

## DE PARENTESCOS RAROS EN SANGUÍNEA DE GABRIELA PONCE

OF RARE RELATIONSHIPS IN SANGUÍNEA BY GABRIELA PONCE

 0000-0003-3858-6986 Diana Medina Meléndez<sup>A</sup>

<sup>A</sup> Universidad de las Artes (UARTES), Guayaquil, Ecuador

Recebido em: 05 out. 2023 | Aceito em: 05 dez. 2023

Correspondência: Diana Medina Meléndez (diana.medina@uartes.edu.ec)

### Resumen

En el marco del Seminario Internacional *Cuerpos en la encrucijada*, se estudiará la novela *Sanguínea* (2019) de Gabriela Ponce (Quito, 1977) con el objetivo de repensar cómo se constituye el imaginario femenino en su apuesta narrativa en un modo de ser y estar en encrucijada existencial y escritural, al indagar cuánto del pasado y de lo que fuimos, o nos imaginamos que fuimos, regresan al presente para enfatizar, especialmente, que el escribir es un nuevo y raro parentesco con la vida, sus historias, sus palabras y sus imágenes. Desde el análisis de la configuración discursiva, del estudio de las figuraciones escópicas de las imágenes (Didi-Huberman) y de las nociones de parentescos raros (Donna Haraway), nos interesa revisar el papel refractario en el manejo de las imágenes en la memoria y el acto de escribir el performance de la refracción visual como ritmo asincopado de la experiencia de vida: de revisar el pensarse y el saber cómo se piensa (con qué tipo de pensamientos/imágenes). Con estas operaciones se examina el imaginario femenino en proceso de establecer otros parentescos que devienen singulares y extraños. La escritura, las refiguraciones de la memoria en imágenes y las conquistas de la habilidad para reconfigurar los vínculos propios y con los demás son historias urgentes y necesarias para, en última instancia, revincular los parentescos raros entre experiencia, vida, escritura y las imágenes que empleamos para articularlos, y seguir con el problema de hablar y narrar historias en encrucijadas.

**Palabras-clave:** Imaginario femenino; Memoria; Imágenes; Parentescos.

### Resumo

No âmbito do Seminário Internacional Órgãos na Encruzilhada, será estudado o romance *Sanguínea* (2019) de Gabriela Ponce (Quito, 1977) com o objetivo de repensar como o imaginário feminino se constitui em seu compromisso narrativo com um modo de ser e estando em encruzilhadas existenciais e bíblicas, ao investigarem o quanto do passado e o que fomos, ou imaginamos que fomos, voltam ao presente para enfatizar, especialmente, que a escrita é um novo e raro parentesco com a vida, suas histórias, suas palavras e suas imagens. A partir da análise da configuração discursiva, do estudo das figurações escópicas das imagens (Didi-Huberman) e das noções de parentescos estranhos (Donna Haraway), interessa-nos rever o papel refratário na gestão das imagens na memória e no ato de escrever a performance da refração visual como um ritmo assíncopado de experiência de vida: de rever o próprio pensamento e saber como se pensa (com que tipo de pensamentos/imagens). Com essas operações, o imaginário feminino é examinado no processo de estabelecimento de outras relações que se tornam singulares e estranhas. A



escrita, as refigurações da memória em imagens e as conquistas da capacidade de reconfigurar os próprios vínculos e com os outros são histórias urgentes e necessárias para, em última instância, religar os estranhos parentescos entre a experiência, a vida, a escrita e as imagens que utilizamos para articulá-las, e continuar com o problema de falar e contar histórias nas encruzilhadas.

**Palavras-chave:** Imaginação feminina; Memória; Imagens; Relacionamentos.

## Introducción

En el campo amplio del ámbito inter artístico y de la literatura comparada, el siguiente artículo se inscribe en una investigación más amplia interesada en revisar y analizar las relaciones entre las palabras y las imágenes en una muestra significativa de las representaciones ficcionales y no ficcionales de la narrativa de escritoras latinoamericanas.<sup>1</sup>

En este campo de relaciones, las reflexiones teóricas giran en torno a problemas y alcances, primero, de las correspondencias, acercamientos y lecturas recíprocas entre la ficción y no ficción narrativa y el diseño y alcance de los procesos narrativos de las estrategias y modos del mirar, es decir, de la construcción de los enfoques, puntos de vistas, proyecciones o percepciones diseñados como parte del tejido narrativo de cada texto. Además de analizar los sentidos de la figurabilidad narrativa como uno de los logros de la configuración en el mirar y de la mirada, se estudian los diferentes lenguajes (filmicos, visuales, gráficos, audiovisuales, escriturales) articulados en estos textos para aproximarse a la dimensión estética, narrativa y literaria del imaginario femenino íntimo de textos escritos por autoras latinoamericanas.

