

Desbordar la escritura: *Azulinaciones*, deconstrucción de la novela pulsional

*To Overflow Writing: Azulinaciones,
the Deconstruction of the Pulsional Novel*

DIEGO CHAMORRO

Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión
Quito, Ecuador
dchamorro.futuro@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6085-0929>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2022.51.8>

Fecha de recepción: 1 de septiembre de 2021

Fecha de aceptación: 30 de octubre de 2021

Licencia Creative Commons



RESUMEN

La novela *Azulinasiones* (1990) de Natasha Salguero constituye un importante referente de experimentación con el lenguaje, descentramiento de la literatura canónica y afirmación de una escritura femenina del exceso y el desborde. Esta escritura fragmentaria se presenta desde categorías críticas como *différance* y *diseminación*, tomadas de la teoría de la deconstrucción de Jacques Derrida. Con estos elementos se puede aproximar una lectura desde los márgenes del mundo literario, donde las perspectivas toman otros lugares en la interpretación y las maniobras de escritura en la novela de Salguero, configurando una estética de lo cotidiano. Además, se rescata la importancia de la relación entre la lengua y el transitar un espacio, para convertirse el espacio ficcional en un espacio vivo y en movimiento. En definitiva, *Azulinasiones* se convierte en una muestra de la “novela pulsional” que se desmarca de las jerarquías racionalizantes y caducas de la literatura, más bien propone un juego único en cuanto al arte de la escritura y la deconstrucción de las formas literarias.

PALABRAS CLAVE: Ecuador, novela, deconstrucción, *différance*, diseminación, escritura, femenina, fragmentaria, literatura, movimiento, espacio, pulsional.

ABSTRACT

The novel *Azulinasiones* (1990) by Natasha Salguero constitutes an important referent of experimentation with language, de-centering of canonical literature and affirmation of a feminine writing of excess and overflow. This fragmentary writing is presented through critical categories such as *différance* and dissemination, taken from Jacques Derrida's theory of deconstruction. With these elements it is possible to approach a reading from the margins of the literary world, where perspectives occupy other places in the interpretation and writing maneuvers of Salguero's novel, configuring an aesthetics of the everyday. In addition, the importance of the relationship between language and transiting a space is rescued, in order to turn the fictional space into a living and moving space. In short, *Azulinasiones* becomes an example of the “pulsional novel” that dissociates itself from the rationalizing and outdated hierarchies of literature, to propose a unique game in terms of the art of writing and the deconstruction of literary forms.

KEYWORDS: Ecuador, novel, deconstruction, *différance*, dissemination, writing, feminine, fragmentary, literature, movement, space, pulsional.

*he perdido otra vez el hilo t mporis que le fue tan necesario a Ariadna y ya no s 
si soy o convivo con el minotauro que al fin resultó tan especial por la duplicidad
tan similar a la mía y lo que le fue realmente necesario a Ariadna para su show
no fue el hilo ni el cordón umbilical sino ese inmenso laberinto visceral donde
todo se degenera y se descompone.*

Natasha Salguero, “ARIADNA”, *Azulinasiones*

*Las literaturas posautónomas, esas prácticas literarias
territoriales de lo cotidiano.*

Josefina Ludmer, “Literaturas posautónomas”, *Aquí América latina*

El siglo XX del cual salimos es un siglo poblado por el juego.

François Zourabichvili, *El arte como juego*

INTRODUCCIÓN

EN LA ESCENA de las escritoras ecuatorianas contemporáneas surge la figura de Natasha Salguero (Quito, 1952) como una propuesta innovadora y disruptiva; cultiva varios géneros literarios y artísticos en su proyecto creativo, desde la poesía hasta el teatro, siempre estuvo muy cercana a las artes escénicas corporales como la danza y estos particulares hacen de esta escritora una muestra multidisciplinaria y pasional de las letras del Ecuador, que emerge de manera radical con su novela *Azulinas* (1990) donde la experimentación del lenguaje a base de una escritura ágil en código de coba retrata un meticuloso juego del arte de la palabra. También expone el universo de una generación a través de sus personajes, Graciela (protagonista), el Maestro (quien tiene una relación des-amorosa con Graciela) y todos sus amigos que encarnan un grupo de jóvenes quiteños de clase media, que viven en la década del 70 muchas experiencias de la época como: conciertos, dictadura, opresión, la universidad, la militancia política de izquierda, el partido, la poesía de César Vallejo, el rock, la resistencia, la cárcel, amores, desamores, drogas, alcohol, sexo; en fin, todo un mundo de experiencias que van a marcar el habitar, caminar y vivir la ciudad.

Pero de la misma manera, para Graciela se vuelve una novela de des-aprendizajes. Como una especie de desafío a la categoría de *Bildungsroman*, la protagonista vive varias experiencias que marcan su existencia, pero estos des-aprendizajes (de)construyen una mujer con criterio y real frente a la sociedad. El paso por la cárcel, la muerte de su mejor amigo, el Negro (quien se suicida por no soportar la presión social de su homosexualidad), un aborto en soledad y su proximidad a la muerte hacen de Graciela un personaje que se transforma, y su cambio es el sacudón final que revela la deconstrucción del personaje.

No solamente la trama de la novela es lo que caracteriza a *Azulinas*, sino la (des)estructura de la novela, a manera de montaje, como si fuese una operación de constelaciones de fragmentos al puro estilo de Walter Benjamin. También la borradura de los límites entre géneros, haciendo de este texto

una muestra experimental de cómo manejar diferentes registros y discursos. La novela de Salguero tiene ensayo, poesía, guion de cine, televisión, radio, canciones, publicidad, narrativa, prosa poética; en definitiva, un juego con los géneros literarios como una construcción híbrida y contaminada de la narrativa o del “género novela”.

Por último, quiero colocar en relevancia, la experimentación con la lengua, no es únicamente la utilización de una jerga o coba de la generación de jóvenes de los años 70, es una producción de metalenguaje y dación de la palabra, se entrega totalmente al juego de la literatura como la condición más seria de su propuesta de escritura. Estas son unas pocas líneas de antecedentes que ampliaré a continuación en este ensayo.

SALE EL SOL EN KITGUA

Quisiese arrancar este ensayo haciendo válido su apelativo; es decir, tratando de *ensayar* ciertas líneas de lo que percibí, sentí y me afectó al leer *Azulinações* de Natasha Salguero. En verdad es difícil poner en palabras todo ese cúmulo de sensaciones que se van impregnando en la memoria afectiva, cuando recuerdo, leo ciertos pasajes y releo otros más. Pero desde esta vereda de Kitgua, quiero comentar que fue todo un shock leer esta novela, es un verdadero golpe a la razón. Desde hace varios años no leía un texto tan experimental que me deje con tanta satisfacción al pasar de las páginas, además con un sentido del humor orgánico, natural, nunca llega a agotarse en la anécdota; con un trabajo del lenguaje sorprendente para mantener la tensión entre la coba, lo coloquial y una prosa poética exquisita en muchos lugares de la novela, que embriaga y te lleva a un “trip” placentero; sobre todo, desbordante. También hay pasajes de alta reflexión, afinidad con la angustia y dramas existenciales de los personajes; por otro lado, el trabajo intertextual y de referencias es muy variado. Recuerdo claramente versos de Vallejo, paso por ritmos de John Lenon, Leonardo Favio, cine de Godard y Pasolini, menciones a Cortázar y Mao-Tse-Tung; todos recordados, visitados y anhelados. No es una experiencia tranquila, es una sensación de caída libre sin visionar el suelo, pero con absoluta sensación de goce, complicidad y empatía. Todo esto es lo que se siente al leer *Azulinações*. Emoción en estado puro, gran contento y alegría la mía, por el descubrimiento de esta novela.

