

ENSAYO LITERARIO

El nuevo cuento ecuatoriano en las manos de sus autoras

Por: Andrea Armijos Echeverría¹

En el episodio 138 de *Hablemos Escritoras Podcast*, cuestionada sobre la fuerza de las autoras contemporáneas ecuatorianas, Daniela Alcívar Bellolio² comentaba: “Más que nunca en la historia literaria de este país, las escritoras nos cuidamos, nos leemos, escribimos sobre la obra de la otra (...). Y esto tiene que ver con todas las perspectivas que el feminismo nos ha abierto a nosotras”³. Esta expresión de una intención creativa y académica es la apertura más pertinente para un estudio introductorio de la escena de la narrativa breve en un país en el que la agenda por el interés, publicación, difusión y análisis de la literatura hecha por mujeres ha sido siempre limítrofe, pasada de lado o de plano, ignorada. Ecuador cuenta con una historia intensa y extensa de literatura escrita por mujeres. De hecho, saber que hay muchas, pero que se ha hablado tan

poco sobre ellas es la base de todo estudio que podría tomarse como “introductorio”. Esta es la apertura de un camino y de un diálogo que se ha empezado a germinar informalmente entre un lectorado cada vez más disidente, y poco uniforme. ¿Cuál es una posible radiografía de la escena de producción literaria de autoras en Ecuador en pleno siglo XXI?

En el estudio introductorio de la ya casi clásica “Antología de narradoras ecuatorianas” de 1997, Donoso Pareja intenta resumir la fuerza de una literatura que, según él, hasta entonces había sido limitada en calidad y cantidad⁴. Un dato peculiar anotado por Donoso Pareja tiene que ver con el número de autoras publicadas en todo el siglo XX: siete. Para 1994, ese número había crecido apenas en los últimos veinte años: dieciocho

¹ Estudiante de M.A/Ph.D. en Culturas y Literaturas Latinoamericanas y profesora de español en The Ohio State University, Estados Unidos. Licenciatura en Artes Liberales por la Universidad San Francisco de Quito, con especialización en Literatura e Historia del Arte. Tallerista de Escritura Creativa en la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Ha escrito y publicado ensayos y artículos en revistas nacionales e internacionales. Autora del libro de cuentos y prosas poéticas. Ha trabajado como docente de Lengua y Literatura y editora.

² Escritora y crítica literaria ecuatoriana (Guayaquil, 1982).

³ Daniela Alcívar Bellolio, entrevistada por Adriana Pacheco, “Episodio 138: Rompiendo Fronteras”, *Hablemos Escritoras Podcast* (julio 2020). <https://soundcloud.com/hablemosescritoras/episodio-138-rompiendo-fronteras-daniela-alcivar-bellolio>.

⁴ Miguel Donoso Pareja, *Antología de narradoras ecuatorianas* (Quito: Libresa), 17.

autoras. Esa tendencia entusiasta, sin embargo, no estuvo ni ha estado acompañada de un trabajo paralelo de crítica y análisis. En este ensayo, más que un problema de abundancia de obra, al menos hoy, consideramos que existe uno de deficiencia de difusión de la escritura de mujeres en los diversos campos en los que podría inscribirse una literatura siempre desafiante. La tendencia de crecer en números marcada por Donoso Pareja ha seguido desarrollándose y la última década, para Ecuador, supuso una verdadera revolución de las letras en manos de sus autoras. Desde la narrativa breve, la novela, la poesía, y el ensayo, mujeres nacidas entre la década de 1970 y 1990 han ido acumulando publicaciones certeras (nacionales e internacionales), premiaciones, nombramientos en listas, y reconocimientos por parte de la prensa especializada aquí y allá. Solo por nombrar, y resumir injustamente, algunos de esos nombres, se puede mencionar a Mónica Ojeda, Daniela Alcívar Bellolio, Gabriela Alemán, Natalia García Freire, Sabrina Duque, María Fernanda Ampuero, Carla Badillo Coronado, Sandra Araya, María Auxiliadora Balladares, Gabriela Ponce, Marcela Ribadeneira, y muchas más. Claro, hay una lista grande de predecesoras a las cuales todas ellas le deben el pasaje a la escritura por mucho tiempo vetada, la cadencia

de escribir siendo mujer pero no solo sobre ser mujer, y simplemente un espacio. El detalle es que estas autoras jóvenes han decidido no esperar a recibir una aprobación de parte del siempre ambiguo mundo crítico masculino que, por tanto años, las han visto desde afuera. A esto se refería Alcívar Bellolio con su intención citada anteriormente. La calidad y la cantidad, cuya carencia Pareja Donoso lamentaba, está. Falta leer y conversar. Compartir, difundir y criticar. En esa labor están ya inscritas las mismas autoras, y la lectura detenida de sus obras es un ejercicio muy necesario para empezar a pensar no solo en cantidad, sino en la intensidad contextual de una literatura que ya no puede nadie invisibilizar.

