuatoriana, resquebrajamiento, separación, escritura del desastre, listas, mujeres, siglo XXI.

ABSTRACT

In *Sanguinea* (2019), her first novel, the Ecuadorian author Gabriela Ponce Padilla shows the disintegration of a woman's emotional universe and her attachment to the erotic pulses that rule her life as she undergoes a process of separation. These trigger a flow of profound reflections and an acceptance of the lack of definitive certainties, as well as the impossibility of having pain culminate or desire drift. This register of what is always happening, of that which does not cease, inscribes itself in what Maurice Blanchot called “the disaster”, that which “ruins everything and at the same time leaves everything as it is”. Embodying the imminence of disaster —which, following the French philosopher, never ensues— is the most important work of the protagonist of this novel and leads to literary registers that oppose narration as untouched and categorical with respect to reality or the truth. The list is one of these registers, perhaps the one that Ponce privileges over others, and the one that most clearly confronts us with the absence of narration.

KEYWORDS: Ecuadorian novel, disintegration, separation, disaster writing, lists, women, XXIst century.

DE ENTRE LAS escritoras ecuatorianas contemporáneas, Gabriela Ponce Padilla (Quito, 1977) es una de las figuras destacadas y más interesantes, por la fuerza de una prosa que linda con el texto dramático y que se abre a la poesía, o se entrega a ella, como si su lenguaje no terminara de concretarse sin la activación de la hiperestesia que suele desplegarse en el poema lírico. Se trata, pues, de una escritura narrativa que se permite derivas por fuera de sí misma y por lo tanto deviene texto poroso, impredecible, de muchas capas, que apuesta por una sensibilidad inédita, por

un lenguaje radical y por revisitarse el melodrama con una fuerza y originalidad inusitada. Su primer libro de cuentos, *Antropofaguitas* (Ministerio de Cultura del Ecuador, 2015), anticipaba de varias maneras el proyecto de *Sanguínea* (2019), su primera novela. En ese cuentario, Ponce pone en marcha algunas de las estrategias que en su novela terminarán por consolidarse: la personificación de una narradora en constante devenir y lejana a una ontología que se regodee en la autosuficiencia, una relectura del *kitsch* a partir de revisar un *corpus* televisivo y musical que da forma a la educación sentimental de sus personajes, un anecdotario que prolifera y a partir del cual se exploran las relaciones humanas y las concepciones morales en oposición a lógicas patriarcales y machistas privilegiando la construcción de un intrincado mapa de afectos.

Sanguínea gira en torno al resquebrajamiento del universo afectivo de su protagonista, quien se ha separado definitivamente de su esposo y se inserta en la exploración de novedosas formas del erotismo y el amor a partir de encuentros íntimos que terminan por exponerla a vivencias tan inesperadas como intensas. Estas propician un fluir de profundas reflexiones y la ausencia de certezas definitivas, así como la imposibilidad de la culminación del dolor o de las derivas del deseo. Aquí revisaré algunas de las reflexiones y anécdotas de la protagonista alrededor del trabajo del duelo —que no deja de acontecer en su vida en el presente de la novela— a la luz de los postulados de Maurice Blanchot sobre el desastre. De la mano de este pensar el duelo, la narración tradicional de las anécdotas se suspende para abrir paso a otras formas de la escritura que funcionan como instancias de resistencia a relatar los hechos desde una perspectiva unívoca, incluso desde una mirada afectada por el huracán de lo coyuntural. En este sentido, me interesa especialmente el trabajo con las listas, con las enumeraciones en la novela de Ponce. En la ausencia de narración, o en la superposición de la disposición paradigmática sobre la sintagmática en el relato, no solo instaura una escritura cercana al grado cero, sino que se multiplican las posibilidades de la trama ante la lectora. Ambas, la escritura del desastre y la lista, entonces, apuestan por la suspensión del acontecer, la continua postergación del final.