“No hay nada fuera del texto” dijo Derrida en *De la gramatología* (2012), y se volvió una máxima, pero sigue en constante transformación esta frase. Así mismo esta novela compete todo lo imaginado en cuanto a sus juegos de experimentación para que se remita a su dentro y afuera a la vez, en el *entre*, como si fuese un laberinto, donde la complejidad y el artificio del laberinto se encuentra en el estar dentro, pero a la vez tratar de estar fuera. Esta ambivalencia espacial, complementada con la corporalidad híbrida del Minotauro (del epígrafe), nos muestra la(s) forma(s) donde se va(n) autotransformando la novela *Azulinasiones*. Natasha Salguero nos ofrece no un libro o una novela, nos ofrece una experiencia. Cuando uno tiene en las manos este artefacto de Salguero debería tener una advertencia: “Novela peligrosa, escritura de mujer, altamente adictiva y transgresora”. *Azulinasiones* es una experiencia misma en su lectura, en su transitar, en su convivencia, en sus vivencias, en su perderse por el laberinto de Kitgua o en el interior de la psiché de Graciela, en el des-encountarse, en sí misma; es, *la* experiencia.

Josefina Ludmer en *Aquí América latina* nos da señales de la postulación de un aquí y ahora, como un situar el espacio en el presente para poder pensarlo de mejor manera dicho territorio. Este ejercicio de especulación —en palabras de la “China” Ludmer— provoca un sentido crítico y analítico de ciertos dispositivos desbordantes, que ella los define como: *Literaturas posautónomas*. Además, Nelly Richard propone una nueva forma de concebir la literatura desde una mirada rebelde y contrahegemónica: la feminización de la escritura. Este marco crítico será apoyado con ciertas formas de lectura de parte de la deconstrucción de Jacques Derrida. Con estas huellas o rasgos críticos quiero acompañar el camino de análisis de la novela de Salguero.

El ejercicio de la escritura de *Azulinasiones* es un exceso, es una imposibilidad misma con los límites, los cánones, el estilo. La novela nos descoloca desde su desestructuración: no tiene signos de puntuación, el uso de una lengua popular llevada al extremo mismo, muchas variantes de perspectivas narrativas, multiplicidad de recursos en cuanto a los géneros discursivos transgredidos; en sí, una puesta en escena de la deriva del texto, de un desenfreno total, los personajes cual *flâneur* en un perenne transitar y habitar la ciudad de Kitgua como un doblez de la capital quiteña transformándose y transgrediendo sus formas y su suplemento de hábitat en la relación con sus personajes en la novela.

DECONSTRUCCIÓN DE AZULINACIONES: ESCRITURA FRAGMENTARIA

La escritura de Natasha Salguero se inscribe en el campo de la escritura fragmentaria, como una tentativa de puente entre la poesía y la novela, probablemente por el ejercicio de poeta de Salguero. El fragmento está vinculado con la no-obra o la obra en marcha, la obra inacabada, la obra en transformación. La obra en clave de construcción femenina, desbordada y pulsional. De hecho, es una poética del instante, de la fugacidad como lo pensaría Benjamin y las constelaciones, donde los capítulos funcionan en su condición de inscribir figuras, formas, imágenes que potencian una a una el devenir de esta novela. La escritura fragmentaria es una composición consciente e intencionada de la autora para hacer vertiginoso el ritmo de la lectura, no solo por la trama, sino por la constitución misma de la escritura como emergencia estética irracional y cortada, excelente característica compositiva.

La deconstrucción vista desde o como teoría literaria es un excelente método de lectura; deconstruir es fragmentar y desfragmentar; pero la deconstrucción no es solamente un método de lectura, también es una propuesta de escritura. A continuación, presentaré dos mecanismos operacionales de lectura y escritura fragmentaria que siguen las líneas de la deconstrucción derridiana para acercarnos a la lectura y la escritura de *Azulinas*.

Différance:¹ este neologismo lleva la diferencia en su conducta de significación. Trabaja en dos dimensiones (espacio y tiempo), es distinto o diferente en cuanto al espacio; pero es diferido o postergado en cuanto al tiempo. El mecanismo de la *différance* es distinguir en medidas de espacio y tiempo y, a la vez, lo que es diferente de otro concepto o significado es la diferencia de la diferencia. En este caso, no reconocemos las marcas de un signo hasta que no esté en su contexto y muestre sus diferencias; es decir, el significado queda desplazado para un tiempo indefinido posterior.

Además, ningún signo puede fijar de manera permanente su significado, siempre va estar interpelado por un constante juego de diferencias. Esto quiere decir que los significados se producen a través de la *différance* y en

1. Ver "Différance", conferencia pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía, el 27 de enero de 1968, publicada simultáneamente en el *Bulletin de la Société française de philosophie* (julio-septiembre 1968) y en *Theorie d'ensemble* (col. Quel, Ed. De Seuil, 1968). Texto publicado en Derrida (2010).

forma de fragmentos (espaciales y temporales). Desde luego, esto implica un desplazamiento temporal, que en términos de Derrida sería un *phantasma*, un simulacro, algo que está y no está a la vez.

Por último, se puede definir en cuestión de la ontología que todo *ser* está en proceso de *différance* de sí mismo (Ricoeur 1996; Descombes 1998). Esto implica como un doblez de un mismo ser como otro. Y claro, en cuestión de la vida, se puede decir que la vida es la *différance* de la muerte, el postergar la muerte, la muerte a cuentagotas, la muerte a plazos, la muerte diferida.

En el caso de la novela de Salguero existen muchas muestras de *différance*, de hecho, se puede asumir a la diferencia como una propuesta de forma y contenido en cuanto a su poética y su estética. La novela en sí misma emerge como un producto de la diferencia, es su marca representativa.

En el capítulo “Azulinaciones” se instaura la prosa poética, existe una fuerte carga de poesía, una toma de dirección a la deriva, como ingresar en un trance, un vuelo, un viaje. Hay una reflexión consciente, pero a la vez irracional sobre el viaje y la vida, la religión, la familia, la poesía de César Vallejo, todo va guiando un criterio hacia la condición humana y su devenir. La narración está en primera persona, como si Graciela estuviese contando sus pensamientos, recuerdos, sensaciones y agudización de percepciones al tomar San Pedrito, pero a la vez se escucha la voz de la madre increpando a Graciela por cuestiones materiales, que obvio a nuestra protagonista no le interesan.