Hablar de literatura escrita por mujeres resulta un desafío desde la denominación. La “literatura femenina”, por un lado, actúa más como un tropo de la misma literatura que una categoría aceptable y abierta. Decía Elaine Showalter, fundadora de la ginocrítica y una de las “madres” de la crítica literaria feminista, que: “too many literary abstractions which claim to be universal have in fact described only male perceptions, experiences; and options, and have falsified the social and personal contexts in which literature is produced

and consumed”⁵. Esta perspectiva, compartida y desarrollada por otras como Nelly Richard y Luce Irigaray pone en evidencia una dinámica de subjetivación hecha desde la dominancia, desde la mirada masculina, para las mujeres que terminan siendo menos que sujetos: objetos. Este fenómeno aplicado, como con todo, sobre la literatura, sobre la crítica literaria, vuelve a las mujeres escritoras en objetos de producción de un texto específico: literatura femenina. La literatura femenina es un relato de género que predispone la lectura y la crítica, es por eso que a continuación se utilizarán los términos literatura de mujeres y escritura de mujeres para solo aludir al sexo de las autoras (que es independiente de su género), pero que expresa la unión de escrituras disidentes históricamente y que hoy, finalmente, tienen un espacio para ser reconocidas.

Con el impulso del movimiento de publicaciones de autoras en el Ecuador, salieron a la luz obras como las que serán aquí analizadas: *Antropofaguitas*⁶, *Para esta mañana diáfana*⁷, y *Golems*⁸. Libros de

cuentos completamente diferentes en sus propuestas temáticas y estilísticas, pero que son igualmente provocadores para la concepción de una literatura de mujeres, como al mismo subgénero del cuento. A través de estos tres textos, se pretende armar una revisión analítica y breve introducción al cuento contemporáneo escrito por mujeres en el país. La idea definitivamente no es apuntar semejanzas y diferencias, sino más bien resaltar cómo las coyunturas, pero sobre todo las aproximaciones diferentes, ponen en evidencia la fuerza del espacio de esta escritura.

Desde la diferencia, podemos, en primer lugar, apuntar que estas se tratan de escrituras sensitivas. Los cuentos de estos libros son historias que tocan la realidad sin tapujos, casi sin metáfora o símbolo, y por tanto las sensaciones que se crean abren una visualización muy clara, que, de hecho, se siente cercana. En *Cuatro instantáneas de un regreso a Quito*, por ejemplo, Alcívar Bellolio, escribe un instante de la visión de la ciudad: “La ciudad le pareció en ese momento diáfana e inmóvil; una brisa movía despacio unas hojas del piso y las

⁵ Elaine Showalter, “Toward a Feminist Poetics”, *The new feminist criticism: Essay on women, Literature and Theory* (Londrés: Virago, 1986).

⁶ Gabriela Ponce Padilla, *Antropofaguitas* (Quito, 2015).

⁷ Daniela Alcívar Bellolio, *Para esta mañana diáfana* (2016).

⁸ Marcela Ribadeneira, “Golems” (Quito: El Conejo, 2018).

arremolinaba a su alrededor. En algún lugar un pájaro chillaba despacio intentando, pensó ella, dar prueba de su existencia”⁹. Como en esta, las imágenes-instantes pululan estas historias y en ellas (muchas siendo sinestesias continuas y largas), la voz narrativa, y los personajes están muy cerca de la tierra y de los objetos, paisajes, ambientes que ven y de los que hablan. Un ejemplo clarísimo de esa sensibilidad está en la escritura aferrada y desgarradora de Gabriela Ponce. Uno de los cuentos de *Antropofaguitas* titulado *El Profesor de piano*, ocurre entre escenas de una observación casi microscópica de los dedos de un hombre tocando el piano para obsesionar a la narradora: “Sobre todo me conmueve lo que hace con el dedo gordo. El pulgar. El modo en el que el dedo gordo cae y al caer, al dejar la energía apretar la tecla, el dedo se desliza doblando y separando apenas las falanges, de un modo tan elegante que yo lo que quiero es lamerlo, despacio. Lamer el dedo. Elegantísimos sus dedos”¹⁰.

