



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Literatura

Proyecto de investigación teórica

**Subversiones múltiples: las mujeres en la narrativa de
Gilda Holst**

Previo a la obtención del Título de:

Licenciada en Literatura

Autor/a:

Ana Belén Espinoza Chonillo

GUAYAQUIL-ECUADOR

Año: 2022

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación

Yo, Ana Belén Espinoza Chonillo, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Literatura. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.



Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del Comité de defensa

María del Pilar Gavilanes

Tutora del proyecto

Diana Medina Meléndez

Miembro del Comité de defensa

Paulina Briones Layana

Miembro del Comité de defensa

Resumen

Este trabajo investigativo aborda la narrativa de Gilda Holst a partir de tres temas fundamentales, concretamente en los relatos “Apenas un metro sobre el nivel del mar”, “Con sumo cuidado”, “La vida literaria”, entre otros, y en la novela *Dar con ella*. En primer lugar, a partir de las conceptualizaciones de mujer privada/mujer pública y del andar como una práctica de enunciación, consideraremos a los personajes femeninos que con sus derivas construyen maneras diferentes de habitar la urbe. Con esto, demostraremos los recursos literarios que la autora utiliza en sus relatos relacionados a la ciudad. En el segundo, reflexionaremos sobre los conceptos de lo abyecto y la feminización de la escritura, que se acompañarán del análisis de los cuentos donde los cuerpos de los personajes femeninos se vuelven anómalos. Además, convocaremos otras escrituras que pueden situarse dentro de la abyección. Luego, nos enfocaremos en el aspecto metaliterario de dos relatos de Holst, y con la idea de lo menor y lo múltiple, nos acercaremos a los juegos del lenguaje que conforman la novela *Dar con ella* (2000).

Palabras clave: espacio urbano, cuerpo femenino, abyección, juegos del lenguaje, literatura ecuatoriana.

Abstract

This paper approaches Gilda Holst's narrative from three underlying themes, specifically in the stories "Apenas un metro sobre el nivel del mar", "Con sumo cuidado", "La vida literaria", among others, and the novel *Dar con ella*. Firstly, based on the conceptualizations of "private woman" and "public woman", and understanding transit as an enunciative practice, we will consider the how the drifts of female characters construct different ways of inhabiting urban spaces. Thus, illustrating the literary resources that Holst uses in her stories regarding the city. Secondly, we will reflect on the concepts of "abjection" and "feminized writing" through the analysis of narratives where female bodies become anomalous. Finally, we will focus on the metaliterary aspect of two Holst's stories, and based on the idea of the minor and multiple, we will analyze the language games that are presented in the novel *Dar con ella* (2000).

Keywords: urban space, female body, abjection, language games, ecuadorian literature.

Índice general

Subversiones múltiples: las mujeres en la narrativa de Gilda Holst

Introducción	7
Capítulo I: Tránsitos femeninos en el espacio urbano	9
1.1 Breve repaso de Guayaquil literario de los ochenta	10
1.2 De lo doméstico a lo público	12
1.3 Mirar, fluir, pensar	15
Capítulo II: Escribir un cuerpo nuevo	25
2.1 Feminizar la escritura	25
2.2 Lo abyecto como una apertura hacia la feminización de la escritura	26
2.3 Escrituras insurrectas	31
Capítulo III: Subversiones múltiples	41
3.1 Devenires menores.....	41
3.2 Lo heterogéneo en las narraciones metaliterarias	44
3.3 Desborde de lenguaje en <i>Dar con ella</i>	49
Conclusiones	54
Bibliografía	56

Introducción

La narrativa de Gilda Holst (Guayaquil, 1952) la convirtió en una de las escritoras ecuatorianas más antologadas¹ de finales del siglo XX, posicionándola como un referente destacado en el campo literario local. En esta investigación, a partir del análisis de los relatos: “Apenas un metro sobre el nivel del mar”, “Hacer puente”, “El asalto fallido”, “Reunión”, “Una palpitación detrás de los ojos”, “Los síntomas”, “Con sumo cuidado”, “La vida literaria”, “Bumerán”, y la novela *Dar con ella*, nos acercaremos a los personajes femeninos² desde tres ejes temáticos: mujeres en el entorno urbano, cuerpos abyectos y la idea de lo menor y lo múltiple en ciertas alteraciones del lenguaje. En los análisis narrativos, nos enfocaremos en las estrategias literarias a las que acude Holst –narraciones fragmentadas, juegos con el lenguaje, lo metaliterario, desarme del nombre– para configurar personajes femeninos que subvierten estereotipos. Finalmente, haremos un breve recorrido de autores/as cuyas narrativas mantienen puntos afines con la de Holst.

Sobre la producción crítica referente a Holst, encontramos estudios acerca del cuerpo femenino y la ciudad. En el artículo “Sin pudor: el cuerpo femenino en la narrativa de Gilda Holst”, María Victoria García Serrano elabora un estudio del cuento “Reunión” (*Más sin nombre que nunca*, 1989) partiendo de la dedicatoria de la autora a Simone de Beauvoir. García destaca la estructura narrativa del relato, y considera que Holst propone una forma de subvertir la concepción de los cuerpos femeninos representados en la literatura.

Por otra parte, en “Gilda Holst: potencias corpóreas de lo abyecto”, Margarethe Tirado Hartmann analiza tres relatos a partir de la teoría de la abyección de Julia Kristeva, y afirma que la propuesta estética de Holst “se aleja de la representación tradicional al

¹ La obra de Holst comprende tres libros de cuentos: *Más sin nombre que nunca* (1989), *Turba de signos* (1995), *Bumerán* (2006), y una novela *Dar con ella* (2000). En esta investigación se trabajarán una selección de cuentos de su *Obra completa* (2021) publicada por Cadáver exquisito ediciones.

Sus relatos fueron publicados en diferentes antologías como: *El lugar de las palabras* (Guayaquil, 1986); *El muro y la intemperie* (Hanover, 1989); *Así en la tierra como en los sueños* (Quito, 1991); *Cuento contigo* (Guayaquil, 1993); *Veintiún cuentistas ecuatorianos* (Quito, 1996); *Antología de narradoras ecuatorianas* (Guayaquil 1997); *Cuento latinoamericano del siglo XXI* (México, 1997); *40 cuentos ecuatorianos* (Guayaquil, 1997); *Antología básica del cuento ecuatoriano* (Quito, 1998).

² “En su literatura hay un personaje recurrente: una mujer tímida que de repente se atreve a intervenir en una situación o en una conversación y termina por incomodar al resto. Es uno de los temas más presentes en su obra: mujeres en una situación difícil, frágil incluso, que de pronto deciden desestabilizar, perturbar, contraatacar”. Carlos Burgos Jara, “¿Quién le teme a Gilda Holst? Prólogo a su obra completa” en *Gilda Holst. Obra completa* (Guayaquil: Cadáver exquisito ediciones, 2021), 8.

dejar que las voces intimistas de sus personajes se filtren en la narración”³, ya que conjuga narradores en primera persona con narradores omniscientes.

En “Dar con (otro) Guayaquil, dar con ella”, Yanna Haddaty Mora elabora un recorrido de los cuentos de Holst vinculados a la ciudad, porque considera que la autora toma distancia de la imagen utópica o femenina de Guayaquil trabajada por escritores que le anteceden. Y, asegura que la intención de Holst de situar sus relatos fuera del espacio urbano –Santa Elena, Zapotal, Salinas– responde a una tarea necesaria que sigue pendiente dentro de la literatura local.

Para efectos de nuestro trabajo, estas investigaciones nos permiten pensar mejor la estructuración de nuestros intereses. Así, en el primer capítulo “Tránsitos femeninos en el espacio urbano”, se abordará el contexto literario de los años ochenta en Guayaquil, a partir de los talleres de Miguel Donoso Pareja y el colectivo *Mujeres del ático*. Consideramos el primero porque fue un espacio de creación grupal donde destacó la propuesta de Gilda Holst, y al segundo por ser un colectivo disruptivo para la época. Gracias a los conceptos de mujer pública/mujer privada propuestos por Manuel Delgado, se analizarán tres relatos de Holst –“Apenas un metro sobre el nivel del mar”, “Hacer puente” y “El asalto fallido”– vinculados al espacio urbano.

En el segundo capítulo, “Escribir un cuerpo nuevo”, se revisará la propuesta de feminización de la escritura de Nelly Richard, para pensar la obra de Holst como literatura feminizada. También se relacionará con la teoría de lo abyecto de Julia Kristeva, y se mencionarán otras escrituras que podemos considerar abyectas. Por último, se considerarán cuatro relatos de la autora –“Reunión”, “Una palpitación detrás de los ojos”, “Los síntomas” y “Con sumo cuidado” – en los que los cuerpos desbordados, anómalos e indefinidos desconfiguran los límites del lenguaje establecido.

En el último capítulo, “Subversiones múltiples”, se abordarán los conceptos del devenir menor/literatura menor de Gilles Deleuze y Félix Guattari para analizar cómo lo menor y lo múltiple se presenta en la narrativa de Holst. También, se considerarán dos relatos –“La vida literaria” y “Bumerán”– donde se manifiesta lo metaliterario, un recurso que tienen en común Holst y Pablo Palacio. A partir de la novela *Dar con ella* (2000), se revisarán las formas diversas del lenguaje a las que recurre la autora para construir su narrativa que se desborda hacia otras posibilidades.

³ Margarethe Tirado Hartmann, “Gilda Holst: Potencias corpóreas de lo abyecto”, *Pie de página*, N. 5 (2020), 113. http://piedepagina.uartes.edu.ec/wp-content/uploads/sites/9/2020/12/Tirado_Margarethe-potencias_corporeas-Gilda_Holst.pdf

Capítulo I: Tránsitos femeninos en el espacio urbano

¿Acaso el verdadero yo no es este ni aquel, no está aquí ni tampoco allí,
sino que es algo tan variado y errático que solo cuando damos rienda
suelta a sus deseos y lo dejamos seguir su camino sin
impedimentos somos en realidad nosotros mismos?

Virginia Woolf, *Merodeo callejero: una aventura londinense*

La ciudad en la obra de Gilda Holst es un escenario fundamental en el que se desarrollan historias de personajes femeninos que dejan la casa para ir a la calle como nómadas que escapan de representaciones convencionales. Mujeres que transitan dejándose afectar por lo que ven, sienten, huelen. Estos personajes construyen con sus derivas una forma de estar en la ciudad, que Holst concibe como un lugar de pensamiento y reflexión, pues a través de situaciones cotidianas estas experimentan otras maneras de interacción con el espacio urbano.

A propósito de las narrativas de lo urbano en el cuento ecuatoriano, Alicia Ortega Caicedo asegura que “la ciudad es leída también como archivo enorme de gestos y gigantesco e inagotable mapa corporal en donde cada habitante se zambulle en una red social múltiple, que supone intercambio de afectos, de lenguajes, de gestos y miradas”⁴. La experiencia de la ciudad en los cuentos de Holst, da lugar a una escritura heterogénea donde lo fragmentado y lo ambiguo se manifiestan a través de sus personajes.

Considerando que en los años ochenta Holst empieza su carrera literaria, en el primer acápite, elaboraré un repaso breve sobre los talleres literarios de Miguel Donoso Pareja y sobre el colectivo cultural *Mujeres del ático*. En el segundo, se revisarán los conceptos de mujer pública y mujer privada, para comprender la importancia disruptiva de la presencia femenina en la ciudad en los relatos de Holst. Para esta conceptualización, tomo como referencia los planteamientos de Manuel Delgado en “La mujer de la calle” de *Sociedades Movedizas: Pasos hacia una antropología de las calles*. Para concluir este capítulo, analizaré las estrategias narrativas a las que acude la autora en los cuentos “Apenas un metro sobre el nivel del mar”, “Hacer puente” y “El asalto fallido”.

⁴ Alicia Ortega Caicedo, “El cuento ecuatoriano durante el siglo veinte: retóricas de la modernidad, mapas culturales y estrategias narrativas” en *Antología esencial Ecuador siglo XX. El cuento* (Quito: Eskeletra Editorial, 2004), 81.

1.1 Breve repaso de Guayaquil literario de los ochenta

En el año 1982, el escritor guayaquileño Miguel Donoso Pareja coordina los talleres literarios en la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Sobre su metodología de trabajo⁵, Abdón Ubidia asegura que Donoso Pareja fue el precursor de una modalidad distinta a las aplicadas previamente en talleres de creación y discusión literaria en el país. Estos se distinguieron por ser espacios de estudio crítico de los textos enfocándose en la colaboración colectiva por parte de los talleristas. La consigna principal fue tomar distancia de posicionamientos políticos y morales, dando preferencia hacia lo menor, las situaciones cotidianas y las narraciones breves. Dicho lo anterior, lo que nos interesa analizar de la narrativa de Holst es cómo a través de su trabajo con el lenguaje, la presencia de sus personajes femeninos en el espacio público evidencia el contexto socialmente conservador en que se sitúan sus historias.

En efecto, los talleres literarios de Donoso Pareja son un referente importante para comprender la ebullición de nuevas voces en la literatura ecuatoriana contemporánea que, en los ochenta, configuran un interés especial hacia el género del cuento⁶, en el que se destacó el trabajo de Gilda Holst y Liliana Miraglia. Además de las escritoras mencionadas, de estos talleres literarios se dieron a conocer las voces de Jorge Velasco Mackenzie, Maritza Cino y Huilo Ruales, entre otros.

En paralelo, en el año 1984, surge en Guayaquil *Mujeres del ático*⁷, un espacio de crítica y creación literaria impulsado por Cecilia Ansaldo, Hardy Von Campe y Marena Briones. Las integrantes discutían obras narrativas y dramáticas, también gestionaban eventos artísticos abiertos al público. Del trabajo de *Mujeres del ático*, surgieron una

⁵ “Un coordinador, un grupo disciplinado de miembros, reuniones periódicas consagradas al ejercicio crítico, el proyecto personal de los talleristas de publicar textos, y el colectivo de convertir al grupo en un espacio de intercambio cultural, conocimiento de técnicas y procedimientos del arte de escribir”. Abdón Ubidia, “Los talleres literarios” en *Historia de las literaturas del Ecuador. Literatura de la república período 1960-2000 primera parte* (Quito: Corporación Editora Nacional, 1987), 287.

⁶ “En los últimos 23 años del siglo XX aparecen unos 125 autores nuevos y se publican 265 libros, más de la mitad de todos los publicados en la centuria, cifra a la que contribuyen tanto los libros publicados por los autores noveles como por los cuentistas consagrados de las generaciones anteriores que continúan publicando”. Juana Martínez Gómez, “La evolución del cuento ecuatoriano a lo largo del siglo XX”, *Inti: Revista de literatura hispánica*, Núm. 81, artículo 8 (2015), 270. <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss81/8>

⁷ “Desde su nacimiento a mediados de los 80, el colectivo se conformó como un grupo femenino de lectura y de estudios literarios. Paulatinamente, sus integrantes desarrollaron un activismo cultural que derivó en actividades como el patrocinio de obras de teatro, el interés por el cine y la invitación a tertulias de escritoras latinoamericanas destacadas. Durante los dos primeros años, Cecilia Ansaldo fungió como guía, dirigiendo las sesiones y aplicando su experiencia docente”. Wladimir Chávez Vaca, “Las mujeres del Ático o los alcances del activismo literario. Voz y transgresión en las letras ecuatorianas”, *Dialogía*, N. 7, (2013), 132. <https://journals.uio.no/Dialogia/article/view/750/650>

cantidad considerable de textos que circularon en el diario *El Telégrafo* y que se publicaron en 1993 en una antología *Las mujeres del Ático toman la palabra: prensa selecta*, compuesta por setenta artículos de crítica literaria.

Si bien Gilda Holst no perteneció a las *Mujeres del Ático*, creo pertinente tomar en cuenta este colectivo ya que fue un espacio sin precedentes que configuró una forma alterna de acercamiento a la literatura, ya que sus integrantes también acompañaban sus lecturas con textos críticos y feministas⁸. Además, fue un lugar de encuentro diferente si tomamos en cuenta el convulsionado contexto social que atravesaba el país en esa época, especialmente Guayaquil, sumida en las políticas restrictivas del régimen socialcristiano⁹.

En cuanto al interés particular por el género del cuento en el panorama literario de los años ochenta, en el ensayo “Evolución del cuento ecuatoriano a lo largo del siglo XX”, Juana Martínez Gómez elabora un repaso breve del contexto social y analiza la producción literaria basada en cuentos desde los ochenta.

Un síntoma de la buena salud que disfruta el cuento es la gran cantidad de antologías que aparecen de forma paralela a esa gran producción; 36 antologías, que nos dan la medida del interés que cobra el cuento en distintos ámbitos [...]¹⁰.

Este escenario favoreció el surgimiento de nuevas voces, especialmente de voces femeninas, y posibilitó la publicación de las obras de estas escritoras. En palabras de Michael Handelsman este cambio afectaría la producción literaria a nivel nacional a finales del siglo XX, específicamente la literatura escrita por mujeres. Por ejemplo, las propuestas de Gilda Holst y Liliana Miraglia¹¹ coinciden en la manera en que sus relatos protagonizados por mujeres se construyen sobre la base de un lenguaje donde la ironía, lo absurdo y lo fragmentado codifican una narrativa disconforme.

A propósito de Holst, Ansaldo asegura lo siguiente: “La voz en off de Gilda Holst ironiza sobre la relación amorosa entre hombres y mujeres, cargada de arquetipos y de

⁸ “Descubrieron juntas a Marguerite Duras, y con ella, a Julia Kristeva y a Hélène Cixous, las francesas que estaban dedicadas a ver cómo se cristalizaba una voz de ruptura”. Jéssica Zambrano Alvarado, “Mujeres del Ático: el feminismo era el correr de los tiempos”, *Cartón Piedra*, N. 419 (febrero 2020), 15.

⁹ “Esa conciencia de lo diminuto pero resistente acaso podría explicarse por el tiempo en que existieron, los del poder absoluto, totalitario, policial, que ejerció el régimen de Febres Cordero, cuyo aparato represivo se prolongó por algún tiempo, luego, incluso, del término de su mandato. No hay que olvidar que hubo talleristas como Gustavo Garzón que pasaron a formar parte de la lista de desaparecidos junto, por ejemplo, a los hermanos Restrepo”. Ubidia, “Los talleres literarios”, 289.

¹⁰ Martínez Gómez, “La evolución del cuento ecuatoriano”, 271.