Mamá abre su cajón de joyas y me muestra collares pulseras aretes de brillantes de rubíes de esmeraldas de perlas esto me cuesta mucha plata mucho sacrificio las limpia las contempla mucha plata soy una piedra dura me guarda en un estuche de vidrio todo es inmóvil será John Lennon cantando una canción de cuna nain nain eit eit seven seven six la inmensa cúpula que se aleja el seno girador tengo hambre quiero chupar se aleja pero si ya estás grande hijita faiv for for for lloro a gritos quiero tututu uan zirou. (Salguero 1990, 35)

Lo primero que llama la atención es la falta de signos de puntuación, pero esta característica hace que la caída vertiginosa de la voz narrativa se vuelva única, además hay que señalar que se toma como “voz” eso que susurra en nuestra cabeza al leer e imaginarnos a Graciela en trance. De hecho, esa formulación es una marca importante de la novela. Su ejercicio de construcción escritural está basado en un enfoque del devenir de la conciencia, o la inconciencia en este caso, junto con particularidades orales o fónicas, pero que se establecen en el formato del lenguaje escrito, como son los pensamientos de

Graciela acerca de las joyas de su madre y la escucha de la canción de Lennon a base de la simbología o representación del idioma inglés en su sonoridad escrita en idioma castellano. Al final, existe un cruce entre el llanto, los gritos y el conteo de mixtura de lenguas, signos, referencias léxicas, el retorno a la infancia, a la indefensa edad de ser bebé. Todo esto en el marco de los efectos del alucinógeno que se nota claramente en la construcción y recepción del texto. Gran juego de diferencias el que nos remite significado justamente.

En el mismo capítulo se puede ver otra muestra de la *différance* en cuanto a su diferencia ontológica, uno mismo como otro:

Salgo me parece ver una cara conocida a través del vidrio pero si es mi propia cara con otros ojos otra boca es una niña que viene corriendo alborozada hacia mí soy yo misma esperándome en la puerta soy mi madre soy mi abuela soy mi hija soy mi nieta que quiero entrar salir de ese camposanto este mausoleo qué lindo lleno de ángeles de árboles me ha costado mucha plata hijita mis huesos ahí sentados junto a los huesos del Maestro todos esqueletos se mueven en giros precisos será un cuarteto de Mozart dan dan las vueltas repiten los mismos pasos los mismos gestos ad infinitum en la tierra del eterno retorno. (38-9)

En esta deriva de sentidos y muy pocas señales de racionalidad, Graciela asume su ser como otra. En este caso, la *différance* actúa como si fuese un devenir histórico, el “yo-Graciela” deviene en “yo-niña-madre-abuela-hija-nieta”, como una procedencia de herencia femenina de condiciones englobadas en ella misma.

Este devenir otro se muestra en los personajes mujeres de la novela: Luz y Graciela, quienes dependiendo de su actuar en los diferentes capítulos se convierten en otros seres místicos y sus nombres son su puerta de transformación, de Luz a Lucila o Luzbelle y de Graciela a Cielo o Gracia. Para el caso es el mismo personaje, pero toman ciertas transformaciones en su comportamiento de acuerdo a su nominación, una *différance* en cuanto a la ontología, el sí mismo como otro. Ejemplos de esta diferencia ontológica son los capítulos “Sáfica”, “La farra” y “Pite y pase”.

Azulinaciones también marca una diferencia en cuanto a los formatos de registro y los formatos espaciales-gráficos de diseño de página. En el capítulo “El terreno”² que se plantea con un registro de ensayo académico-científico en cuanto a los temas del dogmatismo, el pensamiento y sus relaciones o con-

2. Ver figura 1.

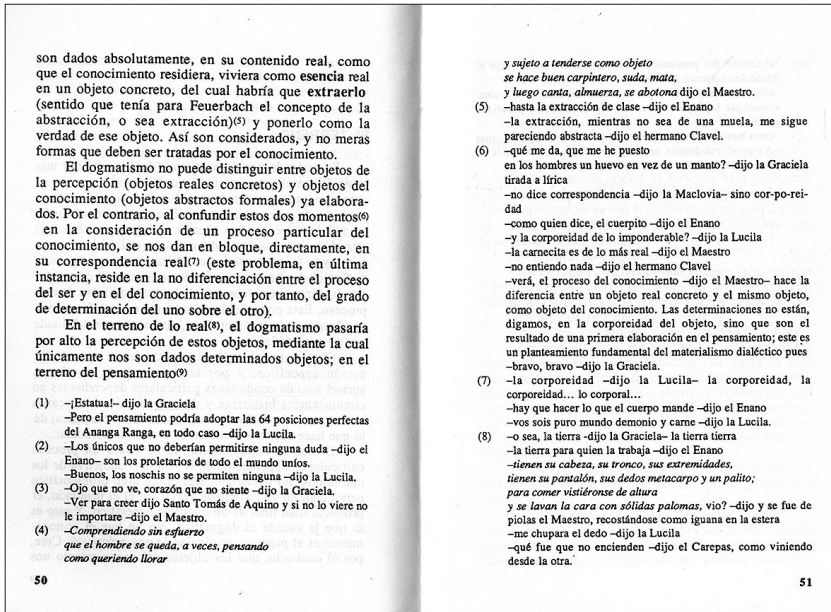


Figura 1. Salguero, Natasha. 1990. Capítulo “El terreno”. Imagen.

frontaciones con respecto a las formas de llegar al conocimiento. No obstante, en sus notas al pie de página en vez de aclarar o desarrollar los conceptos o fuentes señaladas, en cada una de las referencias a pie de página lo que se muestra es un diálogo entre los personajes, defendiendo sus posturas críticas frente al tema, además de sostener una conversación orgánica que ejemplifica lo señalado en el ensayo del cuerpo del texto. Es una manera diferente de llevar el registro del ensayo y su versión novelesca o dialogada de un tema.

En el capítulo “Madre solo hay una/segmento #227”,³ Salguero hace un cambio en el formato de página y de la narración misma. Coloca la orientación de la página de manera horizontal para construir un guion de televisión, en la columna de la izquierda se encuentra las indicaciones del audio y en la columna de la derecha las instrucciones del video. Como si estuviese en una telenovela. Hay que tener en cuenta que este capítulo es muy importante en cuanto al dramatismo del tema y la tensión que existe en la trama. Es una reflexión de Graciela (como personaje de la novela y de telenovela) en cuanto al