Muy de la mano con la abundancia y fuerza de las sensaciones está la configuración básica de las imágenes que se sienten. La imagen viva de estos cuentos, imagen que está y

se hace en sí misma, como para un “ver por ver”, parece estar enlazando dos de los tres niveles de descripción del relato propuestas por Barthes: el nivel de las acciones y el nivel de la narración. Las descripciones hechas en estos textos aparecen como las acciones fijas de un narrador omnisciente, personaje o testigo, sin necesariamente cargar un “discurso” detrás. Estamos hablando de un yo observador que se para, observa y describe, por ver. Aún en medio de la acción hay observación pura, muestra de esto es la narrativa de Ribadeneira, pues pasan cosas, y muchas, pero hay detenimiento y en eso, la acción se estanca con la narración para ver: “Ya sin sus gritos oí con claridad cómo las olas bañaban la playa, velos líquidos que los gránulos de sílice y cuarzo de la arena bebían una y otra vez. El agua era poco profunda y transparente”¹¹. Hablamos también de un yo orgánico que se descompone por la mirada y que es tanto estático como móvil. En *Las Islas*, citado anteriormente, pues, un asesino en serie que destroza cuerpos, paraliza su acción para narrar lo visto y así evocar en ese instante el panorama paisajístico en el que ocurre toda la acción. En general, hablamos de esas imágenes descritas en el momento y que atomizan la

⁹ Alcívar, “En cuatro instantáneas de un regreso a Quito”, *Para esta mañana diáfana*, 14.

¹⁰ Ponce, “El profesor de piano”, *Antropofaguitas*, 111.

¹¹ Ribadeneira, *Golems*, 86.

narración. A partir de esa imagen minúscula, la narración se direcciona a la acción, o a más observación. Justo como ocurre con *Feriado* de Daniela Alcívar, en el que la visualización extrema de la gota de agua que cae por un vaso inicia o precede la acción, el describir/escribir la imagen es una dinámica mediante la cual esa imagen no funciona metafóricamente, sino metonímicamente.

El detalle y la pequeñez son el tópico, el iniciador, la excusa, el fin o el fondo de estas historias. Con el precepto de un fin metonímico, nos referimos a unidades de tiempo y acción que toman una parte de la realidad: un vaso, un papel tapiz, una serie de fotografías en la pared; como el todo de esa misma unidad. Una parte como relato total. Esa pequeña parte es, de hecho, algo pequeño y mínimo, pero esencial. El *Tríptico de la madre* de Gabriela Ponce es un ejemplo perfecto de esta dinámica de “miniaturización” de las imágenes. El cuento narra la historia de una madre joven que se dirige a casa de su madre a recoger todas las fotografías que cuelgan en la pared pues esta se casa y se mudará pronto. En seguida, la narración convierte a los lectores en espectadores, y es imposible no ver con todo detalle y color cada foto:

En la siguiente foto, yo y mi mamá con trajes formales y pintalabios rojos. Asistiendo a algún matrimonio. Su pelo blanqueado y con rayitos negros. Sosteniendo un cigarrillo. Las manos regordetas repletas de anillos de oro. Yo con maquillaje en la cara. Con pelo corto y pintado de rubio. En esa foto no parezco yo. Lo han dicho todos los que la ven. Las tetas grandes estrujadas por la tela de la chaqueta tampoco son mías. Son parte de un sostén que traía unas colchonetas gigantes en su interior y que me regaló mi mamá, para que lo usara ese día. Lo único que reconozco mío es el prendedor que asoma en uno de los lados del blazer verde. Es un prendedor que tiene una piedra azul que brilla intensamente, Y que se me cayó en el carro del chico con el que me fui esa noche. Los dos sonreímos. Yo miro a la cámara. Ella no. Ella me mira a mí. Al descolgar la foto y darle la vuelta encuentro un número: 1993¹².

Ocorre aquí, y en cada foto narrada, un proceso de captación de la imagen en las palabras que después se vuelven imagen misma en la lectura, es un proceso casi guionizado porque el detalle hace ver la imagen entera, sin metáfora detrás, solo por ver. Es curioso que a través de esta dinámica, incluso cuando sí hay ánimo de comparación, aparecen símiles hechos también de elementos-imágenes que dejan ver las partes pequeñas de ese símil o metáfora, sin incurrir demasiado en lenguaje alegórico o simbólico. Ribadeneira usa mucho esto con imágenes duales como: persona-esponja, persona-recipiente, zombies coágulo, pétalos-labio.