¹¹ “En su dimensión creativa son básicamente escritoras situacionales, pero con armas diferentes: Gilda Holst, por ejemplo, maneja un humor casi imperceptible, palaciano, pero que ahí está, a pesar de lo insólito; Liliana Miraglia es una aguda, minuciosa observadora, a tal punto que roza la ambivalencia y juega con el lector proponiéndole lo que se conoce como estructura no confiable [...]”. Miguel Donoso Pareja, “Narrativa ecuatoriana: la década de los 90”, *Kipus Revista Andina de Letras*, N. 11 (2000), 121. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/1677/1/RK-11-CR-Donoso.pdf>

fracasos [...]”¹². En cuanto a Miraglia, Alicia Ortega afirma que “los personajes femeninos que cuentan y protagonizan los relatos parecen a menudo desdoblarse para capturar a ellas mismas en el acto de la narración”¹³. La polifonía de voces, la presencia de cuerpos rebeldes y los monólogos interiores son otros de los recursos presentes en la obra de Holst, que comprende tres libros de cuentos *Más sin nombre que nunca* (1989), *Turba de signos* (1995), *Bumerán* (2006), y una novela *Dar con ella* (2000).

Sin duda, espacios como los talleres literarios de Donoso Pareja y el colectivo *Mujeres del ático*¹⁴ dieron lugar a voces que hoy resuenan con fuerza en el panorama literario ecuatoriano. También, podemos considerar que la potencia disruptiva que caracterizó la obra de varias escritoras de finales del siglo XX, generó un antecedente que habilitó el camino para que escritoras contemporáneas como Gabriela Alemán, Mónica Ojeda, Solange Rodríguez, María Fernanda Ampuero, por mencionar solo algunas; continúen subvirtiendo a través de su estética, el campo de la literatura nacional y extranjera.

1.2 De lo doméstico a lo público

Para empezar este apartado, es necesario preguntarse por qué es importante analizar a los personajes femeninos de Holst en la ciudad. Para responder esta interrogante, primero revisaremos cómo se configura el espacio público en el imaginario colectivo, que junto a los conceptos de Manuel Delgado sobre la manera en que son concebidas las presencias femeninas en la calle, nos brindará una perspectiva relacionada con dichos personajes de la narrativa de esta autora y sus modos de transitar la urbe.

En el artículo “Del urbanismo androcéntrico a la ciudad cuidadora”, Blanca Valdivia argumenta que el espacio público está segregado por la diferencia sexual que tiene su origen en la división sexual del trabajo¹⁵, que colocó al hombre en el ámbito de

¹² Cecilia Ansaldo, *Cuentan las mujeres: Antología de narradoras ecuatorianas* (Quito: Planeta del Ecuador, 2001), 22.

¹³ Ortega, *El cuento ecuatoriano durante el siglo veinte*, 98.

¹⁴ “En 2019, en una entrevista con el suplemento cultural *Babelia*, le preguntaron a Sabrina Duque –autora de *VolcáNica* y la primera mujer en ganar el Premio Michael Jacobs de periodismo de viajes–: ¿Qué tiene Guayaquil que está dando tan buenas autoras últimamente? “Mi teoría es que somos las hijas de las Mujeres del Ático, un colectivo de literatura fundado en los ochenta. Leían a mujeres. Hablaban de feminismo. Algunas hacían obras de teatro. Otras escribían columnas de opinión. Eran una anomalía en una ciudad tan conservadora y machista”. Zambrano Alvarado, “Mujeres del Ático...”, 16.

¹⁵ “El proceso de desarrollo del capitalismo industrial que acarrió la separación entre hogar y trabajo y basado en las distinciones funcionales y biológicas entre mujeres y hombres, promovía la división de tareas como fórmula más eficiente y productiva para organizar el trabajo, los negocios y la vida social”. A propósito de la división sexuada del espacio público, Valdivia cita a Mc-Dowell: “Los espacios surgen de las relaciones de poder, las relaciones de poder establecen las normas; y las normas definen los límites

las actividades productivas relacionadas al plano de lo público y a la mujer, en el de las actividades domésticas propias de la esfera privada. Esta división –que respondió a la construcción moderna de las ciudades– no solo determinó en qué lugares podían transitar hombres y mujeres, sino que también reforzó el estereotipo que las percibe como guardianas y cuidadoras del hogar, y no como partícipes activas de la sociedad.

De este modo, en el capítulo “La mujer de la calle” del libro *Sociedades Movedizas*, el antropólogo Manuel Delgado precisa que en la calle los hombres desarrollan su vida de forma pública, muchas veces sin origen, sin destinación, como si su hábitat natural fuera la calle misma¹⁶. También, recurre a la figura del *flâneur*¹⁷ de Baudelaire para explicar la posibilidad de los hombres de estar en el espacio urbano sin un objetivo concreto.

El autor afirma que el hombre de la calle es un hombre público, un ciudadano; mientras que, una mujer de la calle es percibida como una prostituta. A menos que salga acompañada de una figura masculina, de lo contrario puede ser vista como una anomalía. Ya que la reputación de la mujer al estar fuera del espacio doméstico, entra en duda por lo que es juzgada como accesible. Delgado continúa explicando que la mujer pública tiene una contraparte que es la mujer privada, que asume las responsabilidades y tareas relacionadas al funcionamiento de la casa, que es el lugar donde las mujeres están sometidas a situaciones violentas y represivas.

Sin embargo, aunque la calle se ha dividido por géneros, favoreciendo la vida pública de los hombres, esta puede ser también un lugar de encuentro para las mujeres:

Los lugares públicos y semipúblicos han ampliado para las mujeres la posibilidad de construir reductos de seguridad y confianza ajenos a la familia, continuando con una vieja tradición de lugares de encuentro –lavadero, fuente, tienda, parroquia– en que se cumplía la paradoja que ha hecho encontrar a las mujeres tantas veces fuera, en el exterior, un refugio para su intimidad que no habían logrado encontrar dentro, en ese hogar presunto reducto de autenticidad¹⁸.

A través de estas actividades cotidianas, las mujeres privadas –o amas de casa– han resignificado estos lugares, convirtiéndolos en espacios de encuentro, donde las dinámicas del compartir abren la posibilidad de hacer del espacio público un sitio para

tanto sociales como espaciales, determinan quien pertenece a un lugar y quien queda excluido y donde se localiza una determinada experiencia” (1999). Blanca Valdivia, “Del urbanismo androcéntrico a la ciudad cuidadora”, *Hábitat y Sociedad*, N. 11 (2018), 68. <https://institucional.us.es/revistas/habitat/11/Hys11-mon04.pdf>

¹⁶ Manuel Delgado, “VIII. La mujer de la calle” en *Sociedades movedizas: Pasos hacia una antropología de las calles* (Barcelona: Editorial Anagrama, 2007), 225.

¹⁷ La figura del *flâneur* aparece por primera vez en el libro *Las flores del mal* (1857) de Charles Baudelaire.

¹⁸ Delgado, *La mujer de la calle*, 241-242.

generar vínculos y modos distintos de relacionarse con otras y otros. Hasta aquí, hemos elaborado una suerte de diagnóstico alrededor de la presencia de las mujeres en el espacio público que, en la narrativa de Holst, se presentan como personajes nómadas que, a través del acto de desplazarse, configuran una manera distinta de habitar y reconocer la ciudad.

El andar sin un punto fijo de llegada, zambulléndose en la red que van tejiendo otros con sus pasos, desviándose del camino, es lo que Michel de Certeau en *La invención de lo cotidiano* denomina “enunciaciones peatonales”. El autor asegura que el andar tiene una función enunciativa triple¹⁹ ya que en el mismo “el caminante transforma en otra cosa cada significante espacial”²⁰, es decir, al situarse en el contexto urbano el caminante se apropia del mismo mediante el acto de andar, lo cual genera un proceso de lectura e interpretación que puede ser dinámico y multiforme. A través de la relación caminar/hablar, De Certau propone el crear con los pasos una forma de enunciación que resulta en una práctica de apropiación del espacio urbano.

Con los acercamientos teóricos de Delgado, notamos que el espacio urbano se encuentra estratificado por la diferencia sexual, inherente a la construcción de las ciudades modernas. Esta división beneficia la vida pública de los hombres, y reproduce otras segmentaciones que se manifiestan en el funcionamiento del espacio urbano y también en el privado. Las contraposiciones de hombre público/mujer pública, además del concepto de mujer privada, develan las maneras en que pueden percibirse los cuerpos femeninos en los entornos exteriores.

De Certeau asegura que el circular lo urbano significa quedarse sin lugar, porque el vagabundeo implica estar expuesto al otro y a la experiencia. En la narrativa de Holst, vemos como a partir de situaciones cotidianas, los personajes femeninos experimentan formas diferentes de estar en la ciudad. Estos personajes a través de sus recorridos, elaboran una lectura del espacio que deriva en narraciones heterogéneas constituidas por monólogos internos, relatos fragmentados, diálogos marcados por el lenguaje irónico. Por

¹⁹ “Al nivel más elemental, hay en efecto una triple función «enunciativa»: es un proceso de *apropiación* del sistema topográfico por parte del peatón (del mismo modo que el locutor se apropia y asume la lengua); es una realización espacial del lugar (del mismo modo que el acto de habla es una realización sonora de la lengua); en fin, implica *relaciones* entre posiciones diferenciadas, es decir «contratos» pragmáticos bajo la forma de movimientos (del mismo modo que la enunciación verbal es «alocución», «establece al otro delante» del locutor y pone en juego contratos entre locutores). Michel de Certeau, “Prácticas de espacio” en *La invención de lo cotidiano: Artes de hacer* (México D.F: Universidad Iberoamericana, 2000), 110.

²⁰ De Certeau, *La invención de lo cotidiano*, 110. Además, también podemos extender el potencial del andar como práctica estética, ya que como propone Francesco Careri en “Errare humanum est”: “El acto de andar, si bien no constituye una construcción física de un espacio, implica una transformación del lugar y de sus significados”. *Walkscapes: el andar como práctica estética*, 59.

ejemplo, en el relato “Apenas un metro sobre el nivel del mar” se evidencian algunos de estos elementos.

En un segundo veo la cremallera como una hilera de dientes filudos que lacerarán mi mano; la retiro rápidamente. Sonia, con el cigarrillo en la boca, me pregunta qué fue del encendedor. Me doy cuenta de mi estupidez, así que recojo la cartera, la pongo sobre mi falda, la abro más que nunca, la inclino hacia la luz de la ventana y veo enseguida brillar la resina verde del encendedor; pienso “fuego verde como el ciprés”, sin saber por qué recuerdo esa frase ni qué quiere decir. Lo prendo frente a Sonia y quedo sujeta momentáneamente a esa llamita que se divide, engullendo el cigarrillo que la cruza. Lo apago. Podría contarles de mi miedo, pero no me atrevo y callo²¹.

Estas formas literarias que la autora utiliza para construir personajes femeninos, que salen de lo doméstico para situarse en lo público, se desarrollarán con más detalle en el siguiente acápite. En ese sentido, si el espacio urbano se ha pensado para favorecer la presencia y vida pública de los hombres, Holst con su narrativa de ciudad, propone tránsitos femeninos donde explora los deseos y las subjetividades de sus personajes, posicionándolas en él de manera disruptiva.

1.3 Mirar, fluir, pensar

En este acápite se analizan tres cuentos donde Holst configura formas diferentes de transitar lo urbano: “Apenas un metro sobre el nivel del mar”, “Hacer puente” y “Asalto fallido”. La presencia de personajes femeninos que vagabundean por la urbe es el eje temático de estos relatos, que se estructuran a partir de estrategias literarias como el flujo de consciencia y las narraciones fragmentadas e interrumpidas. Primero, se presentan los relatos, después el análisis de los mismos.

Apenas un metro sobre el nivel del mar

La protagonista de “Apenas un metro sobre el nivel del mar” (*Más sin nombre que nunca*, 1989) celebra su cumpleaños en el Malecón con sus amigos, pero está distraída y pronto recuerda que debe renovar su licencia de conducir y se va.

Termino el último sorbo de cerveza, me despido, salgo y siento una ráfaga del olor de la ría. Me parece imposible entre tanto humo, colectivo, orín, portal, entre tanta ciudad, y pienso “sumergido a un metro”. En la esquina giro hacia Malecón, jalando a orilla con mis pasos, apurando a mis ojos que detengan la ría²².

²¹ Gilda Holst, “Apenas un metro sobre el nivel del mar” en *Más sin nombre que nunca*. Gilda Holst. *Obra Completa* (Guayaquil: Cadáver exquisito ediciones, 2021), 95.

²² *Ibíd.*, p. 96.

Es interesante notar que lo primero que percibe la protagonista en su recorrido, es el olor de lo que la rodea, en especial, el olor de la ría. La mirada sobre el agua persiste y comienza un potente diálogo interno del que brotan preguntas, recuerdos de otras mujeres, reflexiones: “Camino un poco, pegada a la banda, y encuentro otros pasos que también caminan”²³. La corriente de pensamientos de la mujer se mezcla con la corriente de la ría. Avanza, se desliza, curiosa, se sumerge en el recuerdo de una canción brasileña y en las múltiples posibilidades que le daría un viaje en canoa en medio del mar. También, se empieza a fragmentar el cuerpo, la mano de esta mujer toma cierta autonomía.

Me molesta ese pilar inmovible situado a mi derecha, y mi mano empieza a inquietarse. Tremendas, incontrolables ganas, es ella la que me pone en contacto, la que me acerca, se va inflando como una ola, sale del bolsillo, aproximativa, despacio, después se suelta hecha la chévere y revienta de gusto al apoyarse y palpar la pared²⁴.

La mujer sigue caminando y se encuentra un objeto de la calle: un broche imperdible, que habría sido ignorado si hubiese andado con prisa. Después, hay una descripción frenética y fugaz de ciertas cosas que la rodean, se detiene a comprar un libro y el vendedor no le devuelve completo el dinero, se deshace del imperdible y luego de este despojo, retoma su recorrido: “Lo acaricio, lo desabrocho y lo tiro abierto a la calle. Me inundo de un gran alivio, aunque esté a medio camino de cualquier punto de la ciudad”²⁵.

En el artículo “Dar con (otro) Guayaquil, dar con ella”, Yanna Hadatty Mora analiza este relato de Holst a partir de la categoría de *flâneuse* de Lauren Elkin: “Como a toda *flâneuse*, a la protagonista le importa poco el recorrido, no hay propósito de llegar a ningún sitio pues uno de sus atributos es la ociosidad: la función del caminar es divagar y deambular”²⁶. Es interesante notar como Elkin traslada estas características atribuidas al flâneur hacia un personaje femenino. En ese sentido, la narradora-personaje de “Apenas un metro sobre el nivel del mar” es una *flâneuse*²⁷ que mira y se desvía del trayecto para flotar por una ciudad, que se vuelve líquida a medida que la descubre con sus pasos.

²³ *Ibíd.*, p. 96.

²⁴ *Ibíd.*, p. 98.

²⁵ *Ibíd.*, p. 99.

²⁶ Yanna Hadatty Mora, “Dar con (otro) Guayaquil, dar con ella”, *Guaragua*, N. 69 (2022), 44. <https://www.revistaguaragua.es/producto/numero-69-2/>

²⁷ Encontramos una *flâneuse* en otros cuentos, por ejemplo, en el relato “Perdida en el Louvre” de Lucia Berlin: “Me senté en la plaza bajo la ventana de Colette y paseé por los jardines de Luxemburgo con todo el mundo desde Flaubert hasta Gertrude Stein. Fui al Boulevard Haussmann y al Bois de Boulogne con Albertine. Todo lo que veía me resultaba vívidamente deja vu, pero es que veía lo que había leído”. Lucia Berlin, *Una noche en el paraíso* (Barcelona: Debolsillo, 2020), 248.

En el recorrido, la mujer se fija en los detalles que irrumpen su transitar. Según Haddaty, esta fijación responde a un distanciamiento de la representación romántica de Guayaquil que desarrollaron escritores anteriores a Holst: “de los años ochenta a las tres primeras décadas del siglo XXI, se repite la visión de una urbe representada como mujer, destinada a ser cantada en masculino por un escritor o poeta enamorado que la describe”²⁸. Holst articula una lectura de ciudad a partir de fragmentos en constante movimiento, a través de una voz narrativa paseante que interpreta el entorno urbano de manera lúdica, dejándose llevar por la sensorialidad de ciertos objetos que encuentra en su vagabundo.

Los detalles que cierran el relato -el imperdible, el cambio incompleto- enriquecen y bifurcan la narración: “¡Putá! ¡Después dicen que el misterio no existe! Ayer ni siquiera lo hubiera visto. Un colmo en plena calle, entre pilas y suelo: un imperdible, monstruoso, mitad alfiler, mitad broche, maravilloso también”²⁹. En la “Introducción al análisis estructural de los relatos”, Roland Barthes asegura que hasta los detalles más insignificantes aportan a la estructura del relato, cumplen una función. Ciertamente los objetos, que interrumpen como casualidades, le dan a la narración de este cuento un carácter incompleto y discontinuo; además, la focalización de la narradora hacia estos, se asemeja a un modo de caminar no predeterminado y afectado por el flujo de conciencia.

El diálogo interno es un recurso literario también conocido como flujo de conciencia, presente en obras canónicas de la literatura como *Ulises* de James Joyce o *La Señora Dalloway* de Virginia Woolf. Se caracteriza por la presencia de monólogos internos con reflexiones que enriquecen la narración. Notamos que “Apenas un metro sobre el nivel del mar” se constituye mayormente del monólogo interno de la protagonista:

Luego nos sumergiríamos tratando de tocar fondo; preferiblemente siempre, aunque no siempre posible. Porque allá abajo permanece la esperanza de contar con el impulso de tus piernas desde algo sólido hacia arriba y en línea recta, pero a mitad de camino se pierde a veces la idea de dirección [...] y de repente, como esos chispazos ocasionales de cuando creo que comprendo, o el perfume de la ría, nostálgico, reconocible solo cuando llega, la terrible conciencia de caminar apenas un metro sobre el nivel del mar³⁰.

Es interesante la fijación de la protagonista con la ría y su aroma, ya que le da a la ciudad un carácter líquido y fluctuante que hace de ella un personaje flotante en el

²⁸ Haddaty, “Dar con (otro) Guayaquil, dar con ella”, 37.

²⁹ Holst, “Apenas un metro sobre el nivel del mar”, 99.