EL DESASTRE O LA PERPETUA POSTERGACIÓN DEL FIN

Al pensar el duelo a partir de la imagen del desastre habría que observarlo no como la consumación de un hecho catastrófico, sino como la constante amenaza de su advenimiento, tal como sostiene Blanchot (2015) en *La escritura del desastre*:

Quando el desastre sobreviene, no viene. El desastre es su inminencia pero, dado que el futuro, tal y como lo concebimos en el orden del tiempo vivido, pertenece al desastre, el desastre ya lo ha retirado o disuadido siempre, no hay porvenir para el desastre, de la misma manera que no hay tiempo ni espacio en el que este se cumpla. (7)

Que el desastre no cuente con un tiempo presente o futuro asegura su existencia como una premonición y no como una concreción. En tanto lo inherente al desastre es su inminencia, su duración —que parecería infinita (se acabaría con la vida)— hace que el advenimiento del fin sea inviable o al menos imperceptible. La extensión temporal del desastre, entendida en estos términos, se asemeja a la del rompimiento en una relación amorosa, que pasa por varias etapas y que, ante la pérdida del objeto amado, se revela —con diferentes matices— como un dolor infinito, como la muerte amenazante que no termina de llegar. El padecimiento psíquico de quien se separa en una relación amorosa se presentiza constantemente, y por eso el dolor amenaza con instalarse en una temporalidad cuyo horizonte final no se vislumbra. Ese es el verdadero desastre: no la separación como un hecho consumado, sino la réplica constante de los movimientos que impiden abandonar el estado melancólico. La narradora de la novela de Ponce escribe: “Agosto 12. Se ha llevado las cosas. Vuelvo a sentir que el fin es una nevada. Tengo los pies fríos y tiritó” (Ponce 2019, 91). Esa repetición que es nieve que no deja de caer, ese dolor presentizado una y otra vez, en situaciones concretas como la que refiere la cita, el cuerpo tembloroso, agobiado por el terror de lo que está por llegar o repetirse insesante, son imágenes que se repiten como en *loop*: el tormento no cesa. Para que el duelo termine, el amor tiene que morir. Debe ser enterrado. Si es que el amor no muere, se instaura el reino del temblor-terror en el cuerpo y la psiquis de la doliente. El amor, en *Sanguínea*, no muere.

La violencia de permanecer fija en el tiempo infinito del desastre adquiere varias formas en el duelo de la protagonista de la novela de Ponce. Una de las escenas más intensas y terribles se desarrolla cuando el esposo va a su casa a recoger algunas de sus pertenencias:

A la mañana siguiente llegó a sacar las cosas. Le abrió el conserje del conjunto. Él entró y al no ver mi carro asumió que yo no estaba, entonces con su amigo el piojo fue a la bodega en donde yo había dejado todas sus cosas ya empaquetadas, pero no conforme con la repartición que yo había hecho, se metió por la ventana de la casa a coger los libros que consideraba suyos. Yo estaba en mi cuarto, lo había escuchado en la bodega y estaba en ese momento escribiendo algo, así que me agarré de las teclas para no salir corriendo, pero cuando le oí con el piojo dentro de la casa, sí salí, y al ver sus manos repletas de libros, las portadas de mis libros, le dije cabrón hijueputa ladrón. Él soltó los libros del susto y las iras y me dijo son míos. Y le dije son míos. Y el piojo, lívido, dijo todo bien, muchachos. Yo le dije te largas. Y él me dijo son mis libros. Y pum pum pum. Yo me le lancé encima. Le mordí el brazo, nos agarramos en una lucha que ni el piojo, que de piojo no tenía nada, pudo detener, porque como lobos o como perras o como ratas o como dos miserables que aman estar juntos, nos jalábamos y nos arrancábamos y él tenía mis pelos en sus puños y yo tenía botones de su chompa en mis manos. Y nos sacamos sangre, y cuando vimos la sangre, paramos. (90-1)

Este episodio de la lucha entre la protagonista y su expareja es central porque es la constatación de que la temporalidad de la separación no es igual a la temporalidad del amor. Es decir, separación no equivale a fin del amor. La tensión que se establece en esta disonancia es la forma en la que se evidencia el desastre: el acto violento que en lugar de funcionar como disparador de la muerte del amor no logra sino reestablecerlo, activarlo nuevamente desde el dolor hecho sangre. La pelea violenta y física no es el remate de algo, sino su presentización, por eso en la numeración de comparaciones en donde se refiere a los dos cuerpos como los de dos lobos, o perras, o ratas, cierra con la contundente afirmación: “o como dos miserables que aman estar juntos”. La suya es la miseria de amarse y no poder vivir juntos porque el agotamiento resquebrajó la posibilidad de la convivencia. Se trata, en palabras de Blanchot, de un dolor “que corta, que trocea, que pone en carne viva aquello que ya no podría ser vivido” (51).