Ya sea entre lenguajes diferentes (filmico y lingüístico), ya dentro de la misma escritura en una novela o texto de no ficción, nuestro interés radica en explorar las estrategias del mirar de los/las narradores/as, en cómo se construyen las imágenes visuales y

---

<sup>1</sup> Este trabajo pertenece al proyecto de investigación (individual y no financiado) *Una vez, aquí: los dispositivos de la mirada en las obras de María Gainza*, inscrito con el número VPIA-2021-44 en el Vicerrectorado de Posgrado e investigación en Artes de la Universidad de las Artes. En el 2021, sin embargo, a consecuencia de dificultades aduaneras, primero, y de disponibilidad, después, no fue posible acceder a los libros de Gainza, a saber, *El nervio óptico* (Anagrama, 2017) y *La luz negra* (Anagrama, 2018). Se procedió entonces, a dar continuidad al proyecto con la lectura de *Sanguínea* de la escritora ecuatoriana Gabriela Ponce; en este sentido y en el marco de la literatura comparada, el análisis narratológico y semiótico y la orientación fenomenológica de la mirada, sus visiones y no visiones, entre otras orientaciones teóricas, el análisis se enfocó en el estudio del discurso y producción visual del texto y sus soportes narrativos y escriturales para indagar en el imaginario femenino en sus memorias y subjetividades. Una primera presentación de este trabajo se realizó en el marco del Seminario Internacional *Cuerpos en la encrucijada* organizado por la Institución Universitaria de Envigado (noviembre, 2021).

sus dispositivos del ver y mirar que determinan el decir y el contar en esos textos. Importa, por un lado, tanto la *inserción* de imágenes de los/las narradores, del papel de la construcción de las imágenes –filmicas, fotográficas, representaciones- dentro de la literatura en el estudio de sus relaciones en la reconfiguración y restitución de memorias, subjetividades y géneros literarios concretos. Por el otro, en muchos de estos textos literarios se incorporan materiales diversos (archivos, documentos visuales, relatos de historias, entre otros) que nos invitan a pensar en la doble articulación de la cultura visual y la cultura narrativa. En este sentido, revisamos obras que cuestionan y representan la referencialidad literaria, la hibridez textovisual y genérica, las funciones del archivo y el desplazamiento y alcance de los discursos de los regímenes espaciales y visuales, el diseño de la memoria, las subjetividades e imaginarios femeninos en, por ejemplo, textos como *Siberia* (Luna de bolsillo, 2018) y *Lo que fue el futuro* (Severo, 2022) de Daniela Alcívar, *Sanguínea* (2019) de Gabriela Ponce; *El nervio óptico* (2022) de María Gainza, y *Autobiografía del algodón* y *El invencible verano de Liliana* (2021) de Cristina Rivera Garza, entre otras textualidades y discursos que imbrican subjetividad, memorias, hibridez genérica y activación de los dispositivos del mirar y el escribir.

Se trata de ver no solo cómo miran, ven, perciben los personajes/narradoras, hacia donde focalizan y estructuran sus identidades narrativas en ese mismo acto del mirar que deviene en narrar. Se trata también de entender la novela o crónica, el texto literario, en su condición de un artefacto que cobija géneros híbridos (narrativos, gráficos, fotográficos, etc.) para cuestionar la propia dimensión de lo literario, el acto mismo de revisar cómo mirar los géneros discursivos en permanente condición de permeables y de reivindicar y restituir la mirada y su memoria de voces narrativas femeninas u orientadas hacia este imaginario.