³⁰ *Ibíd.*, p. 97-98.

espacio. Marta Rebón en el texto *En la ciudad líquida*³¹ elabora una serie de crónicas en las que conjuga narraciones de viajes, fragmentos de otras obras literarias y reflexiones basadas en las experiencias de la narradora en varias ciudades del mundo. Ciudades que considera líquidas en el sentido de que son espacios para sumergirse, abstraerse y dejarse fluir.

En este relato de Holst también retrata una ciudad líquida en la que el personaje, al saberse apenas un metro sobre el nivel del mar, decide ir por la ciudad, sin prisa. La cartografía húmeda de Guayaquil hace que la protagonista genere una suerte de fuga de un recorrido denso y pesado, hacia uno más ligero. En *La risa de la medusa*, Hélène Cixous concibe la fuga como una forma de romper con lo lineal:

¿Qué mujer no ha volado/robado?, ¿qué mujer no ha sentido, soñado, realizado el gesto que frena lo social?, ¿no ha burlado y ha convertido en motivo de burla la línea de separación, no ha inscrito con el propio cuerpo lo diferencial, no ha perforado el sistema de parejas y oposiciones, no ha derrumbado con un acto de transgresión lo sucesivo, lo encadenado, el muro de circunfusión?³²

Consideramos que la mujer anónima de “Apenas un metro sobre el nivel del mar”, resignifica la fluidez del andar al moverse por una Guayaquil líquida. Con esta acción de lectura-interpretación del entorno, la protagonista no solo se apropia del espacio, también concibe a la ciudad como un espacio donde sumergirse y abstraerse. En ese transitar, los detalles mínimos que constituyen la vida urbana y el movimiento continuo de la gente, son parte de un ejercicio que se convierte en una práctica de enunciación.

Hacer puente

En el inicio de “Hacer puente” (*Turba de signos*, 1995), la protagonista rememora cómo un hombre desconocido les enseña el pene a ella y a su hermana Irma cuando esperan el bus escolar. Entre ellas es evidente que Irma era delicada, frágil; mientras que la narradora era la hermana “machona” e intrépida: “Yo quería parecerme a mi padre y hacer lo que los hombres hacían. Ser mujer y no muy mujer. Yo me disfrazaba de

³¹ Sobre *En la ciudad líquida*, María del Pilar Gavilanes afirma: “Marta Rebón define sus estancias en San Petersburgo, Moscú, París, Oporto, Barcelona, Tánger y otras ciudades líquidas –cuyos contornos se reflejan en las aguas de un río o de un mar– guiada en gran parte por los escritos de autores que describen su fascinación o su apego hacia ellas. Así, la lectora y traductora visita los lugares vividos o abandonados por otros escritores, repite itinerarios y trayectorias, de modo que las condiciones y los azares de vidas pasadas dan forma a su propia existencia”. María del Pilar Gavilanes, “Maneras de hacer. Repetición, apropiación, recontextualización”, *La Deleuziana Revista Online de Filosofía*, Núm. especial (2020), 284. <http://www.ladeleuziana.org/wp-content/uploads/2020/10/26.-Gavilanes.pdf>

³² Hélène Cixous, *La risa de la medusa, Ensayos sobre la escritura* (Barcelona: Editorial Anthropos, 1995), 61.

detective, no de hombre; me ponía sombrero, fumaba pipa y guardaba una lupa en el bolsillo del saco”³³.

En un segundo recuerdo, la protagonista cuenta cómo otro hombre vuelve a acosar a Irma en un aparcamiento de automóviles. Aquí se narran simultáneamente dos historias, la de Irma perseguida por el hombre extraño y la de la protagonista que no quiere salir de su cama porque se siente extraña: “Odio tener que preocuparme por algo que no he escogido, que no parte de mí, que me quieren imponer. Esto no tiene nada que ver conmigo. No está pasando”³⁴.

Al final, vemos que el acoso sexual hacia Irma se repite. Esta vez un obrero que parece inofensivo la persigue, y aunque ella camina con prisa y evitando el contacto visual, este la alcanza y la agrede. Después de este acontecimiento, la protagonista manifiesta su desgano de usar ropa solemne, por lo que intuimos, ella debe asistir a un funeral: “Será que tengo que ser muy mujer y deslizarme en este traje de luto, salir y mostrar mi pena”³⁵.

En “Hacer puente” se yuxtaponen dos sucesos que bifurcan la narración. Por una parte, está la experiencia de la narradora y la de Irma en el espacio urbano condicionada por el acoso callejero; por otra, están los recuerdos de esta sobre su infancia compartida con su hermana.

La imposibilidad de la protagonista para hablar de su experiencia y la de su hermana en la calle crea una atmósfera extraña y lúgubre en este relato. Esta se estructura a partir de lo “no dicho”, lo que está cubriéndose y descubriéndose, un “no decir” que responde a la dificultad para narrar el trauma. También, podemos considerar que la narradora nos invita a descifrar los hechos, asumiendo el papel de detectives. Incluso, el título puede referirse a la tarea de construcción y conexión entre un acontecimiento y otro, algo como crear sentidos sobre un vacío. En el texto “De la Peri a la Feria”, leído en un conversatorio en la Universidad de Louisville en el año 2000, Holst expone su mirada sobre la escritura:

Creo que la escritura parte de un asombro, un deleite, un vacío, una perplejidad, un goce, un horror, algo que en algún momento te ha dejado enmudecida, y una trata de poner palabras, hacer una red, plantear un orden, una explicación, un juego, una pregunta, tender un puente sobre ese silencio, y mostrarlo y cubrirlo al mismo tiempo³⁶.

³³ Holst, “Hacer puente”, 123.

³⁴ *Ibíd.*, p. 123-124.

³⁵ Holst, “Hacer puente”, 125.

³⁶ Holst, “Otros textos”, 352.

Como afirma Burgos Jara, en el prólogo de la *Obra Completa*, Holst “es muy cuidadosa con los silencios, la ambigüedad, los desencuentros”³⁷. Dichos elementos, en este cuento sirven para poner en palabras el desasosiego de un cuerpo afectado por la pérdida, ya que la protagonista mediante estos quiebres narrativos construye la memoria del trauma.

En ese sentido, María Auxiliadora Balladares aborda la estética de lo fragmentado en la escritura de Gabriela Ponce Padilla, específicamente en el libro de cuentos *Antropofaguitas* (2015). En el artículo “Trabajar el fragmento, ser la ruina. Lectura de un tríptico en *Antropofaguitas* de Gabriela Ponce Padilla”, asegura que la narración fragmentada presente en los cuentos de Ponce, amplía las historias porque se nutren de la reconstrucción de una memoria desarmada, y considera que:

La estrategia benjaminiana de construir a partir del fragmento se corresponde con el esfuerzo por narrar lo inenarrable o de generar, a partir del nuevo ensamblaje de las piezas ruinosas, una nueva imagen de la mujer en cuestión, en donde más que importar lo que se diga, interesa lo que no se puede decir y permanece latente en los relatos como una fuerza vital, como una señal indistinta de la vida que fue³⁸.

La estética de Holst y de Ponce coinciden porque sus escrituras no responden a una narración secuencial u ordenada cronológicamente, al contrario, se componen por pistas, rastros y trozos de recuerdos. En *La escritura del desastre*, Maurice Blanchot asegura que: “Lo fragmentario, más que la inestabilidad (la no fijación) promete el desconcierto, el desacomodo”³⁹, es así como a través del recurso de lo fragmentado ambas escritoras dan forma al trauma y al silencio. Una de las partes que desestabiliza la narración de “Hacer puente” se denomina el juego del *Revolver bridge*:

Él siempre tan lejano, pero allí, aunque en otra orilla. [...] Es un juego de inteligencia, decía mi madre, no de suerte. En distintas orillas lográbamos a veces hacer puente. El mundo está cruzado de pequeñas charlas, decía, y es una larga conversación. Pero en el juego también interviene la suerte porque declaro, cumplo y no gano. El puente se ha roto⁴⁰.

Este fragmento colocado entre el recuerdo del acoso sexual a Irma, y, el rechazo de la narradora por salir de su cama, es ambiguo ya que sugiere una estrategia para caminar por la calle que ambas hermanas deben aplicar cuando salen. Además, es interesante notar cómo en el espacio público, la presencia de Irma es más propensa a la

³⁷ Burgos Jara, “¿Quién le teme a Gilda Holst? Prólogo a su obra completa”, 9.

³⁸ María Auxiliadora Balladares, “Trabajar el fragmento, ser la ruina. Lectura de un tríptico en *Antropofaguitas* de Gabriela Ponce Padilla”, *Kipus Revista andina de letras y estudios culturales*, N. 44 (julio-diciembre 2018), 85. <http://hdl.handle.net/10644/6793>

³⁹ Maurice Blanchot, *La escritura del desastre* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1990), 14.

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 124.

mirada cosificadora de los hombres que posteriormente la acosan. Este personaje es la figuración de un modo de mirar masculino. Con las reflexiones de Manuel Delgado expusimos que los cuerpos femeninos en las calles son percibidos como anómalos porque desajustan el orden establecido por el sistema. Esto manifiesta la paradoja de que “esa misma mujer que vemos invisibilizada como sujeto social sufre una hipervisibilización como objeto de la atención ajena”⁴¹. En “Hacer puente”, cuando Irma se desplaza por la ciudad, sufre la atención exacerbada por parte de varios hombres, que no la conciben como sujeto, sino como un cuerpo objeto que, de hecho, poseen. Entonces, es el personaje de su hermana quien intentará reconstruir su experiencia, prestándole su voz a esta mujer que ha dejado un vacío porque fue víctima de una violencia inenarrable.

Sobre el vacío, recordemos que Blanchot asegura que la escritura se compone, precisamente a partir de un “interior vacío”⁴². Holst usa el lenguaje como recurso último para cubrir la experiencia que, en principio, quita el habla. En ese sentido, es el lenguaje el que, consciente de ese interior vacío se persigue como refugio para darle vida y voz al trauma. Además, recalamos que la protagonista de este cuento no tiene un nombre, podríamos pensar en la posibilidad de que ese lugar vacío lo pueden ocupar otras narradoras con historias similares. La ausencia de nombre transforma esta experiencia compartida entre Irma y la narradora en una experiencia colectiva que puede incluir a otras mujeres.

A diferencia de la crudeza con que la crónica roja relata situaciones relacionadas a violaciones y/o asesinatos de mujeres en el espacio público, en este cuento, la escritura permite dar voz a historias silenciadas que permanecen anónimas, y, posibilita que la experiencia individual se encamine hacia una experiencia colectiva.

⁴¹ Delgado, *Sociedades movedizas*, 239. En el mismo sentido, podemos considerar también la perspectiva de Rebeca Solnit quien asegura que: “El caminar femenino, suele ser, por cierto, entendido como una exhibición o un espectáculo más que como un traslado de un lugar a otro, y ello porque se supone que las mujeres caminan no para ver, sino para ser vistas, no para su propia experiencia, sino para un público masculino a cuyos miembros les solicitan cualquier atención que puedan recibir”. Rebeca Solnit, “Caminar después de la medianoche: Wanderlust mujeres y espacio público”, *Altair magazine*, <https://www.altairmagazine.com/voces/caminar-despues-de-la-medianoche/>.

⁴² “El lenguaje solo comienza con el vacío; no habla ninguna plenitud, ninguna certidumbre; a quien se expresa le hace falta algo esencial. La negación va ligada al lenguaje. En el punto de partida, no hablo para decir algo, sino que una nada pide hablar, nada habla, nada encuentra su ser en la palabra y no es nada el ser de la palabra. Esta fórmula explica por qué el ideal de la literatura pudo ser el siguiente: no decir nada, hablar para no decir nada”. Maurice Blanchot, “La literatura y el derecho a la muerte” en *De Kafka a Kafka* trad. Jorge Ferreiro (México: Fondo de cultura económica, 1991), 46-47.

El asalto fallido

Sara es la protagonista de “El asalto fallido” (*Turba de signos*, 1995). Por un lado, su amiga Julia le recomienda terapia psicoanalítica, pues considera que Sara tiene “delirio de persecución”. Por otro lado, su esposo le advierte de los peligros de la calle cuando sale: “Cuando Juan Carlos la prevenía, Sara tendía a sospechar que era un simple decir masculino, por no decir machista, porque no podía negar su preocupación por ella. Que regrese temprano, que no levante a nadie en la calle y que alterne las rutas acordadas”⁴³.

En un momento del relato, después de recoger a sus hijas del colegio, unos ladrones la interceptan y le intentan robar el automóvil.

–¡El seguro! ¡Putra madre! ¿Dónde está el seguro?
–No es el seguro –contestó Sara medio gaga- es el suich, que está algo dañado.
–El suich –repitió el de la metralleta, salpicando saliva a Sara.
–¿Y qué chucha es eso? –preguntó el de lentes [...] Salió la empleada de los vecinos y empezó a gritar, y de manera extraordinariamente fortuita, la alarma de un carro de la vecindad empezó a pitar⁴⁴.

Cabe recalcar que la mujer intuía que alguien la perseguía desde antes del intento de robo, en el que se da cuenta de que uno de los ladrones es el hombre de los lentes. Mientras su esposo cuenta esta anécdota en reuniones, Sara siente que este hombre todavía la sigue: “Mira por el espejo retrovisor y ve al hombre de lentes que se pasa la mano por el pelo. [...] ¿Se volvió Juan Carlos alguna vez loco por ella? No, no es su estilo ni el suyo”⁴⁵. El cuento termina con Sara manejando por Guayaquil y otras ciudades, “acompañada” del hombre de los lentes.

A partir del encuentro con los ladrones, la protagonista idealiza la existencia del hombre de los lentes e imagina escenarios alternos a su vida de mujer casada. Esta es una estrategia narrativa a la que Holst acude para configurar un personaje que, con su imaginación puede ser otra o estar en otra situación, también, podemos considerar que Sara tiene un deseo insatisfecho y fallido.

En el texto *Eros el dulce-amargo*, Anne Carson elabora un análisis del concepto del eros a partir de varios clásicos griegos, y, asegura que en la complejidad de los mecanismos del deseo “los límites del cuerpo y las categorías de pensamiento, se

⁴³ Holst, “El asalto fallido”, 163.

⁴⁴ “–La llave, hij’eputa –le gritaron- conch’e tu madre, la llave del carro. / –No me griten –les había gritado también Sara– que yo no puedo hacer nada si me gritan. –Después parecía que había llorado, o la habían empujado y ella había llorado. / –Apura, maldita, que te mato. / –Bueno, ya tomen –dijo concesiva y alargó las llaves hacia arriba con un gesto como para no salpicarse o como para decir yo no tengo nada que ver con esto. El tipo de los lentes, ese que la estaba persiguiendo, le arrancó las llaves y se metió al Audi. El carro demoró en prender”. *Ibíd.*, p. 164.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 165.

confunden”⁴⁶. Entonces, podemos pensar que este hombre ha sido el impulso para que Sara se dispare en su neurosis, o que el delirio aparezca como estrategia de composición del personaje. La capacidad de esta mujer por imaginar otra vida y un romance con un hombre que no es su esposo, se asemeja a la construcción de un personaje literario. Un detalle que revela esto, es el libro de Margarite Duras que tiene en su auto y que por los comentarios de su amiga Julia, podemos deducir que se trata de *El Amante* (1984). Recordemos que este libro es en parte biografía de Duras, ya que relata su experiencia amorosa con un hombre mayor.

En “El asalto fallido”, este delirio va a transformar la experiencia de la protagonista en el espacio público, pues ya no se limita a resolver asuntos relacionados con su rol de cuidadora que definían su tránsito entre puntos fijos. También, el asalto es un acontecimiento que va a alterar la *experiencia real* de Sara en la ciudad, porque va a permitir que ese deseo contenido se transforme en una vivencia distinta.

A propósito, revisemos una de las variantes etimológicas de la palabra deseo propuestas por Ivonne Bordelois:

Otra pista epistemológica alternativa vincula en cambio *desiderio*, que en latín clásico se definía como libertinaje y voluptuosidad, con *desidia* (de de-sideo: permanecer sentado, inactivo) o indolencia, es decir, un dejarse llevar por pensamientos ociosos que acaban por desplegarse en fantasías eróticas o bien nos impulsan a sucumbir ante emociones abrumadoras. En ambos casos, el deseo aparece como una forma de errancia o de carencia que delata la vulnerabilidad del deseante⁴⁷.

El intento de robo cambia el modo de transitar de Sara en la calle, ya que la presencia del hombre de los lentes alimenta su deseo fallido por un amante, entonces imagina escenarios donde ambos manejan por la ciudad, acompañándose. Recordemos que en una parte de “El asalto fallido” ella se lamenta por el escaso interés de su marido, entre ambos se ha perdido la relación mirada-deseo. En *Modos de ver*, Berger elabora un estudio de cómo las mujeres son percibidas en el arte visual y comenta que “las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas”⁴⁸. Podemos pensar lo que afirma el autor, para ver a Sara como un personaje que se reimagina a sí misma como mujer amante. La mirada que tiene sobre ella misma cambia, y también suplanta esta carencia con su imaginación y, a través de la mirada⁴⁹ y la presencia errante del hombre de los lentes, se

⁴⁶ Anne Carson, *Eros el dulce-amargo*, prólogo y traducción Mirta Rosenberg, 1ª ed (Buenos Aires: Fiordo, 2015), 19. <https://archive.org/details/carson-anne-eros-el-dulce-amargo/page/8/mode/2up>

⁴⁷ Ivonne Bordelois, *Etimología de las pasiones*, 1ª ed (Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006), 121.

⁴⁸ Jhon Berger, “Ensayo III” en *Modos de ver* (Barcelona: Gustavo Gili, 2007), 55.

⁴⁹ Otro cuento donde el personaje se reconoce a partir de la mirada del otro es “El profesor de piano” de Gabriela Ponce Padilla: “Yo imagino que suceden entre nosotros escenas cursis del tipo telenovela, insisto,

siente deseada y reconocida. Así en este cuento, aunque el espacio urbano puede ser un lugar de exposición y riesgo, también es el sitio donde esta mujer se permite una experiencia distinta, alejada de los condicionamientos en los que vive como mujer privada.