Al ser la observación y la miniaturización dos de las bases formales que guían estas escrituras, es necesario poner ahora atención al fondo de ellas. Las escrituras del yo, desde la teoría literaria francesa

¹² Ponce, “Tríptico de la madre”, *Antropofaguitas*, 227.

contemporánea, apuntan a una literatura aun indefinida, pero que reúne ciertas condiciones para no ser autobiografía, ni tampoco pura ficción. Alberto Giordano ha usado el término “giro autobiográfico” para denominar ese prominente espacio liminal entre literatura e intimidad. Dice Giordano que: “no es a partir de la extensión de los temas (mayor, menor o mínima, ya sea que comprometan las esferas pública, privada o íntima), sino a partir de la intensidad con que la escritura sobre cualquier tema imagina posibilidades de vida que hay que pensar el nervio político de las experiencias literarias”¹³. Escribir sobre el yo no es un simple relato de vida, por tanto, sino una indagación “antinatural” de esa misma vida y sus partes, una reflexión consciente de esas partes que pueden ser los átomos de anécdotas en los que la división entre ficción y vida (realidad) se difumina. Los móviles de estas escrituras son variados: apología, testimonio, refugio, venganza, desahogo, o por mera intención diegética. Y como hemos mencionado antes, estas intenciones pueden estar plagadas de temas que abordan lo más íntimo: conocer a un anciano parlanchín mientras se espera por recibir un aborto en *Malamierda Barrionuevo y su balsa Margarita*

de Ponce; hasta lo más metaliterario vuelto cotidianidad: una pareja que explora las inseguridades de su propia relación mientras intentan crear vida usando aguacates en *Golems* de Ribadeneira.

Hay que reiterar: encontrar estas escrituras inscritas en lo personal, cotidiano, lo yoico, o dando un “giro autobiográfico” de diferentes intensidades, no implica una uniformidad en la aplicación de ese espectro. Alcívar Bellolio, por un lado, configura un yo que se descompone y que divaga abiertamente en cada texto, casi siempre desde la primera persona, o en la combinación de narradores: “Yo miraba la amplitud del mar hacia el horizonte, y me preguntaba qué se sentiría sobrevolar, como las aves, una extensión como esa”¹⁴. Ribadeneira utiliza un yo más ambientado a un estilo de crónica periodística o de testimonio crudo, es un yo versátil y duro, pero también uno honesto y sensible: “Dejarnos así, libres para deambular por lo que creo que eran algunos días, quizá tenía como objetivo analizar lo que hacíamos cuando había pequeñas concentraciones de nosotros en un ambiente estéril. No sé. Es lo único que puedo imaginar que tiene algo

¹³ Alberto Giordano, *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. (Buenos Aires: Mansalva, 2008) 12.

¹⁴ Alcívar, “En boca del cielo”, 51.

de sentido”¹⁵. Finalmente Ponce habla desde un yo completamente íntimo, a veces epistolar y de diario, pero desinhibido. Es un yo que hace evidente su miedo, pero también su deseo, sus manías e impulsos en una misma historia:

Tengo 33 años. La Ine se quedó a dormir conmigo. Lloré dos veces. La primera cuando le conté sobre el viaje a la playa en el que dormí con mi papá por primera vez. Mi papá estaba puesto solo unos calzoncillos color caqui y me impresionó la palidez de sus piernas y el pequeño bulto que hacía su pene ajustado por la tela del calzoncillo. Tenía 10 años¹⁶.

Para escribir sobre el yo, por lo tanto, hay infinitas posibilidades de enmarcación de la experiencia. Pero algunas tienen un poder expositivo particular en estas escrituras, desde sus diferentes propuestas. En el artículo breve *Las mujeres y la literatura ecuatoriana*, Polit expone la posibilidad, e incluso, necesidad, de hablar de aquello que traza líneas de enlace entre las literaturas de mujeres, más allá de una definición limitante:

Si algo distingue a la literatura escrita por mujeres, no es que sea esencialmente una literatura distinta, sino que la mayoría de veces enfatiza, muestra, crea situaciones que echan luz sobre la particular experiencia de las mujeres. Una experiencia que no está esencialmente determinada, es socialmente construida en relación al mundo, al entorno, a otras mujeres y, por supuesto, a las mujeres y a los hombres. Si algo la define, es un régimen de poder que no escapa a las propuestas estéticas, y que pone a las mujeres en desventaja. Es decir, no es lo literario –que no puede diferenciarse de la historia misma– sino un lenguaje que da cuenta de una realidad no canonizada¹⁷.