3. Ver figura 2.

MADRE SOLO HAY UNA SEGMENTO # 227	
AUDIO	VIDEO
<p>VOZ EN OFF.– Ahora que virtualmente todo se había terminado entre los dos, la hermosa Graciela había caído una vez más.</p> <p>GR.– Caí cautiva de sus palabras. Estaba escrito, lo llevo marcado sobre el libro del destino. Me parece inconcebible y absurdo, pero es así.</p> <p>VOZ EN OFF.– ¿O es el oscuro y poderoso llamado de la especie?</p> <p>GR.– Dentro de mí en el fondo hay todavía una niña que sucumbe, que recae en los mismos mecanismos.</p> <p>VOZ EN OFF.– Sufre intensamente su delicado corazón de mujer. Le duele el poder gritar la verdad Le duele en el alma.</p>	<p>SET # 4: INTERIOR recám. GR. Toma de plano general: 3 seg. La cámara se va acercando hasta un plano de cuerpo entero. 10 seg.</p> <p>GR. sobre su cama recubierta de suave satén rosa, reposa envuelta en una negligée de nylon turquesa.</p> <p>La cámara sigue acercándose hasta un medio plano.</p> <p>GR. se lleva la mano delicadamente a su cabello. 9 seg.</p> <p>Enfoque / primerísimo primer plano de su rostro. Derrama una lágrima. 18 seg.</p>
AUDIO	VIDEO
<p>GR.– (en voz muy baja, casi un susurro, entre suaves sollozos) Imagino un par de piernecitas gordas unos piecillos pequeñitos... (sollozo fuerte) unas manecitas rozando mi rostro.</p> <p>FONDO MUSICAL: Canción de cuna</p> <p>VOZ EN OFF.– Un sollozo le cierra la garganta. Apaga la luz. Prende un cigarrillo. Una tremenda duda ha invadido sus sentimientos...</p> <p>GR. No pierdas la cabeza, Graciela, no accedas a esa tibieza interna, a esa rosada dulzura...</p> <p>FONDO MUSICAL: Canción de cuna va disminuyendo el volumen.</p> <p>VOZ EN OFF.– Sintió la lejana ternura del principio, cuando él la perseguía con ahinco.</p> <p>GR. (dolorida) Si rompiendo tu retrato pudiera borrar de mi corazón!</p> <p>CARACTERISTICA MUSICAL (valse de Strauss)</p>	<p>Fundido rápido a una nube, de tonalidades rosadas, dentro de la cual va surgiendo la figura un tanto difusa de un bebé muy bonito, preferiblemente rubio, la figura se difumina y surge otra vez la nube. 8 seg.</p> <p>Fundido semi lento que retorna al rostro de GR., esta vez de perfil, / primer plano, 4 seg.</p> <p>Pasa / plano medio al apagar su lámpara de cabecera y encender un cigarrillo que tiene sobre su mesa de noche. 15 seg.</p> <p>Vuelve a plano general. GR. Toma una foto de El y la mira intensamente. Luego, la rompe / 17 seg.</p>

Figura 2. Salguero, Natasha. 1990. Capítulo "Madre solo hay una/segmento #227". Imagen.

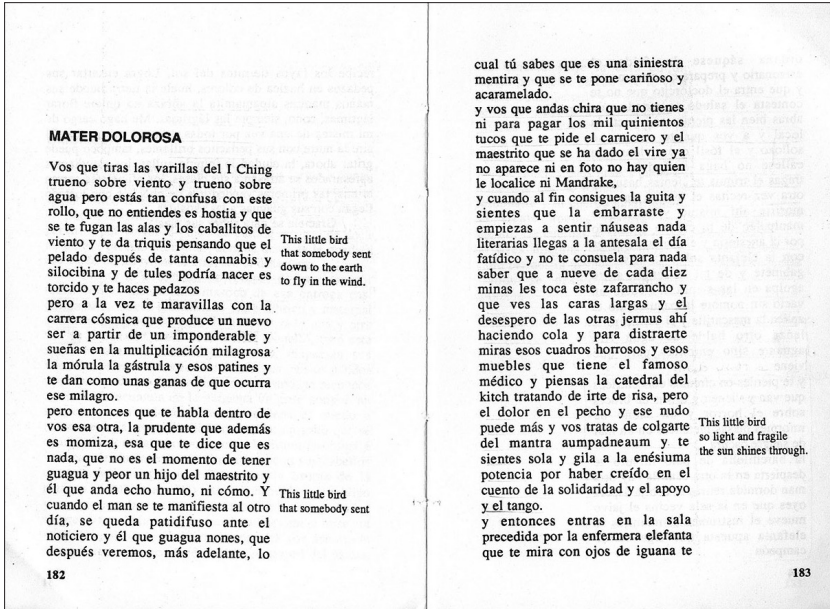


Figura 3. Salguero, Natasha. 1990. Capítulo “Mater Dolorosa”. Imagen.

problema de pensar su maternidad. Hay un giro en cuanto a la conciencia del personaje al cuestionarse en su “devenir madre”. El formato de ser un guion de televisión complejiza y a la vez articula una condición estética diferente y disruptiva del pensar de una persona frente a un embarazo, manejando con sutileza y comodidad el tema, como si pensase desde el sentido etimológico de la palabra “parodia”: “par” que significa de lado y “odos” que significa canto, como un canto de lado. Es una especie de insertar una historia dentro de la propia historia, la técnica de *mise en abyme*. Es específicamente una exageración desde el formato telenovela en contraposición de pensar la maternidad. Por otro lado, hay que entender que la crítica viene desde la localización de la educación sentimental llevada en nuestra cultura y adoptada desde la telenovela; es decir, la generación de los 80 y 90 fuimos permeados en cuanto a nuestros sentimientos desde la lógica de la telenovela, así aprendimos y desaprendimos nuestros afectos. El patetismo se instala en escena como un referente indispensable de la trama de la novela; en este caso no existen los héroes épicos y románticos, sino los héroes patéticos de lo cotidiano. Excelente

maniobra la de Salguero para criticar, evidenciar y parodiar al mismo tiempo, un gran ejercicio de *différance*.

En el capítulo “Mater Dolorosa”⁴ volvemos a la doble columna de fragmentación de la página, como si fuese un ejercicio de escritura de la deconstrucción derridiana como *Glas*⁵ o “Tímpano” (Derrida 2010), donde se escribe a doble columna, dos cuestiones diferentes, pero se realiza una misma lectura, donde la diferencia entre los textos de las columnas da el sentido y el significado de la página. En el caso de este capítulo de *Azulinações*, la columna de la izquierda nos está relatando la escena muy incómoda cuando Graciela acude donde un doctor para practicarse un aborto, sin acompañamiento y con mucha angustia. Mientras que en la columna de la derecha está, esporádicamente, en partes o fragmentos la letra de la canción “This little bird” de Marianne Faithfull, una cantante inglesa muy importante en los años 70, eterna musa de Rolling Stone y hasta pareja de Mick Jagger. Este referente nos da cierta premisa de ubicación temporal en cuanto a la diferencia, pero lo que realmente devela el significado de la lectura es cuando se lee en conjunto las dos columnas, haciendo un ejercicio de entendimiento a través del juego de diferencias para crear un sentido.

(Columna de la izquierda) vos quieres verte la cara en un espejo porque te parece que te va a quedar como lacrada y te sorprendes de no ver nada de nuevo fuera de la tristura y llegas en un taxi a tu caleta viene tu tía y te pregunta qué tienes y vos te haces la dormida aunque quieres unos brazos enormes y cálidos que te rodeen y quieres perdonarte y tu cuerpo amortiguado no siente apenas respira pero adentro las cuerdas se te han roto y no oyes ninguna música ninguna vibra pierdes la memoria una piedra grande se desploma sobre tu corazón.