Con los análisis de estos tres relatos vinculados a la ciudad, notamos cómo los personajes se posicionan en ella de forma subversiva, porque se desmantelan a sí mismas, se interrogan y son otras internamente, contrariando la idea de que una mujer merodeando sola en la calle puede considerarse anormal. La mujer del primer relato, “Apenas un metro sobre el nivel del mar”, se desplaza por el placer de moverse, tiene la libertad de perderse en las calles, recoge objetos, compra un libro. Lee la ciudad a medida que se inserta en ella, lo que potencia el fluir de su consciencia y configura con su andar una manera de enunciarse en el espacio público. En “Hacer puente”, se evidencia el riesgo que supone para la narradora y su hermana el moverse por la calle. La narradora revela la pérdida de Irma a partir de pistas y recuerdos, generando una narración interrumpida que, a pesar de la dificultad, le permite narrar el acoso, y hacer que la historia de su hermana no quede suspendida en el olvido.

A la protagonista de “El asalto fallido” le intentan robar el automóvil y este suceso la altera, haciéndola fantasear con un hombre que la acompaña en sus recorridos por la ciudad. En este cuento, la imaginación de este personaje hace posible el superar sus limitaciones espacio temporales, y así se permite un breve escape a la rutina de su vida doméstica.

En efecto, las mujeres de los cuentos de Holst vagabundean anónimas, observando y dejándose afectar por lo que las rodea. Las estrategias literarias analizadas evidencian el valor de las narradoras que ven y transitan a medida que su propia mirada se amplía; con estos recursos se puede transgredir con las representaciones lineales y acabadas de lo femenino, para explorar formas distintas de situar personajes en la ciudad.

escenas que ocurren en medio de multitudes de gente, él y yo nos encontramos, nos miramos y él se acerca y me besa. O cosas así. El beso me lo he imaginado en un sinnúmero de ocasiones. Imagino ese tipo de cosas mientras escucho a Emmanuel sonar en mi computadora. Entre el profesor de piano y yo no ha pasado nada. Que quede claro. Bueno, eso tampoco es tan cierto. Han pasado cosas. Por ejemplo nos hemos mirado de un modo”. Gabriela Ponce Padilla, “El profesor de piano” en *Antropofaguitas* (Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, 2015), 110.

Capítulo II: Escribir un cuerpo nuevo

Censurar el cuerpo es censurar, de paso, el aliento, la palabra.

Hélène Cixous, *La risa de la medusa*

A través del cuerpo, los personajes en la narrativa de Gilda Holst configuran una manera distinta de representar lo femenino. Como menciona Alicia Ortega en un análisis sobre los cuentos de esta autora, estos cuerpos “desobedecen el orden de la razón para seguir más bien el orden de los deseos y la intuición”⁵⁰. Si observamos a los personajes femeninos de Holst, notamos que sus cuerpos son un espacio abierto donde lo diferente, lo abyecto y lo anómalo, pueden enunciarse y proliferar, lo que deriva en otras posibilidades literarias.

En el primer acápite se llevará a cabo una revisión del concepto de *feminización de la escritura* propuesto por Nelly Richard. En el segundo, se revisará la teoría de la abyección de Julia Kristeva, además de una breve referencia a otros escritores y escritoras que recurren a cuerpos anómalos en su narrativa. Al finalizar este capítulo, se tomarán en cuenta cuatro relatos de Holst: “Reunión”, “Una palpitación detrás de los ojos”, “Los síntomas” y “Con sumo cuidado”, en los que se presentan cuerpos desarmados y autónomos que consideramos como abyectos.

2.1 Feminizar la escritura

En el artículo “¿Tiene sexo la escritura?”, Nelly Richard abre el debate sobre la diferencia entre “literatura de mujeres” y “escritura femenina”⁵¹. Según la autora, la literatura de mujeres, es decir la categorización basada en géneros sexuales produce la repetición de estereotipos.

La crítica literaria que practica esas caracterizaciones expresivas y temáticas de lo “femenino” se basa en una concepción representacional de la literatura según la cual el texto es llamado a expresar realísimamente el contenido experiencial de ciertas situaciones de vida que retratan la “autenticidad” de la condición-mujer, o bien su

⁵⁰ Ortega, *El cuento ecuatoriano durante el siglo veinte...*, 97.

⁵¹ En el año 1987 en Chile se discutieron las limitaciones que afectaban la producción de literatura escrita por mujeres: “En agosto de 1987, un grupo de mujeres escritoras chilenas autogestionó la realización de un evento (el primer Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana) que convocó múltiples voces en torno a preguntas sobre la especificidad y diferencia de la escritura-“mujer”. Nelly Richard, “¿Tiene sexo la escritura?”, *Debate feminista*, N. 9 (marzo 1994), 127. <https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1994.9.1755>

“positividad” en el caso de que el personaje ejemplifique una toma de conciencia antipatriarcal⁵².

Para reflexionar en torno a la escritura femenina, Richard toma una cita de Josefina Ludemer que manifiesta que “la escritura femenina no existe como categoría porque toda escritura es asexual, bisexual, omnisexual”⁵³. Además, toma en cuenta las fuerzas que componen la escritura, a partir de Julia Kristeva, quien asegura que a la misma la configuran varias pulsiones, una es femenina y tiene relación con lo desbordado; la otra es masculina y “simboliza la institución del signo y preserva el límite sociocomunicativo”⁵⁴.

Si la escritura se compone –más allá de los géneros sexuales– de estas dos fuerzas que la expanden, complejizándola y enriqueciéndola, lo que Richard propone es feminizar la escritura⁵⁵, la que “se produce cada vez que una poética o que una erótica del signo rebalsan el marco de retención/contención de la significación masculina con sus excedentes rebeldes (cuerpo, libido, goce, heterogeneidad, multiplicidad, etc.) para desregular la tesis del discurso mayoritario”⁵⁶.

La feminización de la escritura también hace posible la ruptura con los roles simbólicos en los que hombres y mujeres han estado atrapados, en lo que Cixous llamaría “una red de determinaciones culturales milenarias de una complejidad prácticamente inanalizables”⁵⁷. Por otro lado, Richard es enfática en resaltar que, para dotar a la escritura de su potencia femenina, no hace falta ser mujer biológicamente, por lo que expone ejemplos de varios escritores chilenos como Raúl Zurita o Gonzalo Muños, que con su poesía subvirtieron roles y, a la vez, crearon con el lenguaje formas diferentes de enunciación fijándose en lo menor en el contexto de la dictadura.

Si pensamos en un escritor ecuatoriano que experimentó con lo fragmentado, lo absurdo y lo onírico, alejándose del discurso de los escritores del realismo social que predominó en la época de los años treinta, ese fue Pablo Palacio. A propósito de su propuesta estética, Alicia Ortega enfatiza que:

sus cuentos están poblados de casos clínicos: el vicioso, el antropófago, el pederasta, el sifilítico, el loco, el monstruo doble, el suicida. [...] Esta relación con el mundo

⁵² Richard, *¿Tiene sexo la escritura?*, 130.

⁵³ *Ibíd.*, p. 132.

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 132.

⁵⁵ Richard cita a Diamela Eltit: “Si lo femenino es aquello oprimido por el poder central, tanto en los niveles de lo real como en los planos simbólicos, es viable acudir a la materialidad de una metáfora y ampliar la categoría de géneros para nombrar como lo femenino a todos aquellos grupos cuya posición frente a lo dominante mantengan los signos de una crisis [...]”. *Ibíd.*, p. 133.

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 132.

⁵⁷ Cixous, *La risa de la medusa*, 42.

de los márgenes culturales, sexuales y corporales expresa una ruptura con la idea tradicional de justicia y con los paradigmas establecidos de valoración cultural⁵⁸.

Feminizar la escritura implica llevar el lenguaje a los bordes, hacerlo heterogéneo. En un ensayo sobre la obra de Palacio, Holst asevera que este “decide perder las etapas intermediarias de su escritura, pero escondiéndola entre líneas [...] Palacio pone su obra en clave, la pliega al revés, en cierta forma feminiza su escritura”⁵⁹. Este ocultamiento constante al que recurre Palacio en su obra es el medio por el que sitúa su escritura en un lugar donde lo marginal y lo otro produce un quiebre con lo lineal.

En su narrativa, Holst coloca a sus personajes femeninos en situaciones límite donde sus cuerpos se feminizan, a través de rostros dobles, fluidos, hedores y bultos extraños. Estos elementos conducen en pensar en lo abyecto, porque acercan la escritura a las intensidades y flujos del lenguaje, además de llevarla fuera de los límites del discurso dominante.

2.2 Lo abyecto como una apertura hacia la feminización de la escritura

En este apartado nos acercamos al concepto de la abyección propuesto por Julia Kristeva, ya que pensamos lo abyecto como una posibilidad de *feminización de la escritura*. Además, este acercamiento teórico nos permite reflexionar sobre los cuentos de Holst, de personajes femeninos cuyos cuerpos experimentan desajustes, que quiebran representaciones fijas y de los que “emergen los signos de una crisis que busca desarticular un universo cerradamente masculino”⁶⁰.

En el artículo “Evolución del cuento ecuatoriano a lo largo del siglo XX”, Juana Martínez Gómez explica que del centenar de cuentistas nuevos que publicaron en los noventa, “tan solo 23 son mujeres”. No obstante, estas voces femeninas que surgieron a partir de talleres literarios, clubes de lectura, y otros espacios, formaron un precedente de experimentación de los cuerpos femeninos con maneras estéticas que subvirtieron roles y representaciones habituales⁶¹.

⁵⁸ Ortega, *El cuento ecuatoriano durante el siglo veinte...*, 12.

⁵⁹ Holst, “Pablo Palacio y un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos” en *Gilda Holst Obra Completa*, 407.

⁶⁰ Burgos Jara, “¿Quién le teme a Gilda Holst?”, 16.

⁶¹ Otra escritora que trató el tema del cuerpo femenino en su narrativa es Aminta Buenaño: “La narrativa corta de Aminta Buenaño se caracteriza por el carácter dialógico de la escritura, el uso de la cultura popular; el despertar de la sexualidad, el deseo de amar y la búsqueda del placer, el tratamiento humanizante y complejo del tema de la prostitución, la problemática femenina de la vejez, la dimensión poética de su narrativa, el trabajo psicológico y erótico de sus personajes”. Ortega, *El cuento ecuatoriano durante el siglo veinte...*, 100.

Ahora bien, definir un concepto de lo abyecto es una tarea compleja⁶², porque se compone de cualidades heterogéneas que complican una determinación fija; no es un punto de llegada ni un modo de representación. En *Poderes de la perversión*, Julia Kristeva asegura que una de las características principales de la abyección es la ambigüedad, lo que desborda lo socialmente establecido y que no puede encerrarse en la norma.

Asimismo, lo abyecto es un recurso que tiene la capacidad para afectar, contaminar y desajustar los engranajes que componen un discurso dominante y tradicional. En ese sentido, Kristeva afirma que “no es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto”⁶³. Si lo abyecto perturba el orden normado, es interesante pensar en las múltiples posibilidades que este recurso puede desplegar en la escritura relacionada con el cuerpo.

La presencia abyecta en el cuerpo responde a un factor inestable e inconmensurable, que amplía el escape de las representaciones fijadas por la sociedad falocéntrica. La abyección es un recurso con el que se puede feminizar la escritura porque “lo abyecto es perverso ya que no abandona ni asume una interdicción, una regla o una ley, sino que la desvía, la descamina, la corrompe”⁶⁴. Dicho esto, el feminizar la escritura desde la construcción de cuerpos abyectos, coloca a la misma en un punto de quiebre, orillándola al borde y situándola en un lugar extraño, lleno de opacidades, casi indecible. A propósito de la escritura de textos femeninos, Cixous considera:

Escribir, acto, que no solo «realizará» la relación des-censurada de la mujer con su sexualidad, con su ser-mujer, devolviéndole el acceso a sus propias fuerzas, sino que le restituirá sus bienes, sus placeres, sus órganos, sus inmensos territorios corporales y precintados; que la liberará de la estructura supramosaica en la que siempre le reservaban el eterno papel de culpable [...]»⁶⁵.

Recurrir al elemento de lo abyecto para concebir una forma distinta de escribir cuerpos femeninos, supone transgredir y perforar el discurso dominante para agitarlo a través de hedores, fluidos, secreciones. Dejar fluir al cuerpo femenino a través de la

⁶² “El concepto de «lo abyecto» constituye una noción semánticamente inestable empleada por diferentes autores en diversos campos epistemológicos, con un significado propio en cada contexto”. Alba Páez Rodríguez, “Poderes de la abyección en la construcción de (las) re-presentaciones actuales de la mujer en la cultura popular”, *Asparkia*, N. 27 (2015), 22. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5466559>.

⁶³ Kristeva, *Poderes de la perversión*, 11.

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 25.

⁶⁵ Cixous, *La risa de la medusa*, 61.

abyección, también implica devolverle su pulsión erógena y movediza, las mismas minimizadas y censuradas por el discurso mayoritario. Kristeva expone que lo abyecto es lo que, como sujetos, mantenemos alejados de nosotros mismos, lo que negamos, ya que “hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable”⁶⁶.

En ese sentido, lo abyecto puede ser algo que notamos en el otro a través de los impulsos corpóreos –sangre, olores, fluidos–, pero también, puede producirse por la mirada normativa; es decir, lo abyecto también es un modo de percepción que causa inestabilidad no solo en quien se afecta de la abyección sino en quien la percibe. En la narrativa de Holst, la conciencia de los cuerpos abyectos desafía las subjetividades de las protagonistas. Estas voces femeninas desajustan y configuran una forma de escribir desde el cuerpo, presentando fragmentaciones, multiplicidades y anomalías.

A continuación, presentamos un recorrido breve por otras escrituras que trabajan lo abyecto en la literatura ecuatoriana. Un escritor que trabajó este tema fue el guayaquileño David Ledesma Vásquez (1935-1961). En el artículo “David Ledesma Vásquez: la conciencia de ser abyecto”, María Auxiliadora Balladares desarrolla un análisis de su poética, relacionándola con el concepto de abyección de Kristeva. Balladares asegura que a Ledesma su “condición de homosexual lo marca y estigmatiza como sujeto abyecto”⁶⁷, ya que en los espacios en que se movía –perteneció a la clase media alta guayaquileña– se cuestionaba y descartaba a todo aquel que fuera diferente y no afín con la sociedad católica heteronormada de esa época. En ese sentido, el pecador, el homosexual, el travesti, es considerado abyecto porque no se rige por esas reglas, y, al contrario, atenta contra lo que está moralmente aceptado ya que su sola presencia responde a un tabú. La mirada de la sociedad heteropatriarcal que censura los cuerpos disidentes los vuelve abyectos y anómalos; sin embargo, Ledesma a partir de su propia condición, concibe una escritura feminizada, además de crear en sí mismo la “conciencia de ser abyecto”.

Por otra parte, Gabriela Alemán (1968) en el cuento “Zoom” (*Zoom*, 1997) presenta a una mujer que es consciente de que su cuerpo exuda un aroma anormal cercano a la hediondez: “Es mi cuerpo poblado de disimulos furiosos que buscan su escape en los

⁶⁶ Kristeva, *Poderes de la perversión*, 7.

⁶⁷ María Auxiliadora Balladares, “David Ledesma Vásquez: la conciencia de ser abyecto”, *Kipus*, N.33 (2013), 127. <http://hdl.handle.net/10644/4173>

poros de mi piel. Este olor: mi manera de llamarte”⁶⁸. Este olor que la protagonista trata de disimular con perfumes manifiesta la tensión entre lo que se acepta y lo que se descarta de sí misma. “Huelo a chimpancé. Es un resorte primario, un llamado que tendría razón en las montañas, pero que causa rechazo en la ciudad”⁶⁹. Lo abyecto en este relato se presenta a través del olor animal⁷⁰ como un recordatorio del deseo no concretado e incesante que desborda el cuerpo femenino causándole placer.

De la misma manera, el olor femenino escapa de concepciones normadas en la novela *Estancias* (2022) de Alicia Ortega Caicedo. En “Un olor salado” la protagonista narra cómo su olor vaginal, el mismo que considera primario, acuoso y poderosamente erótico, es parte de su cotidianidad. “Antes de ti, sentía vergüenza de oler a pescado. Me incomodaba que mi vagina oliera a río. Por eso, al inicio, muy al inicio, me bañaba todas las noches. ¿Lo recuerdas?”⁷¹. El olor de la protagonista al inicio la perturba, por lo que trata de quitarse de encima esa presencia anómala. Sin embargo, cuando conoce a su amante, acepta sus hedores como una parte más de su cuerpo desbordado, sexual y afectado. “Y es ese el olor que libero para ti desde el fondo de mis algas. Allí, en el punto exacto desde donde se forma una vastedad sin orillas. El lugar del deseo y del amor”⁷². La narradora de “Un olor salado” asume su deseo, que se manifiesta a través del olor vaginal, como parte necesaria de su vida cotidiana y de su relación afectiva.

La presencia de lo anómalo en el cuento “Sandwich” (*Taza de té*, 1932) de Humberto Salvador, se construye alrededor de la figura de un poeta vagabundo y errante.

Su cuerpo sugería un saco de mendigo. Debían haber devorado los piojos su cuerpo, como devoraron los versos su cerebro. Brotaba en él un instinto artístico primitivo. Versomanía rutinaria, dulzona, mueca de payaso de feria. Este payaso puso el alma en sus estrofas. Palpitaban en la vulgaridad de sus concepciones, las entrañas de vagabundo que las escribió⁷³.

Ahora bien, en este relato la abyección no se presenta solamente en el poeta sin casa ni trabajo, sino también en el espacio donde ocurre un acontecimiento terrorífico.

⁶⁸ María Gabriela Alemán, “Zoom” en *Antología Esencial –Ecuador siglo XX- El cuento* (Quito: Eskeletra Editorial, 2013), 654.

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 654.

⁷⁰ El cuento de Gabriela Alemán nos hace pensar sobre la represión de la parte salvaje y sexual del cuerpo en entornos ciudadanos, en *Teoría King Kong*, Virginie Despentes afirma: “En la ciudad, King Kong arrasa con todo a su paso [...] Esta fuerza que no hemos querido ni domesticar, ni respetar, ni tampoco dejarla donde estaba, es excesivamente grande para la ciudad que aplasta simplemente al caminar”. Virginie Despentes, “King Kong girl” en *Teoría King Kong* (Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina, 2007), 95.

⁷¹ Alicia Ortega Caicedo, “II. Un olor salado” en *Estancias* (Quito: Severo Editorial, 2022), 99.

⁷² Ortega, *Estancias*, 100.