De ahí que podamos reunir algunos espacios de expresión comunes. Estas escrituras son sinceras, se cuenta lo que hay. El canon de la literatura latinoamericana, además de ser preponderantemente masculino, se compone de una literatura sobre grandes cosas, grandes arcos dramáticos, mundos completos creados para la ficción. Alcívar Bellolio ha reconocido que en la intención de crear una literatura de las pequeñas cosas, de lo irrelevante, su escritura se ha separado completamente de esa tradición agigantada. Las autoras cuentan lo que está frente a ellas, lo que conocen, lo que les ha dolido, lo que temen, lo que aman y odian. Al ser el, o uno de los objetos de escritura, el mismo yo, hay una búsqueda de “identidad” o auto indagación que refiere a diversas experiencias personales e interioridades íntimas.

Una de las situaciones, elementos o temas en las que actúa la sinceridad como dispositivo narrativo es la soledad y el miedo. La soledad no es siempre una sensación narrada como negativa, sino desde su particularidad, como oportunidad, y sobre todo como espacio de habitación y desarrollo del yo. En *Feriado* de Daniela Alcívar tenemos a una mujer transitando la

¹⁵ Ribadeneira, “Perros de Chernóbil”, 31.

¹⁶ Ponce, “Diario de una nadadora”, 17.

¹⁷ Gabriela Polit Dueñas, “Las mujeres y la literatura ecuatoriana”. *Literal Magazine* (2018). <https://literalmagazine.com/las-mujeres-y-la-literatura-ecuatoriana/>.

ciudad desolada, observando el detalle de su arquitectura perenne y su cielo a punto de estallar. Las reflexiones sobre la vacuidad de una ciudad normalmente convulsa no denotan pesadez, sino la nitidez no siempre vista de un espacio sin personas, sin ruido y sin movimiento. Por otro lado, varias de estas escenas de soledad son estampas contrastantes de la compañía. Las escenas de reuniones, de estar con amigos vienen seguidas de las escenas en solitario en las que es posible sentir y oír al personaje con más fuerza que estando en compañía. Son dinámicas distintas que permiten exponer la fuerza de la interioridad de esos personajes o narradores. La soledad en medio de la multitud es otra forma de experimentar la soledad. En *Perros de Chernóbil o Golems* de Marcela Ribadeneira, vemos que los personajes principales nunca están solas, pero en constante aislamiento por no ser entendidas, apoyadas o seguidas. Esa falta de reconocimiento de necesidades es un problema, un dolor que las mueve: “Ella también caía sobre la cama, igual de inerte, cuando Fausto la abordaba de sorpresa y se lanzaba encima suyo y la tocaba torpemente, sin preámbulo, de todas las maneras que endurecían y enfriaban sus músculos, que la hacían sentir como un pedazo de nada que

era devorado sin hambre, solo por costumbre”¹⁸.

El abandono, la muerte o el alejamiento son formas en las que los personajes se aíslan y quedan solas y solos. Mientras que el miedo a la soledad, al olvido, a la grandeza, a lo desconocido, al cambio, al ataque, a la muerte, al dolor ocurren a grandes rasgos, pero sutilmente a lo largo de las historias. *Diario de una nadadora* de Gabriela Ponce, por ejemplo, es un testimonio del miedo que se extiende en cada entrada, que se amilana de vez en cuando, pero que nunca desaparece y más bien se somatiza, explota y se oculta. Es fácil ver la naturalidad del miedo y sus formas de ser expresado, tampoco es una emoción presentada negativamente, sino como normal, real y asimilable. Es humano.

La soledad y el miedo pueden estar sueltos en el ambiente narrativo, como también asidos a cuerpos que los sienten y los expresan. Las corporalidades y la relación del yo con el sexo y la sexualidad tienen mucha fuerza en estos relatos. Los que vemos son cuerpos presentes y móviles que albergan las interioridades que son parte de la observación y de la sensibilidad que hemos explorado anteriormente. Empezando por los

¹⁸ Ribadeneira, *Golems*, 73.