La imposibilidad del retorno con la pareja y la certeza de que la convivencia no puede más ser un camino viable entre ellos llevan a la protagonista de la novela a la exploración de una sexualidad activa con otros hombres. El anecdotario de *Sanguínea* se concentra, en buena medida, en los diferentes encuentros sexuales que la narradora protagonista va a vivir durante el tiempo de su duelo. Cada uno de los amantes en su singularidad procura para la narradora el espacio ansiado por ella en el que el amor rige cada uno de sus movimientos, otorgando sentido a una existencia atravesada y marcada por el dolor del rompimiento. La novela abre refiriendo el encuentro de la protagonista con el hombre de la cueva, y dedica muchas de sus páginas a describir la relación que ambos entablan: una relación trascendental en su mapa de afectos. La relación con el hombre de la cueva en particular no solo va a significar la reactivación del cuerpo deseante de la protagonista, sino que además va a significar la posibilidad concreta del fin de su matrimonio. De la mano de esta exploración de la avidez de su deseo, las reflexiones en torno a la escritura, el pensar su vida a la luz de la necesidad de amar, la reconstrucción de su propia biografía, el foco sobre sus fobias y manías, se revelan como gestos que ella lleva a cabo en el afán de aferrarse a aquello que podría resistir el advenimiento del desastre. Aunque el eje central de la novela parecería ser la relación con su amante, en *Sanguínea* aplica aquella norma según la cual sobre lo más importante no se habla o se habla menos. De cualquier manera, en el universo afectivo de la narradora, y aquí radica la belleza de este personaje, cada vivencia es en sí misma un centro. Es decir, no se trata de un personaje que escatime o se mida en su entrega. Esta es absoluta siempre en cada ocasión. Por eso la trama es tan vehemente de inicio a fin. Cada encuentro es el absoluto, y asimismo, con sus diferencias, devienen también breves instancias del desastre. La radicalidad de este relato se asienta sobre la radicalidad del lenguaje y de las descripciones de los encuentros. La materialidad desbordada, los cuerpos amantes y exaltados son el espacio en el que acontece toda la acción de la novela. La trama comienza con el movimiento de los cuerpos en el amor: “Me quedé parada, semidesnuda, en patines, sintiendo el aire helado atravesarlo otra vez todo. El desamparo como un vaho blanco entrando por mi ano y los efectos del éxtasis que, como olas, regresaban a mi pecho pidiendo, otra vez, por favor, dónde está el resto del cuerpo —hueso, carne y sangre—” (13).

LAS LISTAS O LA SUSPENSIÓN DE LA NARRACIÓN

Esta es una novela sobre el amor. Su arriesgada narración de las derivas del deseo y el duelo por la pérdida del objeto amado, o de los objetos amados, hacen de este un relato genuinamente triste y melancólico. Esa profunda tristeza de la narradora se explora desde muchas aristas y a través de algunos recursos escriturarios. De esa amalgama de recursos, la lista es la que más evidentemente refleja la imposibilidad de la voz narrativa de instalarse en un lugar cómodo: con la elaboración de listas, de hecho, se suspende la narración y, por tanto, los efectos paliativos que esta pueda tener sobre la melancolía. Sostiene la protagonista: “Lo cierto, le digo, agarrando algo de fuerza, es que en esa última espera decidí hacer una lista de lo que tuvimos a manera de finiquito” (79). Esta estrategia le permite dar cuenta de su existencia en poco espacio. Los elementos de la enumeración —que, de nuevo, es ausencia de narración, escritura minimalista (y nada más es minimalista en *Sanguínea*)— sintetizan una historia de vida, la historia de una relación malograda, pero ante todo de un amor que, a pesar de los desencuentros constantes y dolorosos y del rompimiento, no deja de ser duradero. Esta desgarradura es central en el devenir de la novela porque se monta sobre una paradoja que ya se ha sugerido arriba: en la agonía de la relación se presentiza el pasado, se presentiza el dolor por los innumerables descuidos, pero, asimismo, se presentiza la fuerza brutal, desesperante, desbordada y luminosa del amor. La lista, recurso grado cero, termina entonces activándose en y desde la poesía porque cada uno de sus elementos preserva, en el silencio de lo no narrado, una miríada de sentimientos y afectos determinantes.