⁷³ Humberto Salvador, “Sandwich” en *Taza de té* (Quito: S.E., 1932), 10. <http://repositorio.casadelacultura.gob.ec/bitstream/34000/1235/1/FR1-L-000661-Salvador-Taza.pdf>

Aquí la ciudad se presenta como un lugar despiadado con el poeta, que resulta literalmente devorado por sus habitantes. “¿Recuerda usted los sandwichs que se vendían a cinco y diez centavos? ¡Eran sandwichs de muerto! En uno de ellos se encontró un pedazo de oreja y por este dato se ha descubierto todo. ¿Los comió usted?”⁷⁴. Aquí lo abyecto se manifiesta en el plano físico del cuerpo del poeta que es asesinado y, después, devorado por perros y personas.

El repaso por estas escrituras nos hace pensar en lo abyecto como un medio para enriquecer el lenguaje a través de lo visceral, lo corrupto y lo marginal. En la narrativa de Holst, notaremos que lo abyecto permite afectar los cuerpos y entornos por los que se mueven los personajes femeninos, que desobedecen lógicas restrictivas.

2.3 Escrituras insurrectas

La presencia de cuerpos anómalos y abyectos forma parte clave del tejido narrativo de los relatos: “Reunión”, “Una palpitación detrás de los ojos”, “Los síntomas” y “Con sumo cuidado” que se analizarán a continuación. Los cuerpos de los personajes femeninos de la narrativa de Holst, se rebelan en contra del imaginario de lo femenino acorde a la tradición, generando escrituras insurrectas a partir de hedores, subjetividades fragmentadas y cuerpos bulbo.

Reunión

La protagonista de “Reunión” (*Más sin nombre que nunca*, 1989) acompaña a su esposo a una reunión de ex compañeros del colegio, se fija en que el espacio está segmentado en dos: en uno los hombres platican de política y fútbol; en el otro, las mujeres hablan de sus hijos y de niñeras. La mujer decide ir hacia el grupo masculino instalándose en el centro, y entonces:

Se hizo el silencio, y vi la cara de Roberto desencajada, saltando al suelo, y entre zapatos terminar profundamente avergonzada. Los otros no sabían que hacer. Entre mis piernas, un olor a sexo se había empezado a filtrar y todo el mundo lo había percibido⁷⁵.

Al llegar a casa su marido la insulta y, a partir de esto, la mujer convierte sus hábitos de limpieza íntima en un ritual extremo para disminuir el olor, que por un tiempo desaparece.

⁷⁴ Salvador, “Sandwich”, 14.

⁷⁵ Holst, “Reunión”, 27.

Como no ocurrió de nuevo volví a mis actividades de siempre, pero eso sí, tomando precauciones estrictas. Jamás, bajo ninguna circunstancia, salía a la calle sin lavarme. Usaba pantalones y cada dos horas reemplazaba las toallas perfumadas. A Roberto lo noté contento porque en esos meses nunca tuve que decirle “espérate, que me voy a bañar”⁷⁶.

Luego, en otra reunión, ella decide tomar la palabra sobre un tema del que sabe bastante y, es censurada por Andrés, quien domina la conversación y le dice que “piensa así porque es mujer”. Aquí el olor femenino vuelve a transgredir el espacio:

Se levantaron tapándose las narices y se situaron en grupos en los extremos de la habitación. Nunca me había puesto tan roja en mi vida ni me he sentido tan humillada. Guardé mi cara en las manos y percibí ese horrible olor en todo mi cuerpo⁷⁷.

Después de la vergüenza que supuso la presencia inesperada del olor, la mujer regresa a casa y repite los agresivos rituales de limpieza. Sin embargo, el hedor brota de su cuerpo con tal fuerza que se expande y se vuelve autónomo: “El olor se dilataba en ondas, irrumpía en las cosas, impregnaba las paredes, se filtraba por las puertas y ventanas. No podía esconderme en ningún lugar; el olor me acusaba: en mi boca, ademanes, piel; hasta las palabras olían”⁷⁸. Al final, el esposo de la protagonista la abandona. Ella termina aceptando y conviviendo con su olor, sin importarle el rechazo que este ocasiona en los otros.

El cuerpo de este personaje femenino es desobediente porque abandona los espacios restringidos y privados que en ambas reuniones le asignaron. Primero, irrumpiendo en el grupo de los hombres; luego, expresando su opinión en una conversación. En ambos momentos se desata la incomodidad de los otros ya que “cuando la palabra de la mujer no es requerida o escuchada, ella parece imponerse desde un cuerpo que se visibiliza en la hipérbole de su propia sexualidad”⁷⁹. En ese sentido, el olor desbordado se produce cuando esta mujer decide salir de lo privado para situarse en lo público. Consideramos que este olor corresponde a la parte abyecta del cuerpo femenino, ya que como asegura Kristeva: “La abyección aparece como rito de la impureza y de la contaminación en el paganismo de las sociedades donde predomina o sobrevive lo matrilineal, donde toma el aspecto de la exclusión de una sustancia (nutritiva o ligada a la sexualidad) [...]”⁸⁰.

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 27.

⁷⁷ *Ibíd.*, p. 28.

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 28.

⁷⁹ Ortega, *El cuento ecuatoriano durante el siglo veinte...*, 96.

⁸⁰ Kristeva, *Poderes de la perversión*, 27.

En este caso, Holst se vale de este hedor abyecto para darle al personaje una forma de enunciarse corporal y verbalmente. A través de este, la protagonista perturba los discursos masculinos y los espacios cerrados normativos. Lo abyecto posibilita la autonomía del cuerpo femenino del que surgen múltiples tensiones que alteran las dinámicas establecidas.

Por otra parte, en el capítulo anterior de esta investigación, analizamos cómo Holst recurre a lo ambiguo y a los silencios cuando estructura sus relatos. En este cuento, la presencia de Andrés⁸¹ puede interpretarse como un modo de hablar de la menstruación de la protagonista, ya que los hábitos de limpieza –cambiar las toallas perfumadas– a los que acude cada que el olor exacerbado escapa de su cuerpo, sugieren que se encuentra menstruando.

“Reunión” está dedicado a Simone de Beauvoir, quien en *El segundo sexo*, elabora un análisis minucioso sobre el repudio histórico que los flujos menstruales han despertado en la sociedad a través de diferentes culturas⁸², ya que se lo relaciona con una parte turbia y escondida de la feminidad. La diferencia entre Beauvoir y Holst, radicaría entre otras consideraciones, en que la autora guayaquileña propone un personaje que acepta y goza de su olor y flujos femeninos⁸³.

Una palpitación detrás de los ojos

La mujer de “Una palpitación detrás de los ojos” (*Más sin nombre que nunca*, 1989) despierta una mañana con la sensación de tener su rostro dividido. Primero, acude al médico que se muestra escéptico ante este malestar y la diagnostica con un virus

⁸¹ Sabemos que a la menstruación también se le llama «Andrés» por la frase *Andrés el que te llega cada mes*, que nos enseñan desde niñas para no llamar a la menstruación por su nombre, lo que evidencia la poca libertad con la que se habla de la menstruación en la sociedad.

⁸² “Ciertos primitivos creen que el flujo es provocado por la mordedura de una serpiente, pues la mujer tiene turbias afinidades con la serpiente y el lagarto: ese flujo participaría del veneno del animal rampante. El Levítico relaciona el flujo menstrual con la gonorrea; el sexo femenino sangrante no es solamente una herida, sino una llaga sospechosa. Y Vigny asocia la noción de mancha con la de enfermedad cuando escribe: «La mujer, niña enferma y doce veces impura». Fruto de turbias alquimias internas, la hemorragia periódica que sufre la mujer está extrañamente de acuerdo con el ciclo de la Luna: también la Luna tiene caprichos peligrosos”. Simone de Beauvoir, *El segundo sexo* trad. Juan García Puente (Bogotá: Random House Mondadori S.A.S, 2013), 151.

⁸³ Algo similar sucede en la novela *Sanguínea* (2019) de Gabriela Ponce Padilla: “Sangraba, en realidad, sólido. Pedazos de mí que yo no entendía cómo se solidificaban de ese modo, trozos de entrañas que me dejaban en el cuerpo una sensación de hueco. Parecía que nada quedaba después de cada menstruación, pero luego volvía el siguiente mes a desmembrarme con pedazos que, a veces, se hacían polvo seco, a veces, esos trozos eran polvo seco rojo que yo veía acumularse como montón de arena en mis toallas blancas”. Gabriela Ponce Padilla, *Sanguínea* (Quito: Severo Editorial, 2019), 51.

desconocido. Luego, la protagonista imagina cómo va a reaccionar su amigo ante su rostro paralizado:

Me imaginaban hablándole de lado, como dirigida hacia otra persona, con cabello caído a lo *femme fatale* sobre una de mis caras, diciéndole que estoy de nota egipcia, que quiero comenzar solo perfilándome en su mente por la cuestión esa de que el misterio tarda en develarse⁸⁴.

Sin embargo, cuando se ven, el hombre parece no percibir que la mujer tiene la cara separada en dos partes: “Me toco la cara para comprobar esta cura instantánea, pero mi lado izquierdo sigue tieso y dormido. ¿No lo nota o es que disimula?, me pregunto distensionándome un poco. Es capaz de ver mi cara integrada, descubro después de varios minutos de conversación”⁸⁵.

Ella trata de sanar la parálisis de su rostro con todo tipo de remedios, pero su condición persiste: “Me miro ahora en el espejo y esos dos rostros también son míos. Pero son producto de un accidente, me digo, me tranquilizo, de una catástrofe, me angustio”⁸⁶. En este momento, pareciera que la mujer asume su condición de rostro dividido.

Podemos pensar que la división del rostro de la mujer de “Una palpitación detrás de los ojos” no es física, sino que corresponde a una fragmentación interna, fragmentación abyecta, porque es indefinida, ambigua y altera el plano mental de la protagonista. Kristeva señala que lo abyecto “no cesa, desde el exilio, de desafiar al amo. Sin avisar(le), solicita una descarga, una convulsión, un grito”⁸⁷. En el relato, notamos cómo la división inesperada afecta a la mujer colocándola en un estado de extrañeza y repulsión hacia su propio rostro.

Hay un punto común entre este relato y el cuento “La doble y única mujer” de Pablo Palacio. Alicia Ortega, en el análisis de este último, argumenta que:

esa doble y única mujer habla de una subjetividad fragmentada capaz de albergar en sí misma razón y cordura, un yo y un otra, una luminosidad que apunta hacia la vida y un misterio siniestro que se deja seducir por el vértigo de la muerte⁸⁸.

En el relato de Palacio hay una mujer de físico anómalo y de subjetividad dividida. La diferencia entre ambos radica en que Holst construye un personaje que no es deforme físicamente ante los demás, pero sí para ella misma. La conciencia de este personaje se

⁸⁴ Holst, “Una palpitación detrás de los ojos”, 53.

⁸⁵ *Ibíd.*, p. 54.

⁸⁶ *Ibíd.*, p. 54.

⁸⁷ Kristeva, *Poderes de la perversión*, 8.

⁸⁸ Ortega, *El cuento ecuatoriano durante el siglo veinte...*, 13.

fragmenta, lo que genera tensión entre lo que sucede con su cuerpo y lo que pasa en su interior.

Otro rasgo curioso de “Una palpitación detrás de los ojos” es la referencia a la esfinge, ya que la menciona cuando la mujer trata de comprender los motivos de la división de su cara. En la cultura egipcia, la esfinge es una estatua de un ser fantástico de cara, cuello y pecho de mujer, y de cuerpo de león, que planteaba enigmas difíciles de resolver. Pensamos que la narradora usa la figura de la esfinge para sugerir algo que está por resolverse, un secreto inexpresado que le causa angustia y que se manifiesta como síntoma a través de la división de su rostro.

Holst trabaja con el juego de la falsedad –es posible que para el personaje no lo sea– a través de la división del rostro para presentar un personaje en crisis, quebrado internamente y que, guarda algo no dicho. Un detalle que no encaja y que no sabemos qué es. Lo no mencionable es un recurso encontrado en los análisis del primer capítulo de este trabajo; aquí, lo abyecto potencia la ambigüedad de esta narración sinuosa que oculta y devela detalles del personaje principal.

Los síntomas

En “Los síntomas” (*Turba de signos*, 1995) Berta es consciente de que su transitar por la ciudad está condicionado por la inseguridad, ya que en varias ocasiones es víctima de la delincuencia. Esto la motiva a subir la ventana de su automóvil cada vez que se detiene en los semáforos y a bajarla cuando ya está en marcha; un trabajo arduo que le causa un bulto extraño en un lado de su cuerpo. Paralelamente, aparece la figura de Justino –un hombre interesado en ella– a quien conoce en sus clases de tenis a las que acude para bajar el bulto que se desarrolló en su brazo y seno izquierdo.

Después, ambos tienen una oportunidad para estar juntos, pero la actitud torpe de Justino desencanta a Berta, motivo por el que decide irse: “Viajó a Londres cuando todavía le atribuía todo el fracaso a Justino; por tanto, el viaje respondía a la necesidad de igualar su brazo y su seno izquierdo en automóviles ingleses”⁸⁹.

A su regreso a Guayaquil, se encuentra con Justino y tienen un romance apasionado, pero, después, la mujer enferma de cólera por el contacto con una mosca infectada que se posa en su boca mientras comían un ceviche. Cuando está internada en

⁸⁹ Holst, “Los síntomas”, 128.

el hospital, ella habla por teléfono con Justino. Con todo, Berta muere “sin haber dado ni un solo paso saludable y sin notar que había sido víctima de los tiempos”⁹⁰.

Con respecto a “Los síntomas” podemos pensar que Holst toma como referente *El amor en los tiempos del cólera* (1985) de Gabriel García Márquez⁹¹ para construir una historia distinta a del escritor colombiano. Si revisamos la novela, notamos que está marcada por la espera, ya que los amantes pueden estar juntos después de haber trascendido casi toda su vida separados y vinculados a otras personas, por lo que se reencuentran cuando son ancianos. En el cuento de Holst, el amor irrumpe en la vida de Berta de forma inesperada, es un vínculo fugaz que dura una noche y termina drásticamente por la enfermedad de la mujer. Con lo mencionado, pensamos que la autora retoma estos recursos de las grandes historias románticas para elaborar una parodia, no sobre la novela de García Márquez, sino sobre la idea del amor romántico.

Además, pensamos en este cuento como una sintomatología del contexto en que escribe Gilda Holst. Las realidades surgen de forma abrupta, por ejemplo, la epidemia del cólera⁹² se alterna con la delincuencia. Recordemos que el bulto irregular en el cuerpo de la mujer aparece por la tarea de subir y bajar la ventana del automóvil para evitar asaltos. Burgos Jara afirma que en la obra de Holst, encontramos “un Guayaquil finisecular, dividido y desigual”⁹³, contrario a la idea de una ciudad renovada y en constante progreso, promovida por el socialcristianismo en la época de los ochenta.

Sin embargo, a pesar de que es una ciudad difícil para Berta, también es el lugar donde puede gozar de su cuerpo y de su sexualidad.

Berta regresó a Guayaquil a vivir, difícilmente, pero a vivir y encontrarse con una coincidencia de las que solo ocurren una vez en la vida. En el aeropuerto, no bien llegó, chocó contra un Justino bronceadito [...] ¡Comieron y bebieron típicamente hasta hartarse! Todo, todito (hasta ternura hubo) lo hicieron con exceso⁹⁴.

⁹⁰ *Ibíd.*, p. 129.

⁹¹ Gabriel García Márquez (1927-2014) fue un escritor colombiano y Premio Nobel de Literatura 1982. Su novela *El amor en los tiempos del cólera* (1985) narra la historia de amor llena de contratiempos de los jóvenes Florentino Ariza y Fermina Daza, quienes deben esperar más de cincuenta años para poder vivir su romance a plenitud.

⁹² “[...] el Cólera llegó dando gritos de júbilo, se esparció por los suburbios de los pueblos y las ciudades de la Costa [...] Entre febrero y junio de 1991, de acuerdo con las estadísticas oficiales se produjeron 26.186 casos en las provincias con brote epidémico, con un total de 399 defunciones y un índice de letalidad de 1.50/0. Al vibrión le parecieron buenos estos aires, estas suciedades y estos olvidos, y decidió quedarse a vivir plenamente en el país”. Eduardo Estrella, “El cólera en la historia médica ecuatoriana”, *Revista de la Facultad de Ciencias Médicas de la Universidad Central del Ecuador*, Vol. 16 (1991), 88. https://revistadigital.uce.edu.ec/index.php/CIENCIAS_MEDICAS/issue/view/74/VOL%2016%201-2

⁹³ Burgos Jara, “¿Quién le teme a Gilda Holst?”, 13.

⁹⁴ Holst, “Los síntomas”, 128.

La ciudad es un calvario y un estímulo, va al vaivén de los cuerpos y estos se ajustan también a los sobreestímulos que en ella se manifiestan como la violencia, la delincuencia y la paranoia. En Guayaquil Berta goza y luego padece. En ese sentido, recalcamos que la abyección se constituye por la mezcla de ambas pulsiones: “la abyección es ante todo ambigüedad, porque aun cuando se aleja, separa al sujeto de aquello que lo amenaza –al contrario, lo denuncia en continuo peligro–. Pero también porque la abyección misma es un mixto de juicio y de afecto, de condena y de efusión, de signos y pulsiones”⁹⁵. Por otra parte, un signo de la abyección en Berta, es el bulto que brota en la parte izquierda de su cuerpo, que es extraño y que también puede leerse como una respuesta posible al problema y a la enfermedad; el bulto es una amenaza interna que surge por el esfuerzo neurótico de subir y bajar la ventana para evitar un robo.

Dicho esto, podemos reflexionar sobre el placer de la experiencia interrumpida entre Berta y Justino. Para ello tomamos el análisis del origen de la palabra *placer* de Bordelois, en *Etimología de las pasiones*, que argumenta con las apreciaciones de Sigmund Freud:

El principio de placer parece estar directamente al servicio de la pulsión de muerte. “El fin de la búsqueda de satisfacción de la pulsión es suprimir el estado de tensión que reina en la fuente pulsional”, nos dice Freud [...] la culminación del placer no es su fase frenética, sino un estado comparable a la superficie del mar apaciguado, “la paz de lo inorgánico”⁹⁶.

Podemos yuxtaponer el placer del encuentro amoroso y el estado de calma del cuerpo fallecido que, según Freud, comparten una similitud, ya que en ambos estados *placer-muerte* las tensiones corpóreas se ven calmadas en el momento en que se las satisface. La trama de este relato se compone de diversas pulsiones como las del placer, el goce y la muerte.