Para aproximarnos a este campo interartístico y comparatístico entre palabras e imágenes han sido clave las mediaciones y referencias narratológicas, estéticas y artísticas de Miekkel Bal en *Teoría de la narrativa* (1990), María del Rosario Neira Piñeiro en *Introducción al discurso fílmico narrativo* (2003), Carmen Peña Ardid con *Literatura y cine* (1999) y Seymour Chatman en *Historia y Discurso* (1990). Para el análisis crítico metodológico y semiótico de los alcances y problemas del mirar y sus imágenes y el desempeño de los componentes estratégicos de la visualiteratura o texto visualidad, como relación tan operativa como específica de la constitución narrativa y literaria, han sido fundamentales las orientaciones metodológicas de *El lectoespectador* (2012) y *Entre*

*estética y literatura: metodologías para leer el continuo textovisual de las obras literarias en la era digital* (2019) de Vicente Luis Mora; *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1989) de Gerard Genette; *Poetics of the Iconotext* (2011) de Liliane Louvel; *Reading "Rembrandt": Beyond the Word-Image Opposition* (1991) de Mieke Bal; *Teoría de la imagen* (2009) de W. J. T Mitchell; *Lo que vemos, lo que nos mira* (2014) y *Vislumbres* (2019) de Georges Didi-Huberman; *Lo visible y lo invisible* (2010) de Maurice Merleau Ponty; *La memoria, la historia, el olvido* (2004). de Paul Ricoeur. *Sanguínea* es la primera de una serie de novelas y textos escritos por autoras latinoamericanas para indagar en la concepción del imaginario femenino desde las preguntas sobre los dispositivos del mirar, del archivo y la memoria en sus devenires escrituras y narraciones.<sup>2</sup>

### ***La encrucijada como mediación***

Colaborar con un aporte crítico en torno a la encrucijada ha sido una invitación de agradecer, entre otras razones, porque nos permitió concentrar en torno a esa palabra otros significados como, por ejemplo, el de que sea un cronotopo como interface, un lugar donde, más allá de estar en duda sobre hacia dónde ir o qué hacer, es una mediación del tiempo y del espacio insertos en nuestras historias. Por ello, cuando contamos con el honor de participar en el Seminario Internacional *Cuerpos en la encrucijada*, nos aproximamos a *Sanguínea* (2019)<sup>3</sup> de Gabriela Ponce (Quito, 1977) para repensar su apuesta narrativa en parte como un modo de ser encrucijada –si se piensa en la trama, por ejemplo- y, al mismo tiempo, en parte como una manera de salir de esa mediación –si pensamos en el manejo de las imágenes, por ejemplo-.

En este sentido, teniendo como clave de lectura la configuración discursiva de la obra, concretamente en las siguientes líneas se aborda, primero, el imaginario visual de la novela como estrategia de composición de la memoria y de la voz narrativas. Con esto, se tratará de exponer el valor de la mirada y de las imágenes creadas y recordadas. Nos interesa la idea de la voz narrativa diseñada como un juego de cuerdas, además, entre la percepción, la visualización, la imaginación y el pensamiento con la memoria como el mecanismo narrativo para recuperar y recrear las vivencias de la protagonista, marcadas por el embarazo no deseado, los amores fracasados y una masculinidad final que permite una nueva reconexión con el mundo que empieza por el propio imaginario íntimo femenino.

---

<sup>2</sup> Actualmente, se está preparando la presentación del trabajo *Modalidades del archivo. Territorios y recorridos en El invencible verano de Liliana* sobre la obra de Cristina Rivera Garza, junto a la docente Adlin Prieto Prieto Rodríguez de la Universidad de Las Américas (Ecuador) para la V edición del Enfoque de Género desde la Academia (UDLA, 15 de noviembre de 2023).

<sup>3</sup> PONCE, Gabriela. *Sanguínea*. Quito: Severo Edit, 2019.

Dado que este imaginario visual es un modo de concretar la narración, además de este análisis crítico textual, narrativo y de sus imágenes, también hemos apoyado esta aproximación en los aportes de Donna Haraway en *Seguir con el problema* (2019), al tratar tres aspectos que relacionados con el punto anterior permiten profundizar mejor en el entramado narrativo. Primero, el valor de contar historias en tiempos urgentes, como estos, basadas en la escritura como el lugar de enunciación de la encrucijada. Segundo, cuáles podrían ser esos “parentescos raros” (p.21) y relaciones de nuevas dependencias—siguiendo la etimología de sanguíneo/a—donde, como en la figura de cuerdas que da sentido simbólico, estructural y conceptual al libro de Haraway, se articula “la respuesta a la confianza de la mano tendida” (p.64). En tercer lugar, si como explica Haraway *pensar debemos*, porque pensar y saber cómo pensamos los pensamientos implica “cultivar las responsa-habilidad” es decir, desarrollar modos de configuración del mundo y “cultivar condiciones de continuidad” (p.70), *Sanguínea* permite indagar en cómo el entramado narrativo y visual de la memoria implicaría una nueva habilidad para establecer parentescos raros y seguir con el problema de hablar y narrar, mediado o no por la encrucijada.