(Columna de la derecha) This Little bird/that somebody sent/ the only time that/he touched the ground/ he died.

El juego que se produce entre las dos columnas es un mecanismo de suplemento en la teoría de la deconstrucción, donde “he died” define el punto máximo de la escena de la izquierda; es decir, solo cobra sentido en la marca de suplemento de la información y significado con el otro texto. Gran operación y trabajo sensorial-afectivo por parte de Salguero en este capítulo.

4. Ver figura 3.

5. Ver Derrida 2015 [*Clamor (Glas)*. Madrid: La Oficina].

Diseminación (Derrida 2015): Se puede inferir que esta operación deconstructiva está alineada a una polisemia universal; es decir, existe una multiplicación de sentidos. Como se afirmó antes, la deconstrucción caracteriza un *ethos* de lectura y la diseminación es una manera de escribir. Existe una desjerarquización del significado único y todo se pone en movimiento. El término “urdimbre” puede ser una buena analogía con la diseminación, porque la idea del texto como tejido está latente en los dos conceptos; en esta urdimbre textual hay un alejamiento y destierro donde el autor se pierde y el sentido se disemina.

Al ser un tejido de significaciones hay formas: hilo, madeja, nudos que presentan un entrelazamiento y cadena de lugares decisivos del pensamiento. Por ende, no hay un significado original, autenticador; es imperante la multiplicidad de voces e intertextualidades. Existe un descentramiento de la estructura como punto base del ejercicio de la deconstrucción; términos como prótesis, parásito, suplemento y juego reemplazan al centro-origen de la estructura. Estas son las líneas básicas de *la diseminación*.

En el caso de *Azulinas*, la diseminación se presenta de varias formas y maneras. Me quiero remitir a un procedimiento que me llamó muchísimo la atención por su utilización, cambio de líneas narrativas, complejización y simpleza a la vez en cuanto a su planteamiento: las listas. Este mecanismo luego se repite en otras escrituras femeninas como *Sanguínea* de Gabriela Ponce (Balladares 2020). En definitiva, la diseminación en el mecanismo de las listas ofrece para esta novela una forma ágil y poética de llevar la narración. Cuando se detiene la narración, en este caso, es un recurso que disemina el sentido en la enumeración de elementos que producen distintos significados para la novela. Por otro lado, hay que tener en cuenta que es un mecanismo de fragmentación que sostiene el entendimiento y la soltura estética del relato, a pesar de que se corte o fragmente el hilo narrativo.

La novela de Salguero nos muestra dos capítulos muy importantes para realizar las listas. Estos dos ejemplos tienen un enfoque distinto y una reacción diferente en su escritura y lectura. El capítulo “Suplicio” muestra la escena en la casa de Luz, donde se encuentran los amigos y se termina el gas. Luz pide a su empleada doméstica que cambie el tanque de gas y acontece la siguiente enumeración:

Y el capítulo se-acabó-el-gas, maaaambó. –A) Ve Graciela, loca, llama al depósito por un tanque. B) De milagro llegan solo una hora después. C) Los manes instalan el tanque y suben a su bioche de reparto el balón vacío. D)

Ya vuelvo con la plata, esperen un chance. E) Ve Monita hasta eso dá haciendo siquiera un café. F) Qué onda, ¡mierda! Si aquí puse los trescientos tucos en este cajón. (...) J) Deja de fregar y ayúdame a buscar la guita que los manes del gas han de estar piedrísimos de esperar tanto en la cocina. K) Tal vez en el closet del chamito. L) Da viendo en la mesa del baño, ¡carrajo! o pregúntale a la Mona si ha visto las harinas o que ayude a buscar. M) Quiérde la Mona. N) El mancebo del gas vociferando qué fue que me hacen perder el tiempo. O) La Mona se ha hecho plumas, salió a comprar el pan dijo. P) Bueno llévense el tanque. Q) Vé, baja de nuevo el vacío. R) Por lo menos no nos insultaron los manes. S) Total nos quedamos sin pan ni pedazo. (55-6)

A pesar de que la narración se corta, los fragmentos que generan la enumeración hacen que se siga tejiendo un hilo de sentido. No hace falta que se lleve de la mano toda la línea narrativa, más bien la lista de posibilidades como A o B hacen que el estilo minimalista aporte una exuberancia estética y de sentido en la novela.

María Auxiliadora Balladares en su ensayo “Las listas y la escritura del desastre en *Sanguínea* de Gabriela Ponce Padilla” señala que “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 mirada de sentimientos y afectos determinantes” (2020, 163). Conuerdo con las palabras de Balladares en la proximidad poética y el silencio que guardan las listas, pero también se puede notar que ese silencio anudado en la urdimbre textual se va desenhebrando a partir de la diseminación del contexto y el entendimiento; es decir, no solamente el significado se hace más claro al seguir la enumeración, sino también al percibir eso que no se dice también se disemina la poesía o el silencio en vigilia de la fuerza y la pulsión del texto.

Siguiendo este hilo textual, el otro capítulo donde Salguero acude a las listas es “Los hombres de mi vida”: Graciela realiza un catálogo de los hombres que marcaron de alguna manera su vida, es una muestra muy afectiva y coherente de reconocer su mundo, su aprendizaje de los sentimientos y el conocimiento de sí misma. Es un honesto registro de sus afectos y su construcción consciente de su memoria afectiva. Lindo ejercicio de honestidad sentimental consigo misma. La lista es de lo más variada, el requisito no es simplemente el que tenga una historia idílica amorosa, también existen amores intelectuales, fraternales, celestiales, etc.

- 1.- MI PAPÁ.- Superchévere. Comentario obvio: complejo de Electra, paternalismo, etecé.
- 2.- EL ESTEBAN.- Mi compañero de jardín (de infantes, no pienses mal). Tenía sus rizos tan lindos y un día se encontró un jilguero muerto. [...]
- 9.- PAPÁ JUSTINIANO.- Cosa sería. Sabía hacer juguetes de madera, jaulas y cometas de carrizo. Tenía conejos, le gustaban los geranios, las rosas de castilla y las dalias. Tocaba violín un poco desafinado y me enseñó a hacer muecas.
- 10.- OLIVERIO TWIST.- Me hizo llorar tanto. [...]
- 12.- EL FELIPE.- Era un gilacho, pero guapísimo. Creo que a él le gustaba la Jaqueline Llumiquinga, pero nunca declaró, my darling, porque cómo se iba a meter con una india, siendo él blanquito, ¿no? Por suerte, porque me habría dado la pálida de puros celos. [...]
- 20.- EL CARLOS Y EL FEDERICO.- Irrumpieron en mi vida por el lado del hambre y la sed de justicia. Nunca pude pasar de la página 115 de *El Capital*. ¿Por qué no lo escribí como novela? Más bien el Federico era tan interesante. Claro, el *Manifiesto* con todos sus fantasmas y toda su poderosa apelación a la razón se atrincheró en mi propio delirio mesiánico. Había que construir el mundo y aquí estaba yo para luchar por el paraíso en la tierra, versión de la Internacional.
- 39.- EL NEGRO.- Mi pana mi parcerero mi a dúo mi ñaño mi patas mi bróder mi géminis de viajes de teatros de ondas de triquis de vibras, que anda de acelere poray en el cono sur de las violetas y que ojalá se manifieste pronto para uno de esos superhiperultrijijimos vuelos a punta imagen. (87-98)

La lista en este caso no tiene un marco narrativo, ni jerárquico, se sostiene en un afán de construir un sentido afectivo desde los propios silencios, recuerdos, desde lo que no se dice, pero se intuye desde su memoria afectiva. La diseminación viene de la mano de eso que las palabras no dejan permear, pero que las emociones libran su propia batalla, donde el desborde de la palabra poética se instala en una zona placentera para acompañar a la urdimbre narrativa en su labor de diseminar sentidos y afectos en esta novela.