Por otro lado, el detalle mínimo, como la mosca que se posa en la boca de Berta infectándola del cólera, responde a la fijación de Holst por los recursos que llevan a sus historias a situarse en el terreno de lo absurdo. Por ejemplo, en una escena la mujer empieza a parpadear despacio para intentar seducir al hombre con el que se encuentra, pero se frustra porque no logra ninguna reacción en él. También, hay partes del relato que parecen inconexas, porque se desligan de la narración: “¿En tu casa mataron un chancho? ¿Le tuviste miedo a la sangre?”⁹⁷. La autora usa estos artificios para dinamitar la

⁹⁵ Kristeva, *Poderes de la perversión*, 18.

⁹⁶ Bordelois, *Etimología de las pasiones*, 123.

⁹⁷ Holst, “Los síntomas”, 127.

secuencialidad, el orden narrativo del antes y del después en el relato para pulsionar una narrativa de fragmentos cuyos sentidos suponen no conocer del todo las razones; esto puede generar extrañamiento y duda en el lector, que debe ser perspicaz si pretende descifrar lo que Holst propone con “Los síntomas”.

Con sumo cuidado

En la trama de “Con sumo cuidado” (*Turba de signos*, 1995), la protagonista Ximena está casada con Gunther y sus hijos se llaman como ellos. Ximena organiza una reunión en su casa por lo que se encuentra muy ocupada.

todavía tenía que preparar la salsa para la ensalada y apurar a Gunther y Ximenita para que terminaran su baño. Los viernes se ponían insoportables, pues con la excusa de que Ximenita no tenía clases al día siguiente, se quedaban horas bañándose el uno al otro. A ratos, Gunther parecía su hijo y no su marido, pensaba con fastidio Ximena⁹⁸.

En otras reuniones, Ximena ha escuchado las historias terroríficas sobre niñeras y empleadas domésticas que abusan de los niños. Esto la motiva a vigilar y desconfiar de Calixta, la mujer que hace el servicio doméstico y cuida de sus hijos. Además, la presencia de Calixta la perturba porque:

su mirada se extraviaba, sin remedio, por la derecha. Le asustaba un poco; en muchas ocasiones había tenido que voltearse para comprobar si había alguien detrás. Y esto irritaba a Ximena, pues sospechaba que Calixta se reía en secreto de ella⁹⁹.

Mientras se desarrolla la reunión, su hijo pequeño no duerme a pesar de que su madre le da su medicina para la hiperactividad. En el cierre del relato, la madre prefiere drogar a Gunthercito antes de dejarlo al cuidado de la niñera:

Calixta estaba arreglando los bocadillos y, con un ojo más culpable que nunca, se ofreció para hacer dormir al niño. Ximena ni le contestó; el llanto de Gunthercito llamando a Calixta lo explicaba todo. Regresó al dormitorio y murmurándole, “enseguida, mi amor”, con cuidado de no regar ni una gota, le dio dos cucharadas más de calmante, porque ella no iba a permitir que nadie le hiciera porquerías a su hijo¹⁰⁰.

Analicemos la presencia de la niñera Calixta. A Ximena no solo le molesta el ojo estrábico de la mujer sino, también, el hecho de que sus hijos están acostumbrados a sus cuidados. La niñera genera malestar dentro de ese sistema de interacciones privadas que constituyen el hogar de Ximena, que se ve amenazado por su presencia. A propósito de lo que produce molestia y es abyecto, Kristeva expone: “Así retorcido, tejido,

⁹⁸ Holst, “Con sumo cuidado”, 156.

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 157.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, p. 159.

ambivalente, un flujo heterogéneo recorta un territorio del que puedo decir que es mío porque el Otro habiéndome habitado como alter ego, me lo indica por medio de la repugnancia”¹⁰¹. Calixta representa lo que Ximena considera ajeno. La niñera es abyecta porque representa lo otro, lo que tiene la capacidad de desestabilizar las dinámicas de la burbuja doméstica de la protagonista¹⁰².

Podemos reflexionar sobre el ojo estrábico de Calixta y aseverar que esta condición también constituye a Ximena, pero en un plano simbólico. En la parte inicial del relato, se narra cómo su hija toma baños con su padre, lo que sugiere que este abusa sexualmente de la niña. Sin embargo, Ximena es estrábica, desvía su mirada para no ver lo que sucede, fijando su prejuicio en la persona equivocada. Calixta sería una suerte de falso reflejo, que responde a la imposibilidad de Ximena para verse a sí misma y para aceptar las situaciones violentas que ocurren en su casa¹⁰³.

En el prólogo de la *Obra Completa* de Holst, Burgos Jara expone que “la ironía corrosiva de sus textos explora lo que se mueve detrás de una cotidianidad escondida bajo apariencias que engañan”¹⁰⁴. En este relato, la seguridad del espacio privado es cuestionable, ya que como asegura Manuel Delgado, por lo general estos no son espacios seguros, en ellos se desarrollan situaciones violentas que ponen en riesgo la integridad de sus miembros, especialmente la de las mujeres y los niños. Con lo mencionado, notamos como Holst insiste en la incapacidad de la madre para ver esa deformación visible, y a través de lo no dicho, sugiere la violación del padre hacia su hija.

Entonces, los cuentos presentados en este acápite evidencian cómo Holst feminiza la escritura a partir de personajes de cuerpos heterogéneos y desarmados, que desbordan las representaciones habituales de lo femenino. También, recurre a la mirada estrábica para proponer diferentes modos de leer este relato, en ese sentido, se asume la figuración de la escritura como actos de discursos claros sobre discursos ocultos y deformes.

¹⁰¹ Kristeva, *Poderes de la perversión*, 18.

¹⁰² Algo similar sucede en la película *Nosilataj: la belleza* (2012) dirigida por Daniela Seggiaro. En ella se narra la historia de Yolanda, una joven de origen wíchi que trabaja como empleada doméstica en un hogar criollo. Por los prejuicios de sus jefes, Yolanda es considerada como lo otro, lo primitivo y alejado de la norma. Esta chica atesora su larga cabellera, que luego su jefa le corta para dársela a su hija. Lo que ocasiona en Yolanda un estado de depresión profunda y la hace cuestionarse si quiere pertenecer al mundo criollo-blanco o regresar a su comunidad.

¹⁰³ A diferencia del ojo estrábico del personaje de *Estancias* de Alicia Ortega Caicedo, este le permite tener una visión múltiple: “Miro con un ojo lo que tengo directo frente a mí y con el otro, hacia adentro y hacia atrás. Junto en la escritura lo que mis ojos desalineados contemplan. La materialidad de las cosas presentes y la impronta de lo que fue”. Ortega Caicedo, *Estancias*, 19.

¹⁰⁴ Burgos Jara, “¿Quién le teme a Gilda Holst?”, 12.

Además, el trabajo con el lenguaje potencia lo abyecto y posibilita en los cuerpos hedores, bultos, fluidos, subjetividades desajustadas, que llevan al sujeto a un espacio contaminado por aquello que se rechaza y se quiere mantener oculto. Los rastros que Holst deja sueltos en estas narraciones ambiguas, desajustan lo lineal y lo fácilmente esperable de narraciones de índole más o menos clásica, y rompe lo convencional de la familia demostrando sus vericuetos y sus oscuridades. Esto genera atmosferas inquietantes, preocupantes, regidas por sospechas del lector antes que certezas.

Capítulo III: Subversiones múltiples

Mi tocador es doble: no tengo necesidad de decir más,
pues su uso en esta forma es claramente comprensible.

Pablo Palacio, *La doble y única mujer*

En este tercer capítulo se abordarán los temas de lo minoritario, lo otro y lo múltiple, a través de las diferentes propuestas y juegos de lenguaje que usa Holst para tejer el cuerpo de su narrativa, y cuestionar las estructuras literarias afines con el discurso dominante, tradicional y mayoritario.

En el primer acápite se elabora un repaso de los conceptos de “devenir menor” y “devenir mujer” propuestos por Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil mesetas*, además, del concepto de “literatura menor” desarrollado por los mismos filósofos en *Kafka por una literatura menor*. Consideramos que Pablo Palacio y Holst tienen en común varios puntos, en el capítulo anterior de esta investigación, notamos que el autor también presenta cuerpos abyectos en su narrativa. En ese sentido, pensamos que la influencia de Pablo Palacio en la obra de la autora es evidente, por lo que, en el segundo acápite, se elaborará una reflexión en torno a dos cuentos de Holst que tratan sobre el acto de escribir: “Bumerán” y “La vida literaria”. Por último, a través del análisis de la novela *Dar con ella*, se demostrarán las estrategias y juegos del lenguaje que configuran la estructura de esta obra constituida por voces múltiples.

3.1 Devenires menores

En este apartado nos acercamos al concepto del devenir mujer, devenir animal y devenir minoritario propuesto por Gilles Deleuze y Félix Guattari. En *Crítica y clínica*, Deleuze explica que el devenir no tiene otro fin que el devenir mismo, es decir, devenir-animal no significa imitar o *ser* un animal, sino crear conciencia de que ambos existen en un mismo espacio.

Devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, Mimesis), sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación tal que ya no quepa distinguirse de una mujer, de un animal o de una molécula: no imprecisos ni generales, sino imprevistos, no preexistentes, tanto menos determinados en una

forma cuanto que se singularizan en una población [...] El devenir siempre está «entre»: mujer entre las mujeres, o animal entre otros animales¹⁰⁵.

En ese sentido, devenir no significa imitar ni crear correspondencias entre un punto y otro, sino modos de convivencia grupales; los que serían el punto de partida para poder devenir-animal. Cuando se deviene animal, se da lugar a las multiplicidades que constituyen las manadas y las bandas, que contaminan y contagian a quienes devienen.

Asimismo, el devenir-mujer es el único que puede ser considerado como devenir-imperceptible. Y con esto, los autores no se refieren a un modo de imitación-producción que reproduzca una figura de mujer tradicional; por el contrario, insisten en la separación de la entidad molar para poder construir un devenir-mujer.

Lo que nosotros llamamos aquí entidad molar es, por ejemplo, la mujer en tanto que está atrapada en una máquina dual que la opone al hombre, en tanto que está determinada por su forma, provista de órganos y de funciones, asignadas como sujeto. Pues bien, devenir-mujer no es imitar esa entidad, ni siquiera transformarse en ella¹⁰⁶.

En otras palabras, para poder devenir-mujer se debe dejar de lado a la entidad molar, para así construir una mujer molecular desde lo que ambos llamaron una “política femenina molecular”¹⁰⁷. La entidad molar del hombre es lo que lo hace mayoritario y afín a una unidad, en contraposición al carácter molecular de la mujer que la hace menor y múltiple. Por otra parte, Deleuze y Guattari exponen que no se puede devenir-hombre porque el devenir siempre es menor, es decir, el hombre es mayoritario¹⁰⁸ en el sentido de que ha ocupado un lugar dominante en la sociedad. En ese sentido, no existe el devenir-hombre porque esta es una entidad molar que choca con la cualidad molecular que compone a todo devenir.

En *Crítica y clínica*, Deleuze argumenta que “el hombre se presenta como una forma de expresión dominante que pretende imponerse a cualquier materia, mientras que

¹⁰⁵ Gilles Deleuze, *Crítica y clínica* trad. Thomas Kauf (Barcelona: Editorial Anagrama, 1996), 5-6. http://www.medicinayarte.com/img/biblioteca_virtual_publica_deleuze_critica_clinica.pdf

¹⁰⁶ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: PRE-TEXTOS, 2010), 277.

¹⁰⁷ “Cuando le preguntan a Virginia Woolf sobre una escritura específicamente femenina, se espanta ante la idea de escribir “en tanto que mujer”. Más bien es necesario que la escritura produzca un devenir-mujer, como átomos de feminidad capaces de recorrer y de impregnar todo un campo social, y de contaminar a los hombres, de atraparlos en ese devenir. Partículas muy suaves pero también duras y obstinadas, irreductibles, indomables”. *Ibíd.*, p. 278.

¹⁰⁸ “Por mayoría nosotros no entendemos una cantidad relativa más grande, sino la determinación de un estado o de un patrón con relación al cual tanto las cantidades más grandes como las más pequeñas se considerarán minoritarias: hombre-blanco, adulto-macho, etc. Mayoría supone un estado de dominación, no la inversa”. *Ibíd.*, p. 291.

mujer, animal o molécula contienen siempre un componente de fuga que se sustrae a su propia formalización”¹⁰⁹.

Los personajes femeninos de Holst, a partir de experiencias cotidianas e íntimas, tejen un devenir-mujer. La manera en que se desarman sus subjetividades y cuerpos, posibilita el carácter múltiple de estos personajes que generan fugas. En este acápite, nos interesa reflexionar sobre los alcances del concepto del devenir en la escritura y de las posibilidades resultantes de estas. En *La risa de la medusa*, Hélène Cixous es enfática al resaltar la cualidad múltiple de la escritura:

La escritura es, en mí, el paso, entrada, salida, estancia, del otro que soy y no soy, que no sé ser; pero que siento pasar, que me hace vivir –que me destroza, me inquieta, me altera, ¿quién?, ¿una, uno, unas?, varios, del desconocido que me despierta precisamente las ganas de conocer a partir de las que toda vida se eleva¹¹⁰.

Con lo mencionado, Cixous revela una parte importante de la escritura femenina, la zona intermedia que posibilita la multiplicidad en el devenir-mujer y que, a su vez, puede posibilitar líneas de fuga.

Por otra parte, según Deleuze y Guattari, la literatura menor es la que las minorías producen dentro de la literatura mayor, es decir, de la literatura próxima a los grandes discursos. En ese sentido, pensamos la obra de Holst como una propuesta de literatura menor, ya que configuró un espacio diferente dentro de las letras ecuatorianas a finales del siglo XX, que hasta ese momento replicaba personajes femeninos convencionales y afines a estereotipos¹¹¹. En *Kafka por una literatura menor*, Deleuze expone que esta se compone de tres características fundamentales:

La desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato político, el dispositivo colectivo de enunciación. Lo que equivale a decir que “menor” no califica a ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida)¹¹².

¹⁰⁹ Deleuze, *Crítica y clínica*, 5.

¹¹⁰ Cixous, *La risa de la medusa*, 46.

¹¹¹ Encontramos en la novela *El rincón de los justos* (1990) de Jorge Velazco Mackenzie, algunos personajes femeninos representados bajo el estereotipo de la prostituta: “Tú te transformas en el día, para en la noche volver a ser la misma Martillo Puta de todas las veces, y los clientes del Rincón de los Justos se agitan a tu paso, sacuden las manos pidiendo que les sirvas, que te inclines a la mesa para ver tus pechos, tus pezones duros que yo una vez sentí por descuido: estabas de pie junto a la Wurlitzer y yo te pedí permiso para pasar al wáter, entonces tú te quisistes esquivar, pero fue tarde, te apreté de frente contra la máquina que justo en ese momento empezó a sonar con una de J.J y allí mi pecho se pegó a tu pecho [...] tú, Narcisa Martillo, temblaste cuando te acorralé. Todo quedó como un accidente, como un triste pase de borracho”. Jorge Velazco Mackenzie, *El rincón de los justos* (Quito: Libresa, 1990), 103-104.

¹¹² Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka por una literatura menor*, (México D.F: Ediciones Era, S.A, 1978), 31. http://medicinayarte.com/img/deleuze_guattari_%20kafka_por_una_%20literatura_menor.pdf

Ahora bien, la literatura de Holst potencia lo menor de la escritura a través de historias atravesadas por el deseo, la búsqueda de un lugar de enunciación, el reconocimiento del cuerpo femenino como cuerpo abyecto, mediante un lenguaje próximo y coloquial. Podemos asegurar que la autora desarma estereotipos y modos narrativos convencionales en el orden secuencial de los acontecimientos, a partir de cuerpos inestables. Con esto se produce una escritura irreverente y de formas heterogéneas.

Asimismo, es a partir de experiencias íntimas que algunos personajes femeninos de Holst se enuncian a través de lo político. Kate Millett, en su libro *Política sexual*, sentencia que “lo personal es político”, lo cual evidencia que tanto lo íntimo relacionado a la vida privada afecta y puede llevarse hacia lo colectivo, a través de la intención por vincular ambos aspectos.

Ciertos juegos de la narrativa de Holst, como los presentes en la novela *Dar con ella*, sirven para cuestionar las estructuras de dominación del lenguaje que componen la literatura mayor. Por ejemplo, los personajes femeninos que están en constante devenir se enuncian a través de cuerpos desajustados. Entonces, si la literatura mayor responde a un sentido de organización casi monolítico, la literatura menor abre la posibilidad de trazar líneas de fuga. Según Deleuze y Guattari, con las líneas de fuga se puede romper con lo tradicional para crear conexiones heterogéneas, las mismas que potencian el lenguaje, llevándolo a un espacio de multiplicidad. En Holst, las líneas de fuga se generan a través de la feminización de la escritura, ya que la misma propone la transformación del lenguaje para liberar a la escritura de la rigidez del discurso mayoritario.

3.2 Lo heterogéneo en las narraciones metaliterarias

En este apartado, consideramos importante analizar dos relatos de Holst –“La vida literaria” y “Bumerán”– donde se manifiesta lo metaliterario, ya que es una estrategia de composición literaria que tiene en común la autora con Pablo Palacio.

En *Antología esencial Ecuador siglo XX. El cuento*, Alicia Ortega asegura que la narrativa de Pablo Palacio es “un proceso mismo de su trazado desde una hiperconciencia del acto narrativo”¹¹³, es decir, la presencia del narrador suscita reflexiones sobre el acto mismo de narrar. Esto produce un texto de formas rizomáticas¹¹⁴ en el que las referencias

¹¹³ Ortega, *El cuento ecuatoriano durante el siglo veinte...*, 14.

¹¹⁴ “Lo múltiple hay que hacerlo, pero no añadiendo constantemente una dimensión superior, sino, al contrario, de la forma más simple, a fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones de que se dispone,

musicales, diálogos internos o situaciones de lenguaje desbordado constituyen una narración diversa y enriquecida. Dichos temas forman parte de estos cuentos que se analizarán a continuación.

La vida literaria

En la trama de “La vida literaria”, María Elena se enfrenta a un angustiante proceso de escritura de un cuento que le piden para una revista: “Solitaria, fumando centenares de cigarrillos, se ha dado contra las paredes de la casa envuelta en interminables, en pausas, crujidos, paralizaciones, sin encontrar solución o salida”¹¹⁵. Esta angustia no se refiere al temor de la página en blanco, sino a la incapacidad de la protagonista por definir lo que es un cuento corto¹¹⁶.