### ***La imagen ineludible: la transformación. Sexo, mentiras y deseos***

Afortunadamente, queda mucho por estudiar del proceso del merecido reconocimiento nacional e internacional de la calidad literaria de las escritoras ecuatorianas y, muy especialmente, de las que han publicado los últimos años. Mónica Ojeda con *Nefando* (2016) o *Mandíbula* (2017) –; María Fernanda Ampuero y su primer libro de cuentos *Pelea de gallos* (2018); *Siberia* (2018) y *Lo que fue el futuro* (2022) de Daniela Alcívar Belloli.

Hasta la fecha, Gabriela Ponce (Quito,1977) ha publicado su libro de cuentos *Antropafaguitas* (2015) y su novela *Sanguínea* (2019), y se ha destacado también por su trabajo como dramaturga con sus obras *Lugar* (2017) y *Solo hay un jardín: en el fondo de todo hay un jardín* (2020). Resulta interesante, además, que, en el 2020, después del éxito de *Sanguínea* publicada por la Editorial Candaya, Ponce terminara por adaptarla al teatro:

Creo que hay una distancia entre el lenguaje y la vida, la forma en la que se construye esta distancia entre lo que nos pasa y el lenguaje. Como escritora intento hacer un ritmo, un lenguaje del dolor, del sufrimiento, de la crisis” comenta Ponce <sup>4</sup>, y es en esta relación entre lo que ocurre y cómo lo contamos donde el cuerpo y sus

---

<sup>4</sup> Se estrenó en enero de 2021 en la Casa América de Catalunya. Véase: <https://americat.barcelona/es/teatro-sanguinea-1>

latidos, sentidos y fluidos intervienen en esa conformación de la mirada sobre y desde la memoria.<sup>5</sup>

Desde este lenguaje del dolor, nos aproximamos a su novela *Sanguínea*. Su estructura se configura a partir de una narradora que, gracias a un ejercicio memorístico, recuerda y cuenta su vida en Ecuador a partir del día en el que cumple 38 años hasta los días posteriores al término de su embarazo en Bustarviejo, Madrid. El tiempo de la diégesis reúne, aproximadamente, un año, y retrae fragmentos de experiencias en la infancia y adolescencia, marcados por la carga erótica y de extrañamiento ante la realidad que, por momentos, se enfatiza en su dimensión placentera y morbosa a la vez.

La voz comienza narrando que conoce al amante yugoslavo en cuya casa—la cueva, como la denominará en adelante—, significa y simboliza el inicio de una transformación corporal y mental. Es casada y tiene un amante, pero ni esta es la razón del posterior divorcio, aunque sí el hastío de las mentiras recíprocas de la pareja, ni la experiencia está asociada a revanchas del fallido matrimonio. Tener un amante no es ser infiel, pues el vínculo marital prácticamente es borroso. Antes bien, el primer espacio de la configuración del mundo desde esta voz narrativa se diseña a partir de la sexualidad abierta y explicitada, por momentos hiperbólicamente, que mantiene con el hombre de la cueva. No se trata de un sexo diferente al del marido; este ni siquiera se recrea, sino de un sexo que le permite reconocerse como inicio de una reconfiguración de sí misma gracias a una sexualidad narrada como singular y diferenciadora.

La voz narrativa se elabora con, al menos, dos estrategias de composición discursiva. La primera es el uso constante de la función disyuntiva -en frases, palabras u oraciones— y de la función acumulativa como un flujo de pensamientos. Esto implica situar a la escritura como un proceso de encrucijada entre lo vivido y el cómo se cuenta. La segunda es el juego entre percepción, visualización e imaginación, propio de la focalización interna de la narradora, que supone indagar cómo se mira cuando recordamos o, también, como nos miran los recuerdos cuando los contamos.