ESCRITURA DE CIUDAD, ESCRITURA EN MOVIMIENTO

Desde hace unos años, el espacio se convirtió en una categoría importante para el análisis literario. Se inscribe en los cambios conceptuales de las ciencias políticas, sociales y la economía. El espacio define el nuevo modo de abordar las literaturas comparadas y el cuestionamiento de las literaturas

nacionales. Esta importancia del espacio en los estudios culturales y literarios implica cambios conceptuales que colocan la categoría de espacio en el centro de un debate entre los espacios ficcionales y los espacios reales, la movilidad y el desplazamiento, la literatura y el medioambiente, en el lindero de discusiones entre identidad y territorio, lo local y lo global, subjetividades individuales y colectivas.

En este marco se busca pensar a la ciudad y sus relaciones con los personajes en cuanto a la estructura de la novela, como una especie de construcción legítima de un universo narrativo que reflexiona sobre los modos de pensar la escritura y sus formas en el texto de Salguero.

Ludmer propone la categoría de escrituras diaspóricas, como si estuviesen “en éxodo”. En el caso de *Azulinações*, una novela en “complejo movimiento”. Graciela, el Maestro, Luz, el Enano y el Negro siempre están en errancia y movimiento, en búsqueda de experiencias por las calles de Kitgua. La ciudad, como espacio, tiene una relación muy importante con los sujetos que están habitando la novela. El espacio cruza y define muchas situaciones en la novela, no es solo un territorio afín, de compartir o un escenario. El territorio está marcado por las relaciones de las personas que habitan dicho espacio; en este caso, Kitgua tiene una relación muy cercana con los kitgüenses; “en estos textos los sujetos definen su identidad por su pertenencia a ciertos territorios” (Ludmer 2010, 149). Son las calles, la universidad, los bares, la plaza de toros, el centro colonial, la casa del Maestro, la casa de Luz, la casa y el cuerpo de Graciela que inundan con las formas del lenguaje; como si Kitgua fuese una materialidad signica que permite el desarrollo de la coba, como una lengua viva, una lengua de la calle, una lengua que camina.

El espacio es tangible, los sentidos que construimos no son inamovibles, se desarrollan alrededor del espacio. El espacio no está dado, se lo construye, se lo habita, se vive en ese espacio; de la misma manera el espacio cobra vida como la lengua que lo constituye. En el caso de Kitgua, se nutre de una vitalidad en cada relación que existe entre los personajes que definen ese espacio y cómo lo recorren, habitan, construyen y transforman. La lengua tiene esa misma sintomatología, se nutre y vive a partir de cada diálogo y posicionamiento político del cómo tratar el lenguaje. Hay un trabajo muy arduo con la lengua, hay un trabajo muy meticuloso y consciente en las formas y las texturas que nos da el lenguaje en esta novela. La lengua de Kitgua es como una porosidad que se inserta y fluye en cada uno de los cuerpos de los sujetos que caminan y recorren esta ciudad:

Subiendo por la cuesta de frescura bajo el famoso cielo azul añil de Kitgua y que se tropiezan con el Enano aquí nomás yendo a la caleta de mi jermu pues. Casaca y nunca presenta, no. Hable serio. Con esa cara de solterito sin compromiso.

Pasen panas no desprecien.

Y en vano de la tapure que aparece la jermu alta y gru102esa con el pelo bien recogido en una cola de caballo el delantal súper limpio y unas sandalias del otro siglo a punto siempre de romperse.

Mónica son mis amigos pasen disculpen la pobreza. (53)

Kitgua se convierte en una ciudad viva, que se construye a partir de las relaciones. Los sujetos que la habitan están interpelados por su espacio y por su materialidad sensible en cuanto al trabajo mismo del lenguaje en composición de sus relaciones. No es solamente la honestidad del Enano al recibirlos, sino la camaradería de habitar el mismo cielo azul añil de Kitgua como un microcosmos creado por Salguero.

Como lo señalará Michel de Certeau en “Andares de la ciudad”, capítulo VII de *La invención de lo cotidiano*: el espacio no está dado, es construido en la práctica por los caminantes. Este caminar nos da los usos y apropiaciones del espacio, son los practicantes de la ciudad quienes deciden su uso. De Certeau alude a cierta población mítica que habita alrededor de un espacio-ciudad. El espacio habitado es intervenido, existe una ética y estética de la ciudad. El peatón o *flâneur*, cuando camina, actualiza el espacio.

Es importante señalar la relación de la ciudad con el lenguaje. La lengua viva es la que se presenta y se activa, vive y se actualiza en la ciudad; se nutren, contaminan y se complementan juntas. La coba en este caso se constituye en la lengua viva de la ciudad, una lengua no oficial, se formula como el nexo o vínculo entre la gente que camina en las calles de Kitgua. La coba se plantea como la lengua viva de la ciudad:

Una cosa alhaja que hallé en Borges a lo mejor te gusta, a propósito: “el lunfardo es un vocabulario gremial, como tantos otros, es la tecnología de la furca y la ganzúa”. La palabra clave me parece “gremial”. Y una nota de José Edmundo Clement, que mordió la sapada de la lengua viva: “Idioma local es raíz que se hincan en la tierra para absorber la savia vital que ha de nutrir la lengua madre. No pueden prescindir de él ni el hombre de la calle ni el escritor”. Así que, aunque “plagado” de argentinismos, yanquismos, colombichismos, mexicanismos, chilenismos, y quien sabe cuántos más ismos, *la cobacha es lengua local, viva, en creación permanente, así que me parece bacano que la tege de su roman ande en la onda.*

Y no me vuelva a escriturizar para tirarme los parlantes. Que yo aquí siempre guardo un rinconcito de mi corazón para que se aloje cuando retorne a Kitgua, el mero pupo del mundo. Qué dice.