Ahora quisiera detenerme sobre algunos de los elementos que aparecen en esta “lista de finiquito” con el afán de dar con algún rastro de su engranaje sentimental y afectivo. Me voy a referir a tres de ellos: “una perra”, “los amantes” y “un paisaje”.

Hay por lo menos dos menciones a la perra en la novela, aunque no se escribe demasiado sobre ella, apenas se menciona, muy lacónicamente, que ya está muerta. Quienes conocen la dramaturgia de Gabriela seguramente activarán las alarmas respecto de la aparición de la perra, porque este animal es determinante en su obra de 2017, *Lugar*. Sin llegar a tratarse de un intertexto propiamente, hay algunos hilos que permiten establecer conexiones entre una obra y otra alrededor de la perra. En *Lugar*, la perra

de la protagonista muere y su dueña le escribe una carta, que desde mi perspectiva es uno de los textos más conmovedores y reveladores de la relación entre un humano y un animal en la literatura ecuatoriana contemporánea:

Tu piel que era la espera y yo besaba, adoraba, lamía tu espera que era la mía. Perra. Tú me das la fuerza que se necesita para no marcharse te dije. Tú dijiste, tú me das amor. Los días siguieron, viajamos. Juntas. Con las blusas y una maleta y dimos vueltas, vivimos en casas, en edificios, en carpas, durmiendo nuestras pieles yo sintiendo que nada era necesario. En un peregrinaje nuestro incierto. Cuando llegaban amantes, tú dormías a mis pies, te gustaba vernos haciendo el amor, te gustaba el olor, nosotros te esquivábamos y tú juguetona excitándote de modos tan genuinos lamías nuestros cuerpos. Todo genuino en ti. Perra. Eso era lo inmensurable, esa forma tuya genuina el lugar mío eras tú, Ramona. Ahora sin ti siento que no tengo cuerpo para verme ni pensar. Es la orfandad. (35)

Esta declaración de amor esbozada en *Lugar* vendría a replicarse especularmente en *Sanguínea* a partir de la repetición del motivo de la muerte del animal, pero, sobre todo, de la importancia que tiene como intermediaria o testigo de la vida afectiva de su humana. John Berger, en la correspondencia que mantiene con su hija Katia a propósito de la obra pictórica de Tiziano el viejo, se refiere a los perros como personajes fundamentales para el pintor del *cinquecento*. En una de sus cartas menciona lo siguiente:

En su época, incluir perros en los cuadros era una moda. Se los puede ver en Rubens, en Velázquez, en Veronese, en Cranach, en van Dyck..., además de otras cosas, eran una especie de mensajeros entre hombres y mujeres. Embajadores del deseo. Representaban (dependiendo de su tamaño y su raza) tanto la feminidad como la virilidad. Eran casi humanos —o participaban de la intimidad de los humanos—, y, sin embargo, eran inocentes. (21)

Quisiera tomar algunas de las ideas de Berger sobre los perros en esta cita para acercarme a la importancia de la perra de la protagonista de *Sanguínea*. Esa sensibilidad exacerbada y el profundo dolor por la muerte del animal coinciden con el rompimiento de la narradora con su esposo. La perra es la “embajadora del deseo”. Parecería que al desaparecer, con ella se desvanece el amor, o viceversa. Al morir la perra, muere la mensajera entre el hombre y la mujer. La belleza de este episodio en la novela de

Ponce radica en que la perra existe, no es símbolo del rompimiento, sino una presencia poderosa e inquietante, con quien los vínculos son absolutamente atávicos, inalienables y profundos. Ella es parte de la red sobre la cual ha reposado el amor de sus humanos.