En un primer intento, escribe *Un hombre olvidable* que narra la historia de una escritora en una situación igual a la suya y se plantea la posibilidad de escribir al estilo de Augusto Monterroso¹¹⁷:

El cuento tendría que atravesar la revista; cada palabra y grupo de palabras en una página distinta y encuadrado en el margen inferior para que la gente imagine que está hojeando y dando movimiento a un dibujo. Pero le parece de repente que es demasiado reiterativo. Le ha tomado una semana hacer ese y este otro cuento¹¹⁸.

A través de María Elena y tomando como referencia la escritura experimental de Monterroso, Holst propone aquí un proyecto de escritura que conjuga lenguaje e imagen. Con *Un hombre olvidable* la narradora abre el espacio a un relato experimental, donde la

siempre n-1 (solo así, sustrayéndolo, lo Uno forma parte de lo múltiple). Sustraer lo único de la multiplicidad a constituís: escribir a n-1. Este tipo de sistema podría denominarse rizoma. Un rizoma como tallo subterráneo se distingue radicalmente de las raíces y de las raicillas [...] el rizoma tiene formas muy diversas, desde su extensión superficial ramificada en todos los sentidos hasta sus concreciones en bulbos y tubérculos [...] En la lengua siempre se pueden efectuar descomposiciones estructurales internas: es prácticamente lo mismo que buscar raíces”. Deleuze y Guattari, *Mil Mesetas*, 12-13.

¹¹⁵ Holst, “La vida literaria”, 184.

¹¹⁶ Otro relato en el que sucede algo similar al cuento de Holst, es “Encima”, de Mercedes Gómez de la Cruz: “Había estado sudando con el lápiz en la mano, el cuaderno azul de hojas rayadas y las ideas escasas. Ninguna otra idea llegaba a su mente. Y tenía que escribir sobre la afluencia de viajeros a la costa atlántica. Todo un artículo de tres páginas en cuerpo diez para entregar mañana. Quince mil caracteres, le dijo el editor. No se le ocurría nada. Solamente pensaba en que en algún momento tendría que coger: un esfuerzo. Cómo podía pensar en coger con todo lo que tenía que trabajar. No podía. Encima de escribir, encima de trabajar, tenía que coger”. Mercedes Gómez de la Cruz, “Encima” en *Nada que ver: narradoras rosarinas* (Córdoba: Recovecos, 2012), 113.

¹¹⁷ Es larga la tradición literaria de textos que colocan referentes como anclajes discursivos, en el caso de este relato nos llama la atención que sea Augusto Monterroso (1921-2003) ya que este fue un escritor considerado paródico: “Se ha dicho —él mismo lo ha dicho— que su trabajo de escritor consiste fundamentalmente en suprimir, en eliminar, en apretar, en condensar, yo llamaría a todo eso “iluminar”, superficialmente, significa quitar lo parasitario, lo ornamental, la metáfora inútil [...]”. Noé Jitrik, “Augusto Monterroso Cuentos”, *Material de lectura*, N. 37 (2008), 5. <http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf5/augusto-monterroso-37.pdf>

¹¹⁸ Holst, “La vida literaria”, 185.

narración se mueve creando una imagen al pasar las páginas, revelando en modo de juego, el relato en cuestión.

En un segundo intento, María Elena escribe *El Perfume II*, un proyecto de monólogo breve escrito en cursivas en el que una mujer recuerda una charla con una amiga, que se interrumpe por algo que le molesta y que no menciona:

*y te sientes mutualísima por esa igual comprensión del mundo y bla-bla-bla, y de repente en una respuesta o un comentario de ella te parece que no has visto bien porque tienes que inmediateamente fijar tu vista en sus labios [...]*¹¹⁹.

A partir de este segundo texto, la escritora se pregunta si este puede ser o no considerada literatura, porque lo que acaba de proponer es un párrafo breve que se asemeja a un parloteo interno; con esto, la protagonista crítica los estilos literarios que debe tener un relato. Al final, María Elena envía a la revista este microcuento: “De repente, frente a la pared vacía y blanca se detiene, coge vida y decide detonarse en un mural bicrómico”¹²⁰.

Con las propuestas de relatos, la narradora de “La vida literaria” produce una suerte de puesta en abismo, ya que este alberga tres o cuatro relatos, como si se tratara de una muñeca rusa. Representa también al estilo de escritor que debe insistir hasta encontrar la frase exacta, es un estereotipo que puede tener dosis de parodia. Además, estos relatos funcionan como una burla al cliché del miedo del escritor frente a la página en blanco. A pesar de que María Elena duda de la extensión del relato corto, ensaya y propone textos diversos, hasta que se decide por un texto de una sola línea.

Por otro lado, en el prólogo de la *Obra Completa* de Holst, Burgos Jara considera que en este cuento lo metaliterario se presenta en modo de “confrontación de un sistema narrativo”¹²¹, que sirve para pensar acerca de lo que es un escritor, lo que es la literatura y lo que es un cuento. En ese sentido, Holst a través de los textos cortos de María Elena, propone un desarme de la estructura narrativa y elabora, también, una parodia a los cuestionamientos sobre el acto de escribir y la literatura.

Además, la vida literaria de María Elena resuena con la de Holst, que en su libro *Bumerán*, elabora varios relatos breves que pueden ser microcuentos o textos cortos:

No sé cómo me metí, pero voy séptima en esta larga fila de pelícanos. “No sé de dónde venimos ni a dónde vamos. A comer, de dormir, de soñar, a aparearnos, a morir. No sé. Solo estoy presente y aleteo”¹²².

¹¹⁹ *Ibíd.*, p. 186. Las cursivas son del texto original.

¹²⁰ *Ibíd.*, p. 188.

¹²¹ Burgos Jara, “¿Quién le teme a Gilda Holst?”, 17.

¹²² Holst, “Voy”, 281.

En “La vida literaria” Holst usa el recurso de lo metaliterario para construir una parodia relacionada a las preguntas que se generan en el acto de escribir, y mediante el lenguaje irónico, ensaya una suerte de desestructura narrativa.

Bumerán

La protagonista de “Bumerán” comienza a narrar su historia así:

Entre mi madre que me pregunta siempre (“¿qué hay de nuevo?”), mi hija que me exige que le conteste (“¿Cuál es el problema?”), mi esposo que exclama (“¿en qué país estamos?”), y Esteban que me pidió que lo metiera en algún cuento, transcurre más o menos mi vida y el tiempo de este cuento¹²³.

Esta mujer escritora encuentra en las conversaciones telefónicas con su madre y en el vínculo que tiene con su hija material para su escritura:

Así que, entre mi madre que me cree una fuente de novedad, y mi hija, una de problemas, que en apariencia o en definitiva, no existen, yo escribo ficciones novedosamente problemáticas de mi vida y del cuento, por supuesto¹²⁴.

Mientras intenta escribir, escucha a su esposo que se queja de la violencia y de la situación económica del país:

Cuando mi esposo exclama ¡¿En qué país estamos?!, ¿Brasil?, le pregunto, porque es un lugar al que me gustaría ir, que me hablen en brasileño porque me excita [...] En algún momento voy a tener que decirle que estamos en el Ecuador porque ya se me están acabando los países del mundo. ¡Uy, cuando se entere!¹²⁵.

Luego, accediendo al pedido de Esteban de que lo incluya en un cuento, la escritora decide incluir una canción:

No entiendo por qué a Esteban le gusta esa canción, no entiendo [...] Pero la canción tiene gran ritmo para bailar. Esto es fundamental, disfrutar del ritmo sin necesariamente saber la letra, aunque algo terrible también: se parece al dicho ese, de que uno no sabe para quién trabaja o quien lo trabaja a uno¹²⁶.

La protagonista reflexiona sobre la letra de la canción, deteniéndose en detalles machistas y racistas de la misma, y la compara con *El libro del buen amor*¹²⁷ escrito por Juan Ruiz Arcipreste de Hita.

¹²³ Holst, “Bumerán”, 282. Las cursivas son del texto original.

¹²⁴ *Ibíd.*, p. 284.

¹²⁵ *Ibíd.*, p. 285.

¹²⁶ *Ibíd.*, p. 286. “Pavo real” (lanzada en 1980) es una canción del popular cantante venezolano José Luis Rodríguez más conocido como *El Puma*.

¹²⁷ *El Libro de buen amor* (1330 y 1343) escrito por Juan Ruiz, clérigo conocido como Arcipreste de Hita, es un referente de la literatura medieval española.

“Bumerán” es un cuento que experimenta con referencias musicales. La narradora le da a Esteban una cualidad interesante porque es un personaje que actúa según las canciones que le gustan. Primero, Esteban escucha frecuentemente la canción *Pavo real*, quiere salir a fiestas y ser un seductor; luego, se fija en *Amor narcótico* y conoce a María Rosa:

Ella también integra a Esteban mientras lo abraza bailando «Amor narcótico», que no es bolero, pero lo están pausando como tal, lo que lo torna serio y rico, y qué decir del piquito que se han dado cuando Esteban la fue a dejar a su casa¹²⁸.

Ambas canciones funcionan para mostrar a un personaje que primero quiere ser atrevido y seductor, pero después parece suspendido en el amor. En ese sentido, a través del personaje de Esteban, Holst cuestiona y parodia ciertos aspectos del amor romántico. Y, la mediación de canciones que, además, identifican, es decir, generan procesos de identidad. Esas identidades tan aparentemente completas no son tales sino más bien autofiguras.

Este relato también experimenta con lo metaliterario, porque a través de esta mujer escritora, Holst propone una rescritura del texto renacentista a la que titula “Semi responso a Juan Ruiz” donde reproduce el modelo de rimas parodiando el contenido y la seriedad del modelo original que es el libro de Juan Ruiz:

Así, mis lectores, entended el romance / que ya estamos hartas de tan poco alcance,
/ de que siempre detrás de cada percance / no hay palabra ni obra, que nos lance / en
el trance. / Del trance se ha hablado ya en muchos idiomas/ Unos lo olvidan y no hay
peor maroma / Otros lo sitúan en una sola loma. Los chinos ya lo han dicho: eso es
una bloma¹²⁹.

Podemos considerar al Semi responso expuesto en “Bumerán” como un texto que parodia al original de Juan Ruiz, porque en él, la narradora se burla de las nociones anticuadas del amor renacentista y también cuestiona la idea del amor tradicional. Así, Holst elabora un ejercicio de parodia de un texto reconocido como literatura mayor, para situarlo en un espacio menor. Ejercicio que se construye a través de lenguaje cotidiano y del humor. En el Semi responso, la narradora le concede al texto una dimensión colectiva, ya que se dirige directamente a las mujeres, interpelándolas y cuestionándolas a partir de experiencias con el sexo opuesto.

¹²⁸ *Ibíd.*, p. 290-291.

¹²⁹ *Ibíd.*, p. 290.

3.3 Desborde del lenguaje en *Dar con ella*

Dar con ella (2000) es una novela compuesta de elementos diversos que complejizan su estructura narrativa. En este acápite dividido en dos partes, abordaremos el desarme del nombre y los juegos de lenguaje desbordado.

La novela empieza con Teresa en una reunión, su actitud hacia los demás es un poco burlona e irónica:

Ya me está mirando para descubrir con qué arrugas cuento pero me adelanto y le digo que ha engordado. “Es que acabo de dar a luz”. “Ay”, digo, como si me doliera algo, “¿cierto?”. “Sí, varón y ya tengo a la mujercita”. La odio por decir varón y no hombre y no decir simplemente mujer. “La parejita, ¡qué lindo! (hipócrita que soy), y Dora con tan simple frase se siente reconciliada conmigo¹³⁰.

Luego aparece Enita, una mujer a la que no le importa hablar de sus experiencias íntimas, actitud que abrumba a Teresa: “Me horrorizó su desnudez; me parecía que se regalaba, se dispersaba en otros órdenes, en un pocotón de conciencias extrañas que iban a hacer de ella un ejemplo de algo [...]”¹³¹. Aquí, Enita la contrata para que escriba un libro sobre sus memorias.

Teresa se da cuenta que el interés de la mujer por hacer un libro, responde a su necesidad por contar sus fracasos en el amor.

Vivía deslizándose de una palabra a la otra, tanteándolas, en una especie de ceguera estúpida, derivando veletamente. “Alguien me detendrá”, decía; siempre hablaba de unos otros que lo harían, y a pesar de que parecía desearlo obsesivamente (de allí un poco sus desafíos y verborrea inicial), había también huida en esas transposiciones rápidas, con miedo a quedar presa¹³².

Así, Teresa comienza a escribir sobre Enita, visitándola al trabajo con frecuencia. Observa a la mujer, a sus amigos y familiares, y con los detalles que ellos le revelan, empieza a tejer su historia en fragmentos que abarcan su niñez y adultez.

Desarme del nombre

A lo largo de la novela, la narradora genera la descomposición progresiva del nombre de Enita. Primero, se vale de puntos para dividirlo e incluir otros nombres y otras historias, también, recurre a juegos de palabras:

E., la una y la otra, mayúsculamente dicen BASTA, “vasta soy”, dice la insomne, “la tuya (por sí acaso)” dice la t, redundante como cualquier necia en alerta. -E E E E E E E E E E n n n n n n n i i i i i i i i i i i i t t t t t t t t t t t t t aaaaaaaaaaaaaaaaa.

¹³⁰ Holst, *Dar con ella*, 193-194.

¹³¹ *Ibíd.*, p. 197.

¹³² *Ibíd.*, p. 201.

Ena se colecta caritativa y abre la puerta. –¿Qué no escuchaste el timbre? Estuve tocando más de diez minutos. –Estaba un poco desparramada– dijo Enita con voz agradecida¹³³.

Después, el nombre de la protagonista se desarma, porque las letras que lo conforman se interrumpen por puntos:

E. desea, necesita una contestación telefónica a su fax, que no llega, nita (Norma, Inés, Tania y Amalia) piensan que los hombres son muy cómodos, porque teléfono hay en cualquier parte, pero no existe la intención de pulsarlo [...] E. les grita que son una serie de iniciales minúsculas y encima obesas, anoréxicas y bulímicas, ellas le contestan que es una E. quivocación mayúscula pero ya Ena, cuya seña particular es la confusión, ha decidido acercarse nuevamente a Óscar y le parece percibir un palpito de felicidad en esa decisión¹³⁴.

Esta desarticulación del nombre de la mujer, a partir de la mención de otros nombres femeninos, genera historias que se asemejan a la situación particular de Enita, relacionada al fracaso en el amor.

E., la otra mujer, que está al borde “yo, la peor de todas” porque no hace nada, atribuye su desánimo a su sexo, débil como dicen, e indudablemente, a su carácter. Nita (Noella, Ifigenia, Talía y Alberto), todas las mujeres, mientras se hacen las sorprendidas y gritan qué hace un hombre entre nosotras exclaman también que ya antes se han sentido exactamente igual, allá en los años 80, seguramente después del Niño, donde se quebraron todos los puentes y que entonces, al igual que ahora, E., la una y la otra, se atribuyó todo su cansancio a ella misma¹³⁵.

Al final de la novela, el desarme del nombre de Enita es casi total. Del mismo, solo queda una letra:

E., la mujer que se desbarata nuevamente, siente que se ha vuelto cara de nada, «gesto acerca de lo que miento, vieja-mente», piensa; nita, todas las mujeres, están –por decir lo menos inquietas–. E., la una mujer, no desea; la otra, sí¹³⁶.

La mención de varios nombres hace que el personaje de Enita se convierta en un personaje múltiple. Esta fractura, genera una suerte de línea de fuga que coloca la experiencia individual de Enita en lo colectivo. Además, cuando se menciona el nombre masculino, se abren las dimensiones del devenir-minoritario. Deleuze y Guattari afirman que:

las mujeres, cualquiera que sea su número, son una minoría, definible como estado o subconjunto; pero solo crean si hacen posible un devenir, que no es

¹³³ *Ibíd.*, p. 230-231.

¹³⁴ *Ibíd.*, p. 205-206.

¹³⁵ *Ibíd.*, p. 229.

¹³⁶ *Ibíd.*, p. 269-270.

propiedad suya, en el que ellas mismas deben entrar, un devenir-mujer que concierne al hombre en su totalidad, al conjunto de hombres y mujeres¹³⁷.

Lo que demuestra que el devenir se diferencia de determinismos relacionados a roles y a géneros sexuales.

Holst experimenta con la descomposición progresiva del nombre, desgranando el mismo y abriendo el espacio hacia una narración fragmentada, donde las identidades femeninas fluctúan para cuestionar también las identidades estables, las normas, lo monocorde, sean cuerpos, miradas, voces, mujeres o estructuras narrativas. Si el nombre pertenece a un sistema de disciplinamiento y categorización de las identidades, al desbaratarlo, estas identidades devienen múltiples¹³⁸. Estos personajes femeninos al agenciarse en comunidad, escuchándose, escribiéndose, entran en una suerte de vórtice, que Holst evidencia por medio del lenguaje que se pervierte, alborota y desarma.

Juegos del lenguaje

Hay varios desarmes del lenguaje que vuelven heterogénea y múltiple la estructura de *Dar con ella*. Los cambios de las palabras, los pies de página y diálogos donde lo absurdo se manifiesta, son algunos de estos recursos. Aquí, mostraremos partes de la novela, en la que el lenguaje se vuelve excesivo.

Enita quiere dejar de administrar el restaurante de su familia y asiste a una entrevista de trabajo para un puesto administrativo. En la cita, debe responder a varios test:

“¿Se considera una persona práctica?”. “¿Tiene facilidad de palabra?”. ¿Qué? ¿Si la doy mucho, si la regalo, si la presto o la vendo? ¿De qué palabra hablan? ¿Sobre cuál preguntan? Tomo la palabra, capitulo la sílaba, tomo la frase, bebo el párrafo, me embriago, las palabras me dejan. ¿Tengo palabra? ¿Palabreo? ¿Seduzco? ¿Engaño? Tampoco tengo facilidad corporal, ni monetaria, ni fisiológica. Son las palabras las difíciles, las que se complican, no yo; se agolpan, una mente amoratada, no blanca, con brotes felices o chichones veraces¹³⁹.

Luego, esta mujer rememora una visita a las piscinas de lodo de San Vicente y mientras está dentro del fango, recuerda un momento íntimo con un hombre.

¹³⁷ Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, 108.