Mos de vernos, Te quiere la
Cielito. (155-6)⁶

Esta cita es una especie de conjetura poética acerca de la novela, donde Salguero hace una especie de pronunciamiento en la voz de Graciela cuando comenta el uso de la “cobacha” como una lengua viva y habitada, que genera una muestra de la relación de la novela y su visión de la ciudad. En el caso de *Azulinaciones*, es un ejercicio de pura tensión y trabajo del lenguaje para caracterizar las condiciones de desestructurar el correcto uso de la lengua y su institucionalización caduca en la literatura de la época. La literatura no solo se encuentra en las páginas de los libros, también se la encuentra en la “lleca”.

Estos gestos críticos se instalan en varias partes del texto, donde la autora se pone a reflexionar sobre la construcción de la novela. Este ejercicio metaliterario responde a la necesidad crítica de dar ciertas claves de lectura donde se posiciona la recepción de la novela misma; es decir, cada novela nos da ciertas pistas de cómo quiere ser leída. La práctica literaria o escritural no se queda en el acto de la creación, sino también en las marcas críticas que la propia novela nos muestra.

Como lo señalará Derrida en varios de sus ensayos, la convivencia de lo literario y lo crítico se establece desde una huella de la democracia por venir, de lo que se puede y debe hablar. Salguero juega en estos dos niveles, los fusiona, los mezcla, los contamina, los despurifica, los desacraliza. La crítica y la ficción se acompañan y luchan entre sí.

En lugar de oponer lo crítico a lo no-crítico, en lugar de escoger o decidirse entre crítica y no-crítica, la objetividad y su contrario, sería preciso entonces, por un lado, marcar diferencias entre las críticas y, por el otro, situar lo no-crítico en un lugar que ya no pueda oponerse y, tal vez, ni siquiera sea exterior a lo crítico. Lo crítico y lo no-crítico no son idénticos, claro está, pero en el fondo quizá sigan siendo lo mismo. Participan de lo mismo, en todo caso. (Derrida 2011, 16-7)

6. Comunicación epistolar entre el Negro y Graciela, tratando de hacer una crítica del uso de la lengua en la novela del Negro, probablemente una propuesta poética de la concepción de Salguero en cuanto a la novela. (Las cursivas son mías).

Salguero nos propone una muestra de un texto en su construcción misma. Por una dirección está el punto de creación ficcional y de la mano va su pronunciamiento crítico de la obra. Un juego de roles entre creador y lector crítico, que formula una forma de quebrantar las normas usuales de la literatura como purismo y autonomía.

Por otro lado, Graciela y todos los panas viven en un afán de la experiencia de vida. Su vivencia ontológica del ser como experiencia misma de la vida es un juego que se marca a través de lo cotidiano. No son los acontecimientos históricos los que ilustran o nos dan pistas de las temporalidades o realidades del mundo de *Azulinas*; es su cotidianidad, su salir al mundo, sus experiencias con las drogas, el ir a conciertos y luego acabar en la cárcel lo que marcan sus vidas. “Las literaturas posautónomas, esas prácticas literarias territoriales de lo cotidiano” (Ludmer 2010, 150). Sabemos que Salguero nos susurra claves de lectura temporales como el año 1974, fecha de correspondencia entre el Negro y Graciela, como insinuando la dictadura y sus consecuencias en el devenir de la sociedad, la militancia política y la emergencia de grupos de resistencia y rebeldía como señales culturales de América latina. “En la realidad cotidiana no se oponen “sujeto” y “realidad” histórica. Y tampoco “literatura” e “historia”, ficción y realidad” (Ludmer 2010, 152). Pero en realidad, lo que deja huella en los afectos e interpela los sentidos en plena recepción es el tratamiento de esa edad en la que se debe salir a la calle y vivir plenamente “como si no hubiera un mañana”, como lo viven Graciela y sus amigos en las calles de Kitgua. Vivir el amor con intensidad, vivir la vida propiamente dicha con intensidad:

El Maestro dirige la cuidadosa operación, aunque no se siga puntualmente el ritual olmeca [...] pero en cocción lenta para que el Sandrope suelte sus delicias se destilen los volátiles para llevarlos a las tierras prodigiosas de los abuelos. [...] Federico ni bien traga una dosis cuando su lengua se mueve sola desgrana Shakespeare Lope de Vega se pone de pie Tartufo —se sube a la mesa reprocha a Bruto su traición bruscamente responde Cantinflas que rueda por la alfombra loquisimo no le deja ni hablar al Maestro parece mentira— contó el hermano Clavel nunca le volvimos a ver al loquito ese supimos que andaba gritando por los páramos y otros decían que se fue al Birú y hasta hicimos un recital en memoria suya era un erudito dijo el Maestro. (81-2)

El cruce y la hibridez entre géneros, será otra particularidad de las literaturas posautónomas, que también es un rasgo de *Azulinas*. No confor-

me con el cruce de registros, como varios capítulos donde aflora un lenguaje poético como “Azulinaciones” o “El protocolo”; existen guiones de teatro, “El vacilón”; formatos de ensayo, “El terreno”, donde las notas al pie son una forma de diálogos explicativos con un humor muy particular. Guiones de televisión, canciones, textos a doble columna; juegos visuales, sensoriales y perceptibles. Natasha Salguero apostó una complejidad experimental en su poética, como si fuese un ejercicio de la deconstrucción derridiana.

NOVELA PULSIONAL

Las características de la escritura de *Azulinaciones* son un desborde trepidante de la escritura, una transgresión de normas y reglas, una escritura sin un sexo o género en sí mismos, desde el campo biológico, como lo coloca en tensión Nelly Richard en “*¿Tiene sexo la escritura?*” (1994), una escritura del “entre”, no por su neutralidad sino en contraposición de la fijación de la jerarquía binaria. Además de ser una escritura que no se puede establecer solo a un lado del camino, es una escritura que quiere transitar dicho camino, moverse, no fijarse.

Me remito a este texto de Nelly Richard porque es muy importante en su constitución teórica y crítica en reacción a los sistemas agotados, cristalizados y hegemónicos de la visión masculina de la Literatura, donde debe incidir su búsqueda racionalista hacia el punto de lo originario con el consenso como su escudo de defensa, es decir esa neutralidad aniquilada. Desde la otra orilla, Richard nos muestra que todas estas estratagemas gastadas en su misma discursividad no van de la mano con una propuesta de la escritura femenina, pero sin inferencia de un género de quien escribe o construye dichos textos, tiene un *transfondo* disruptivo y polémico con el sistema paternalista de la Literatura “canónica”:

La escritura pone en movimiento el cruce interdiáléctico de varias fuerzas de subjetivación. [...] la semiótico-pulsional (femenina) que siempre desborda la finitud de la palabra con su energía transverbal, y la racionalizante-conceptualizante (masculina) que simboliza la institución del signo y preserva el límite sociocomunicativo. Ambas fuerzas coactúan en cada proceso de subjetivación creativa: es el predominio de una fuerza sobre la otra la que polariza la escritura sea en términos masculinos (cuando se impone la norma estabilizante) sea en términos femeninos (cuando prevalece el vértigo desestructurador). (Richard 1994, 132)