La coincidencia temporal entre la muerte del animal y el rompimiento viene a evidenciar el tamaño del desastre. La muerte acontece una y otra vez así como la separación. Doble muerte, doble duelo, y el silencio alrededor de aquello que es lo inenarrable, el horror, el infierno tan temido para quienes aman y viven con un animal. El tiempo de vida de un humano normalmente excede la temporalidad de un perro. Un humano ama a un perro a pesar de que sabe que tendrá que verlo morir. ¿Por qué embarcarse en una relación con un final tan doloroso: el de la vida sin el animal amado? Me pregunto: ¿no es la pulsión que nos lleva a amar a nuestros animales la misma que nos lleva a embarcarnos en relaciones amorosas que sabemos finitas (sea porque el amor termina o porque la vida termina antes)? ¿Suspendemos la imagen de la muerte del animal para amarlo sin reservas de la misma manera en la que suspendemos la imagen del fin de la relación amorosa? ¿Por qué amamos a pesar de que sabemos que la relación terminará, que tiene un período de vida limitado? Quizá la relación humano-perro, así como la relación amorosa entre personas tienen la potencia del instante que, como sostiene Bachelard, es el único terreno en el que se pone a prueba la realidad (1999, 12). Si el ámbito de la realidad está signado por la destrucción, el amor se erige como la única urgencia necesaria para suspender, para hacer desaparecer los efectos de la erosión de las cosas, los efectos devastadores de la muerte, tal como ha dicho el poeta Zurita (en Tentoni 2015).¹

El segundo elemento de la lista al que me quiero referir es “los amantes”. Sostiene Ponce: “Tuvimos él una amante y yo dos (él la tuvo primero, yo hombre y mujer)” (2019, 80). En *Sanguínea*, esa proliferación del deseo que se concreta en la proliferación de amantes, parece ser una puesta en abismo cuyo vértigo caracteriza a su protagonista. Ahí está el hombre de la cueva que activa su sensualidad de formas tan exacerbadas; ahí está el poeta con quien la culminación del deseo en el acto sexual no

1. Dice Raúl Zurita: “Todo amor es urgente, porque nos vamos a morir. Si tuviésemos la vida eterna por delante, no tendríamos necesidad del amor. [...] El amor surge como la gran resistencia al hecho inminente de la muerte”.

acontece, sino que se posterga una y otra vez; ahí está la correspondencia con M. que casi se instala en el amor cortés, en el romanticismo por el que quieren recuperar la vieja y extraña (en la contemporaneidad) práctica del envío de cartas escritas a mano. Siguiendo a Deleuze (2008, 127), es porque el deseo tiene su propio campo de inmanencia que busca reactualizarse y recorrer derivas que lo alejen, por ejemplo, del acaecimiento del placer, ya que este llega para interrumpirlo. Cada experiencia erótica de la narradora es un universo en sí mismo, ciertamente, pero en última instancia los amantes están ahí siempre, uno después del otro, como una necesidad de que el deseo no se interrumpa. A la consecución del placer (si es que ocurre), debe seguirle de inmediato un deseo renovado. Pensar el duelo de la narradora como desastre (que amaneza siempre pero nunca sobreviene) se corresponde perfectamente con la constitución de una erótica que busca la continuidad ininterrumpida del deseo. Para Deleuze, este “es un proceso, no una estructura ni una génesis; es afecto, no sentimiento; es ‘hecciedad’ (la individualidad de un día, de una estación, de una vida), no subjetividad; es acontecimiento, no cosa ni persona” (127). El deseo en la novela de Ponce es recurrente, insistente, porque se alinea con la concepción deleuziana de desterritorialización y, por lo tanto, contra toda forma de organización o previsión de los afectos. La protagonista de *Sanguínea* entiende esto con su propio cuerpo y se deja tomar por esa potencia de modo que su propio peregrinar está impulsado por la violencia del fuego perpetuo del deseo. El deseo —o la necesidad de la suspensión del fin— se representa con la sangre en la novela, por eso su título más que como adjetivo funciona como nombre de la protagonista, en la misma lógica de la Lumpérica de Eltit o la Hémblica de Andrea Crespo. La sangre no deja de fluir, su cuerpo no para de secretarla de inicio a fin del relato.