¹³⁸ En la película *Silvia Prieto* (1999) del director Martín Rejtman, la protagonista cumple treinta años y siente que su vida se estanca, por lo que decide tomar vacaciones cerca del mar, allí conoce a un turista que le dice que hay otra Silvia Prieto en la ciudad en la que vive. Esto hace que busque a todas las mujeres que tienen su mismo nombre para juntarlas y hablar, y cuando esto sucede, se da cuenta que cada Silvia Prieto es una persona muy distinta a la una de la otra. El descubrimiento de las múltiples mujeres que se llaman como ella, hace que Silvia ponga en perspectiva su vida.

¹³⁹ Holst, *Dar con ella*, 215.

“¿Cómo está tu etc.?” y en el hotel te contesté, con evidentes tribulaciones de la carne: “Etc., ¿y el tuyo?”, y tú, hasta un poco serio dijiste: “Etc. en lo que quiere”, y pregunté: “¿Etc.?” y me emocionó tu sí y repregunté, hecha la precisa: “¿Etc.?” otro sí y constaté el efecto de tu curiosidad y te lo dije: “Etc., etc”. Y los tonos de los sucesivos “etc”, “etc”. Ni se comparan con tu “e”, mi “t”, tu “c” y mi “e”, tu “t” y mi “c”¹⁴⁰.

En esta parte, los etcéteras que se repiten constantemente en el diálogo, después se explican en un pie de página situado al final de la conversación:

*- ¿Cómo está tu etc.? – le preguntó Óscar a la salida. / –Está tan caliente. ¿Y el tuyo? / –Está terriblemente claro en lo que quiere. / –¿Enervado, tierno, concentrado? / –Sí. / –¿Efusivo, travieso, cariñoso? / –Sí, ¿y tú? / –Encantada, tumultuosa, cautivada, extensa, tangible, curiosa. / –Eres temblor conmigo. / –Eres trópico combustivo. / –Embriagados. / –Tramos. / –Compartidos. / Extasiados. / –Terrenos. / –Cedidos¹⁴¹.

El personaje de Enita suele exagerar y estar al borde de lo ridículo. Un momento que evidencia este comportamiento se manifiesta cuando llama a Óscar porque desea morir:

–¿Qué haces? – le preguntó. / –Estoy muriendo –le contestó Enita sin abrir los ojos. / –¿Cómo? ¿Te envenenaste? / –No. / –¿Y entonces? / Quiero morir contigo. / –No seas idiota, Enita, y ya levántate. / –No puedo. Estoy esperando que me dé dengue hemorrágico o malaria. / –Ven, ridícula, ya levántate. Ni siquiera hay mosquitos en agosto¹⁴².

Este fragmento da cuenta de las incoherencias de este personaje, que actúa de manera extraña en la mayor parte de sus encuentros con hombres. Con este procedimiento, observamos la intención de Holst de acentuar el lado histriónico y burlón de Enita. Por ejemplo, cuando la mujer tiene relaciones sexuales por primera vez, sucede lo siguiente:

La primera vez, la sangre, que no fue mucha, el ardor que no fue tanto y el Conejo de la Suerte que resaltaba en su mente diciendo, como cuando terminaba el programa: “eso es todo, amigos, hasta la próxima”, y ella: “¿Esto es todo?!, y apagó el programa para siempre, tal como lo había previsto, pero esperando algo de suerte y mucho más para la próxima¹⁴³.

Las situaciones por las que atraviesan tanto Teresa como Enita, parecen muy cercanas, lo cual genera una suerte de diálogo diferido entre ambas, que se asemeja a una puesta en escena en la que ambas parecen integrar un solo cuerpo. En ese sentido, Holst

¹⁴⁰ *Ibíd.*, p. 256.

¹⁴¹ *Ibíd.*, p. 256.

¹⁴² *Ibíd.*, p. 271-272.

¹⁴³ *Ibíd.*, p. 203.

sugiere una parodia a la idea de mujer entera y definida, a través de estos personajes femeninos desbaratados y refractados.

A partir de las alteraciones del lenguaje, Holst construye el cuerpo fragmentado de *Dar con ella* que, evidentemente no es una biografía, sino un compendio de historias diversas, donde el exceso del lenguaje crea un desajuste que cuestiona las formas de lo debería considerarse una novela¹⁴⁴, estos juegos con el lenguaje indican un sinnúmero de posibilidades no enunciadas sino resumidas en el etcétera. Sus personajes femeninos en constante devenir subvierten lo establecido al darle forma a sus vivencias cotidianas con la escritura, las mismas que, al compartirse, se vuelven colectivas.

¹⁴⁴ “Cualquier escritura en posición de descontrolar la pauta de la discursividad masculina/hegemónica compartiría el devenir-minoritario (Deleuze/Guattari) de un femenino que opera como paradigma de desterritorialización de los regímenes de poder y captura de la identidad normada y centrada por la cultura oficial”. Richard, “¿Tiene sexo la escritura?”, 130.

Conclusiones

Este trabajo investigativo se fundamenta en los personajes femeninos de la narrativa de Gilda Holst, a partir de tres premisas: los tránsitos en el espacio urbano, los cuerpos abyectos y anómalos, y la idea de lo menor y lo múltiple a partir de ciertas alteraciones del lenguaje.

En el capítulo I, los personajes femeninos presentes en los tres cuentos, con sus merodeos elaboran fugas de lo doméstico a lo público. Estas mujeres construyen una forma diferente de recorrer la ciudad, fijándose en lo nimio y lo oculto. Con los análisis de los relatos, se evidencian los recursos literarios a los que acude Holst, para construir su narrativa: el flujo de consciencia, las narraciones fragmentadas, y, las narraciones interrumpidas por los silencios. También, notamos que la autora insiste en lo ambiguo, para a través de la palabra, dar forma al trauma y a la violencia. La narrativa de Holst se puede situar en el terreno de lo irónico e irreverente; de hecho, algunos de sus relatos funcionan como agudas críticas al contexto social guayaquileño y a las restricciones que tienen los cuerpos femeninos en las calles y en los espacios privados.

Por otra parte, en el capítulo II, con la teoría de Julia Kristeva se demuestra cómo lo abyecto es un elemento con el que se puede feminizar la escritura. Con los cuerpos anómalos, llegamos a la conclusión de que la abyección tiene cualidades que hacen del lenguaje un espacio de tensiones, porque lo orillan a fragmentarse y pervertirse, para así escapar de la rigidez del discurso dominante. Asimismo, destacamos la cualidad emancipadora de lo abyecto que, cómo vimos en uno de los relatos de Holst, hace que el cuerpo femenino se imponga y se fugue de las limitaciones del sistema de silenciamiento patriarcal y hegemónico. Además, el repaso breve a otros escritores y escritoras, como Pablo Palacio, Gabriela Alemán, Humberto Salvador, David Ledesma y Alicia Ortega Caicedo, nos brinda un panorama amplificado para entender cómo lo abyecto afecta el lenguaje a través de hedores, fluidos y subjetividades desarmadas.

En el último capítulo, consideramos pertinente la revisión de los conceptos del devenir menor/literatura menor de Deleuze y Guattari, para situar la narrativa de Holst en la categoría de literatura menor. En el proceso de investigación, decidimos incluir dos relatos metaliterarios, ya que este es un punto en común que tienen la autora y Pablo Palacio. Con el análisis de estos cuentos, observamos cómo la metaficción vuelve heterogénea la escritura, y a la vez, permite pensar una literatura menor que crítica modelos hegemónicos.

Para evidenciar las alteraciones del lenguaje en la novela de Holst, primero se elaboró un resumen breve y, después, a partir de dos temas –el desarme del nombre y juegos del lenguaje– se demostró cómo los personajes femeninos de la novela devienen múltiples. También en este análisis, se llegó a la conclusión de que las experiencias de estos personajes se vuelven colectivas a partir del desarme del nombre. En ese sentido, la autora propone el desajuste de las identidades de sus personajes en constante devenir. Los juegos del lenguaje que conforman *Dar con ella*, evidencian una forma de narrar liberada de la norma, en la que los personajes femeninos generan líneas de fuga a partir del desdoblamiento de su identidad.

La intención de esta tesis no es la de trabajar la obra completa de Holst, sino fijarnos en aquellos cuentos que nos han permitido profundizar en temas relacionados a la figuración femenina, especialmente en los relatos donde los personajes no temen el tomar la palabra, la calle, los espacios. Con esta selección, intentamos abarcar temas que puedan conectarse unos con otros, relacionados con la presencia disruptiva/subversiva de estas mujeres en constante devenir.

También, en el proceso de selección de los relatos y de los fragmentos de la novela de Holst, notamos que hay algunos elementos importantes que podrían tratarse en investigaciones futuras. Por ejemplo, en la narrativa vinculada a la ciudad, nos fijamos que hay una cantidad importante de textos que se sitúan fuera del espacio urbano guayaquileño, es decir, en otras partes del Guayas y la península de Santa Elena. Estos conforman un tejido de narraciones diversas que comprenden historias como las de San Biritute o las crónicas de los últimos aguadores de Muey. También, encontramos un grupo potente de relatos cortos y microrelatos, incluyendo, los textos de ficción presentes en la novela, que juegan con la idea de relatos breves dentro de una estructura más amplia. Otro aspecto a considerar son los temas musicales que atraviesan el libro *Bumerán*, con los que se puede construir una cartografía o mapeo para conjugar música y literatura; incluso el carácter cinematográfico de varios relatos sería un tema interesante a tratar con más detalle. Del mismo modo, se podría trabajar en un análisis comparativo entre Holst y Pablo Palacio, con el que se generaría un diálogo entre ambos escritores y su resonancia en la literatura ecuatoriana actual.

Destacamos y agradecemos la publicación de la *Obra completa* de Holst porque posibilitó la elaboración de este trabajo investigativo, con el que tratamos de elaborar una lectura amplificadora de la autora, que más que nunca debe ser revisada, leída y comentada.

Bibliografía

- Alemán, María Gabriela. «Zoom.» En *Antología Esencial -Ecuador siglo XX- El cuento*, 654-656. Quito: Eskeletra Editorial, 2013.
- Ansaldó, Cecilia. *Cuentan las mujeres: Antología de mujeres ecuatorianas*. Quito: Planeta del Ecuador, 2001.
- Balladares, María Auxiliadora. «David Ledesma Vásquez: la conciencia de ser abyecto.» *Kipus Revista Andina de letras*, n° 33, I semestre (2013): 125-153. <http://hdl.handle.net/10644/4173>
- Balladares, María Auxiliadora. «Trabajar el fragmento, ser la ruina. Lectura de un tríptico en Antropofaguitas de Gabriela Ponce Padilla.» *Kipus Revista Andina de letras y Estudios culturales*, n° 44, II semestre (2018): 81-95. <http://hdl.handle.net/10644/6793>
- Barthes, Roland. «Introducción al análisis estructural de los relatos.» En *El análisis estructural*, de comp Silvia Niccolini, traducido por Beatriz Dorriots, 65-118. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1977.
- Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. Traducido por Juan García Puente. Bogotá: Random House Mondadori S.A.S, 2013.
- Berger, John. «Ensayo 3.» En *Modos de ver*, 53-74. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- Berlin, Lucia. *Una noche en el paraíso*. Traducido por Eugenia Vázquez Nacarino. Barcelona: Debolsillo, 2020.
- Blanchot, Maurice. *De Kafka a Kafka*. Traducido por Jorge Ferreiro. México D.F: Fondo de cultura económica, 1991.
- . *La escritura del desastre*. Traducido por Pierre de Place. Caracas: Monte Ávila Editores, 1990.
- Bordelois, Ivonne. *Etimología de las pasiones*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006.
- Burgos Jara, Carlos. «¿Quién le teme a Gilda Holst? Prólogo a su obra completa.» En *Gilda Holst. Obra completa.*, de Gilda Holst, 7-18. Guayaquil: Cadáver exquisito ediciones, 2021.
- Careri, Francesco. «Errare humanum est.» En *Walkscapes: el andar como práctica estética*, 20. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.
- Carson, Anne. *Eros el dulce-amargo / Anne Carson prólogo de Mirta Rosenberg*. Traducido por Mirta Rosenberg y Silvina López Medin. Buenos Aires: Fiordo, 2015. <https://archive.org/details/carson-anne-eros-el-dulce-amargo/page/8/mode/2up>
- Chávez, Wladimir. «Las Mujeres del Ático o los alcances del activismo literario.» *Dialogía: revista de lingüística, literatura y cultura*, n° 7 (2013): 129-146. <https://journals.uio.no/Dialogia/article/view/750/650>

- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Traducido por Ana Ma. Moix. Barcelona: Editorial Anthropos, 1995.
- De Certeau, Miguel. *La invención de lo cotidiano: Artes de hacer*. Traducido por Alejandro Pescador. Vol. I. México D.F: Universidad Iberoamericana, 2000.
- Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Traducido por Thomas Kauf. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996.
http://www.medicinayarte.com/img/biblioteca_virtual_publica_deleuze_critica_clinica.pdf
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Kafka por una literatura menor*. México D.F: Ediciones Era S.A, 1978.
http://medicinayarte.com/img/deleuze_guattari_%20kafka_por_una_%20literatura_menor.pdf
- . *Mil mesetas (capitalismo y esquizofrenia)*. Traducido por José Vásquez Pérez. Valencia: PRE-TEXTOS, 2010.
- Delgado, Manuel. *Sociedades Movedizas: Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Editorial Anagrama S.A, 2007.
- Despentes, Virginie. *Teoría King Kong*. Traducido por Beatriz Preciado. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina, 2007.
- Donoso Pareja, Miguel. «Narrativa ecuatoriana: la década de los 90.» *Kipus Revista Andina de Letras*, n° 11 (2000): 113-127.
<https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/1677/1/RK-11-CR-Donoso.pdf>
- Estrella, Eduardo. «El cólera en la historia médica ecuatoriana.» *Revista de la Facultad de Ciencias Médicas de la Universidad Central del Ecuador* 16 (1991).
https://revistadigital.uce.edu.ec/index.php/CIENCIAS_MEDICAS/article/view/700/677.
- García Serrano, M. Victoria. «Sin pudor: El cuerpo femenino en la narrativa de Gilda Holst.» *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 1992: 14-19.
<https://es.booksc.eu/ireader/49437633>
- Gavilanes, María del Pilar. «Maneras de hacer. Repetición, apropiación, recontextualización.» *La Deleuziana Revista online de filosofía*, 2020: 279-291.
<http://www.ladeleuziana.org/wp-content/uploads/2020/10/26.-Gavilanes.pdf>
- Gómez de la Cruz, Mercedes. «Encima.» En *Nada que ver: narradoras rosarinas*, de Autores varios, 113-118. Córdoba: Recovecos, 2012.
- Hadatty, Yanna. «Dar con (otro) Guayaquil, dar con ella.» *Guaraguao*, n° 69 (2022): 37-49. <https://www.revistaguaraguao.es/producto/numero-69-2/>.
- Handelsman, Michael. «Las mujeres también cuentan en el Ecuador: Reflexiones sobre tres antologías recientes de narradoras ecuatorianas y el lugar que éstas ocupan en el imaginario nacional.» *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXI, Num 20 (enero-marzo 2005): 165-174. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5466/5618>

- Holst, Gilda. *Gilda Holst. Obra completa*. Editado por Carlos Burgos Jara. Guayaquil: Cadáver exquisito ediciones, 2021.
- Jitrik, Noe. *Augusto Monterroso Cuentos*. Editado por Coordinación de difusión cultural dirección de literatura. México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008. <http://www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf5/augusto-monterroso-37.pdf>
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. México D.F: Siglo XXI, 2006.
- Martínez Gómez, Juana. «Evolución del cuento ecuatoriano a lo largo del siglo XX.» *Inti: Revista de literatura hispánica*, n° 81 (abril 2015): 253-285. <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol11/iss81/8>
- Ortega Caicedo, Alicia. «El cuento ecuatoriano durante el siglo veinte: retóricas de la modernidad, mapas culturales y estrategias narrativas.» En *Antología Esencial - Ecuador siglo XX- El cuento*, de Alicia Ortega, 7-108. Quito: Eskeletra Editorial, 2004.
- . *Estancias*. Quito: Severo Editorial, 2022.
- Páez Rodríguez, Alba. «Poderes de la abyección en la construcción de (las) representaciones actuales de la mujer en la cultura popular.» *Asparkia*, n° 27 (2015): 15-29. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5466559>
- Ponce Padilla, Gabriela. *Antropofaguitas*. Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, 2015.
- . *Sanguínea*. Quito: Severo Editorial, 2019.
- Rebón, Marta. *En la ciudad líquida*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial S.A.U, 2017.
- Richard, Nelly. «¿Tiene sexo la escritura?» *Debate feminista* 9 (1994): 127-139. <https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1994.9.1755>
- Salvador, Humberto. *Taza de té*. Quito: S.E, 1932. <https://biblioteca.casadelacultura.gob.ec/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=35817>
- Solnit, Rebecca. «Caminar después de la media noche» *Altair magazine* <https://www.altairmagazine.com/voces/caminar-despues-de-la-medianoche/>.
- Tirado Hartmann, Margarethe. «Gilda Holst: Potencias corpóreas de lo abyecto.» *Pie de página*, 2020: 107-132. http://piedepagina.uartes.edu.ec/wp-content/uploads/sites/9/2020/12/Tirado_Margarethe-potencias_corporeas-Gilda_Holst.pdf
- Ubidia, Abdón. «Los talleres literarios.» En *Historia de las literaturas del Ecuador. Literatura de la república 1960-2000 (primera parte)*, 281-294. Quito: Corporación Editora Nacional, 1987.

Valdivia, Blanca. «Del urbanismo androcéntrico a la ciudad cuidadora.» *Habitat y sociedad*, n° 11 (2018): 65-84.
<https://institucional.us.es/revistas/habitat/11/Hys11-mon04.pdf>

Vallejo, Raúl. «Miguel Donoso Pareja.» En *Historia de las literaturas del Ecuador. Literatura de la república 1960-2000 (segunda parte)*, 167-192. Quito: Corporación Editora Nacional, 1987.

Velazco Mackenzie, Jorge. «El rincón de los justos.» Quito: Libresa, 1990.

Zambrano Alvarado, Jéssica. «Mujeres del Ático: el feminismo era el correr de los tiempos.» *Cartón Piedra*, n° 419 (febrero 2020): 14-17.

Fuentes cinematográficas

Rejtman, Martín. «Silvia Prieto», Argentina: INCAA, 1999, Youtube, 90'.
<https://www.youtube.com/watch?v=268oqebS2SQ&t=405s>

Seggiaro, Daniela. «Nosilatiáj: la belleza», Argentina: Vista Sur Films, 2012, DVD, 83'.