La novela de Natasha Salguero rompe las estructuras de la normativa de la Literatura, excede los límites de la palabra, transgrede las formas de significación de la lengua y construye una nueva mirada sobre las prácticas de la escritura; increpa las normas establecidas del concilio de la literatura hecha por hombres y leída desde la impronta masculina-racionalista. No existió un verdadero reconocimiento de la obra por parte del medio literario; por eso tal vez fue poco atendida por la crítica, a pesar de ganar el Premio Aurelio Espinosa Pólit de Novela en 1989; año singular, por cierto. No es azaroso en su articulación con la caída del Muro de Berlín como el enunciar de un acontecimiento en donde se caen los grandes relatos y pone en crisis diferentes visiones de lo establecido en la coyuntura de la Historia Universal. Una década antes, Jean-François Lyotard ya vaticinaba la caída de estos grandes relatos en *La condición posmoderna*, de igual manera levantaba la voz de una crisis de los sistemas fijados de la razón y su normatividad en cuanto a la relación de los sujetos frente al mundo. Pero ese año (1989) coloca una alegría, al ver una alternativa de sistema nuevo o una cierta salida al capitalismo y su afán de cooptar todos los mecanismos de relación con el mundo, como la plantearía Bolívar Echeverría en el primer ensayo “1989” de *Las ilusiones de la modernidad*. En definitiva, Natasha Salguero coloca ante a la crítica un objeto de crisis mismo, una novela que cambia paradigmas, que rompe estructuras, que sale de la normatividad de las líneas fijas de lo que la crítica tenía como la “alta literatura”.

Todos los juegos⁷ pulsionales que construye Salguero en *Azulinaciones* están justamente derrumbando los paradigmas establecidos por la crítica paternalista, quien reacciona a las escrituras femeninas como restándoles valor por la incomodidad y la contaminación, además de la desacralización de la literatura. Justamente, esa incomodidad de la novela es el punto de revelación y de resonancia en la materialidad de lo sensible que existe en la obra de Salguero. Esta novela plantea su escritura desde un marco de la “política de la literatura” en tanto literatura misma; es decir, no hay un mensaje temático partidista o historicista, tampoco alusiones definibles desde una militancia y peor aún rasgos panfletarios de cierto orden político de los 70. La novela de Salguero marca su posición política en cuanto existe un trabajo consciente en

7. Tomo como referencia el término *juego* que adopta Derrida en su conferencia “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las Ciencias humanas”, donde la noción de juego establece toda una disrupción del establecimiento concreto de las estructuras, un quiebre transversal del centro o el falogocentrismo presente en el discurso de la Literatura y las Ciencias Humanas. Este texto está incluido en Derrida (2012).

el lenguaje, en la escritura, en las formas de construcción de la obra, en los quiebres con las estructuras de la tradición, en la incomodidad de su trama y su contenido; en sí, hay una política de la literatura desde la *escritura de mujer* que posee la obra. Lo que Rancière señalará en *Política de la literatura*: “Esa distribución y esa redistribución de los espacios y de los tiempos, de los lugares y las identidades, de la palabra y el ruido, de lo visible y lo invisible, conforman lo que llamo el reparto de lo sensible. La actividad política reconfigura el reparto de lo sensible” (2011, 16).

CONCLUSIONES

La novela de Natasha Salguero está cruzada por múltiples estrategias y operaciones que muestran un gran trabajo en las formas de su escritura. No es solamente una provocación para quebrantar las normas o la tradición literaria, es una invitación a ver la nueva brecha que definirá un camino para la literatura de mujeres en la actualidad, remite a una genealogía de las producciones que hoy están dando de qué hablar a la crítica literaria del país. Esa es la actividad política del reparto de lo sensible en esta novela.

Hay un trabajo consciente en los registros de habla de los personajes que hacen un acercamiento a la vida de la juventud quiteña de los años 70, época convulsa y difícil para los jóvenes en contexto de la dictadura y varios ataques contra la libertad de los individuos. Pero, así mismo, es la época donde Graciela (protagonista) y la gallada (amigos de la protagonista) están en pleno juego de experimentación de la vida misma, en total desborde de los cuestionamientos donde la existencia nos pone en angustia, donde nos replanteamos los proyectos y también estamos en constante crisis; pero esa crisis es lo que nos coloca en movimiento, la angustia es lo que nos propone un cambio o una transformación. La novela de Salguero es una novela de cambios, de transformaciones, de movimiento perpetuo, alejándose de los límites del conservadurismo, de las lecturas fijas y esencialistas, de los procedimientos binarios en cuanto a su recepción.

La escritura de Salguero es una escritura femenina, no porque la novela fue escrita por una mujer y tampoco porque la protagonista es una mujer, sino por todo su afán de disrupción y contrapunto del conclave machista de la Literatura imperante en Ecuador de ese entonces, y no solamente en el discurso literario, sino en la consecución de la sociedad en la cual se constru-

ye y constituye esta escritura femenina. Todos los recursos empleados como los registros de múltiples géneros trabajando desde poesía, narrativa, ensayo, reflexión, prosa poética; además, el gran manejo de hablas urbanas y la especial arquitectura de los personajes, en especial del drama de Graciela hacen de esa escritura femenina un excelente aporte a la literatura descanonizada de nuestro país. Que se plantea en cada palabra la decisión política de la resistencia y la oposición a los caducos gestos inmersos en el laberinto literario regido por un rey sin corona, y con mucho miedo por la amenaza propia de la diferencia de ese desbordarse visceral y corporal de la escritura femenina de *Azulinasiones*. *

Lista de referencias

- Balladares, María Auxiliadora. “Las listas y la escritura del desastre en *Sanguínea*, de Gabriela Ponce Padilla”. *Kipus*, 48 (julio-diciembre 2020): 157-68. doi:<https://doi.org/10.32719/13900102.2020.48.10>.
- De Certeau, Michel. 1996. “Andares de la ciudad”. En *La invención de lo cotidiano. I. Artes del hacer*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Derrida, Jacques. 2010. *Márgenes de la filosofía*. 7.ª ed. Madrid: Cátedra.
- . 2011. *Pasiones*. Buenos Aires: Amorrortu.
- . 2012. *De la gramatología*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- . 2012. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- . 2015. *Clamor (Glas)*. Madrid: La Oficina.
- . 2015. *La diseminación*. 4.ª ed. Madrid: Fundamentos.
- Descombes, Vincent. 1998. *Lo mismo y lo otro: cuarenta y cinco años de filosofía francesa (1933-1978)*. Madrid: Cátedra.
- Ludmer, Josefina. 2010. *Aquí América Latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Lyotard, Jean-François. 1989. *La condición postmoderna*. 4.ª ed. Madrid: Cátedra.
- Rancière, Jacques. 2011. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Richard, Nelly. 1994. “¿Tiene sexo la escritura?”. *Debate Feminista*, 9: 127-39. Consultado el 15 de marzo de 2021. <http://www.jstor.org/stable/42624218>.
- Ricoeur, Paul. 1996. *Sí mismo como otro*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Salguero, Natasha. 1990. *Azulinasiones*. Quito: PUCE.
- Zourabichvili, François. 2021. *El arte como juego*. Buenos Aires: Cactus.