El tercer y último elemento es “un paisaje”. Dice Sanguínea: “Tu- vimos un balcón (esto me hace pensar en un dibujo que hice, él y yo en la cocina, él y yo en el comedor, él y yo en el balcón, ahogándonos en una pelea, ya no me acuerdo de qué iba, pero pobre él, animal salvaje, atrapado en mi locura, la nieve el único horizonte: tuvimos un paisaje solo nuestro)” (Ponce 2019, 80). “Un paisaje” nos regresa a la tensión o paradoja a la que me referí anteriormente. La pelea refleja la pasión de estos personajes, que es además una suerte de motor que pone a andar la relación. La nieve que se observa desde el balcón en donde se encuentran peleando es la marca de identidad del paisaje que es solo de ellos. Se podría

suponer que la belleza de ese paisaje nevado se contraponen a la violencia de la pelea, pero en realidad no se contraponen, se acompañan. La nieve cae en invierno y su mención nos lleva, por alcance metonímico, a la circularidad de las estaciones, a su retorno infalible. Así como el nacimiento de un niño o el florecimiento de las plantas, la nevada significa el advenimiento de un ciclo nuevo, en el que, sin embargo, se repiten los paisajes, las senciones térmicas del cuerpo, los efectos sobre la psiquis. El amor, el deseo, el dolor, asimismo, retornan de la mano de ese paisaje y de la mano del acto violento. Todo es así en *Sanguínea*. El horror va de la mano de la delicadeza, la violencia de la belleza, el dolor de la alegría.

*

Pensar en la imagen del desastre y el recurso narrativo de la lista me ha permitido acercarme al que considero el gesto central de *Sanguínea* personaje: la apertura radical a la experiencia y, por lo tanto, la oposición a todo enunciado concluyente o al advenimiento de la completud o la finitud. Su constante ejercicio de desterritorialización y la temporalidad en la que siempre entran en tensión la realidad y el deseo la enfrentan de manera descartada al duelo por la pérdida y al estado melancólico. El deseo y el acto sexual se inscriben en este mismo registro de lo descarnado. La sangre que el cuerpo de la protagonista secreta funciona como una suerte de lente² que la hace mirar el mundo y a las personas que ama desde el despojo de toda certeza, desde el despojo de toda posesión y también desde la absoluta pasión por los cuerpos y por la vida.

La escritura de *Sanguínea* es, asimismo, escritura abierta, no determinada por un *a priori* de la trama, sino presta a ser contaminada, a descentrarse, a ser “lengua rompida” (Montalbetti *dixit*). La propuesta de esta escritura vitalizada y renovada —que ha significado en el ámbito ecuatoriano un interés inusitado gracias al cual el primer tiraje de la novela se agotó al mes de ser publicada y se prepara su primera edición española— se inscribe en la corriente de una literatura continental que no teme eludir las lógicas canonizantes, que activa saberes a partir de la potencia del cuerpo y que vuelve sobre lo íntimo y lo micropolítico resignificando, y reestructurando el panorama de lo social y lo político. ❁

2. En este sentido, el diseño de la portada de la primera edición ecuatoriana, a cargo del artista visual Adrián Balseca, es muy elocuente. La imagen es un fotograma distorsionado de la novela mexicana *La fiera* en un intenso color rojo.

Lista de referencias

- Bachelard, Gaston. 1999. *La intuición del instante*. 2.^a ed. Traducido por Jorge Ferreiro. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Berger, John, y Katia Berger. 2014. *Tiziano: ninfa y pastor*. Traducido por Pilar Vázquez. Madrid: Árdora.
- Blanchot, Maurice. 2015. *La escritura del desastre*. Madrid: Trotta.
- Deleuze, Gilles. 2008. “Deseo y placer”. En *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, 121-9. Traducido por José Luis Pardo. Madrid: Pre-Textos.
- Ponce, Gabriela. 2017. *Lugar*. Quito: Turbina.
- . 2019. *Sanguínea*. Quito: Severo.
- Tentoni, Valeria. 2015. “Todo amor es urgente”. 19 de enero. <https://eternacencia.wordpress.com/2015/01/19/todo-amor-es-urgente/>.