ojos, hacia las bocas, los dedos, los pupos, los estómagos, las vaginas, los clítoris, los penes, los anos, las piernas o los tobillos, la misma miniaturización que aborda casi la totalidad de las narraciones actúa a la vez sobre los cuerpos que están siempre en acción y movimiento. Los cuentos de Gabriela Ponce son activamente sexuales, hay una exploración enérgica del sexo practicado de muchas formas, en muchos espacios y momentos. Es una exploración honesta y palpable. Aunque los cuentos de *Para esta mañana diáfana* de Daniela Alcívar no exploren tanto la sexualidad, su narrativa larga sí lo hace, y es una exploración también muy viva. Reconocer el sexo fuera del erotismo, más bien dentro de la experiencia física, a veces imperfecta, fea, grotesca, placentera que es, es parte de la sinceridad de las escrituras del yo. Los cuentos de Ribadeneira permiten observar cuerpos también activos, pero sobre todo, cuerpos en el proceso de dejar de vivir. La sexualidad en ellos son instancias de vida de unos cuerpos que pronto son acribillados, despedazados, mutilados, arrojados y olvidados. Cuerpo y sexo, vida y muerte se entretajan en un área de funcionamiento procesal muy dinámica y coherente, pero también abrupta y cruda.

Estas pautas son muy generales y muy mínimas frente a todo lo que

puede desencadenar un “análisis” de una literatura que parte y se hace de la irreverencia. Esta fuerza que condiciona irreversiblemente estas escrituras es la consecuencia de preguntarnos ¿sobre qué y cómo se puede escribir? Hay una carga, de la que habla Polit, y que está impresa en la vida diaria de una mujer que quiere escribir en un país como este. No significa que una se diga a sí misma: “voy a escribir hoy sobre ser mujer siendo mujer porque soy mujer”. Sin temas asimilables, apenas campos temáticos dentro de los cuales cada escritura desenvuelve tópicos a su manera, los conceptos clásicos y arcaicos de literatura/escritura femenina se vuelven completamente inútiles. No existe un paraguas temático para hacer calzar estos cuentos, más bien grandes temas universales son adaptados a lo personal, a una óptica totalmente única y la observación sin fin literario es de por sí una contravención al quehacer literario clásico. De hecho, la observación sin fin de la tontería, de lo ínfimo y el fin del cuento en el que “no pasa nada” son también irreverentes frente a dispositivos como la trama lineal, la moraleja, el *knock-out* o la sorpresa final. Estos no son cuentos para animar decálogos, sino para animar lecturas y diálogos. La divagación abierta de “estilos”, el juego entre ellos, el multiformato que invita

otras disciplinas y artes responden a la limitación de la estructura del cuento. Es de esta forma que el lenguaje, el tema, el narrador, el espacio, los personajes, el tono y la intención hacen convulsa una imagen de muchas formas, colores y partes que explota, realmente explota, frente al lector-espectador. Como apunta Daniela en la ficción

de *Dos veranos*, estos cuentos parecen estar siempre “guardando el lenguaje en un pliegue interior hecho solo para las cosas inútiles, callando todo lo que no sea esencial, es decir, todo”¹⁹. Y eso está pasando ahora. Vamos a leer cosas inútiles para hablar de cosas inútiles. Las que nos pasan y duelen todos los días.

Bibliografía:

Alcívar Bellolio, Daniela. Entrevistada por Adriana Pacheco. Episodio 138: *Rompiendo Fronteras*, Hablemos Escritoras Podcast. Julio de 2020.

———. *Para esta mañana diáfana*. Quito: Ruido Blanco, 2016.

Barthes, Rolan. “Introducción al análisis estructural de los relatos”. En *Análisis estructural del relato*, de Eliseo Verón. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.

Giordano, Alberto. *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva, 2008.

Pareja, Miguel Donoso. “Estudio introductorio”. En *Antología de narradoras ecuatorianas*, 7-41. Quito: Libresa, 1997.

Polit, Gabriela. “Las mujeres y la literatura ecuatoriana”. *Literal Magazine*, 2018.

Ponce, Gabriela. *Antropofaguitas*. Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2015.

Ribadeneira, Marcela. *Golems*. Quito: Editorial El Conejo, 2018.

Richard, Nelly. “¿Tiene sexo la escritura?”. *Debate Feminista*, Vol. 9, marzo 1994: 127-139.

Showalter, Elaine. *A Literature of their Own*. Princeton: Princeton University Press, 1977.

———. “Toward a Feminist poetics”. En *Women Writing and Writing about Women*, de Mary Jacobus, 22-41. New York: Routledge, 2012.

¹⁹ Alcívar, “Dos Veranos”, 32.