Con relación al uso de oraciones disyuntivas y la acumulación de escenas, se lee, por ejemplo:

Que los brazos se mantengan rozando la piel, que no toquen, que, en un momento dado, cuando mi vagina ya esté latiendo de tanto andarse por las ramas, yo diga quiero que me agarres, penétrame, por favor. (...) Y cruzándose, claro, cómo no, la imagen o la voz o la figura de mi esposo al que, en medio de esa materia o de esas

---

<sup>5</sup> Gabriela Ponce: "Intento hacer un lenguaje y un ritmo de la crisis" <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/gabriela-ponce-escritora-quito-dramaturga-severo>

formas que se hacían entre los cuerpos, yo imaginaba. La traición o el cinismo o la satisfacción de la venganza me hacían reír o me hacían sentir más suaves las caricias o, a veces, también como la música, me hacían llorar. (PONCE, 2019, p.18)

A lo largo de la novela, se combinan la disyunción y acumulación de imágenes, pensamientos, visiones, sueños, pesadillas, cuadros o telenovelas, entre otras refracciones. En tanto soportes narrativos, hacen a las imágenes, si no posibles, sí verosímiles de la singularidad de la vivencia de sus experiencias; ambas, como estrategias de composición del relato, congregan y estabilizan las posibilidades, otorgando igualdad, aunque no mismidad. Ofrecen esa calma esperada en el recorrido memorístico como es la de apuntalar en su encrucijada a la protagonista donde se reúnen múltiples posibilidades de otras vidas, detalles o gestos, pero que, al final y en apariencia, no hubo unos mejores que otros.

A esta disyunción continua se suman las experiencias como disparadas sin control a lo largo de la novela, transidas por el cuerpo físico –con sus fluidos, sus fobias, sus obsesiones, sus atropellos a desconocidos, sus amantes o sus abortos, por ejemplo–y en la escritura como un cuerpo que, años después, ofrece la mediación para el cuerpo memorístico:

Un par de veces lloró conmigo. Recordando ese par de veces, y recordando la tripofobia, satisfacción morbosa que incrementaba el placer al imaginar que, como las paredes, su espalda estaba plagada de poros abriéndose por los que yo metía mis manos hasta tocar la materia acuosa de su interior PONCE, 2019, (p.19)

Dos claves de lectura de esta cita nos importarán luego: lo matérico del hombre de la cueva en esa espalda atravesada por las manos y la fobia a los patrones geométricos, a los bultos, a los huecos; ambas son estrategias temáticas de la novela para apuntalar al yo narrativo viéndose ahuecado y material a la vez. Por lo pronto, el énfasis del cuerpo y de sus sensaciones, del conocimiento de sí misma, del yo narrativo, hablan también de una masculinidad que canaliza esa transformación femenina: es el primero del imaginario masculino que trae un cuerpo nuevo, además del de ella, y una visión propia atendiendo a sus deformaciones y monstruos interiores. De hecho, los fluidos corporales de la historia –vómitos, semen, la acuosidad de la vagina, el orine–se escrutan con énfasis en un cuerpo cuya sexualidad se encuentra en un momento de diferenciación y de comprensión de su propia transformación. Esto implica, por ejemplo, los episodios sobre la propia sangre:

Muerdo con todas mis fuerzas los labios hasta que brote la sangre, ay el placer de la sangre saliendo por la tajadura del labio. Mi labio sangrando (...) me revuelco en las baldosas del baño, punto rojo soy sobre este universo blanco. Mi soledad es retorcerme con un dolor que nunca entendí. Pienso en el pájaro rojo batiendo sus alas” (PONCE, 2019, p.85).

Esta sangre y su fluido menstrual nos remiten el título porque sanguínea<sup>6</sup> es, en principio, la propia sangre fluyendo. Ante la propia sangre derramada –por herida, por menstruación, por color rojo, etc. – se exacerbaban las sensaciones corporales y su énfasis en el *verse*<sup>7</sup>, es decir, en recalcar que la mirada se fascina por el cuerpo, como cuando, por ejemplo, vio la toalla sanitaria de su madre manchada de sangre o cuando en la escena del retiro en el colegio y ante el dolor monstruoso de la menstruación, su amiga María la llevó al río y empezó a bañarla y a enjabonarla y “Me abrazó y nos hundimos en el agua, yo, tocando, su pelo ondulado, ella apretando mi cadera (...) calmándose mi sangre y yo con ella” (p.53).

Las disyunciones se acumulan y las acumulaciones operan como mecanismos narrativos de la voz rememorando la vida vivida y las muchas otras deseadas; por momentos, sin embargo, la acumulación identifica la subsiguiente experiencia de pérdida. Es especialmente significativo el listado de razones sobre la separación matrimonial

El matrimonio se había hecho humo (...) Se había terminado no porque las peleas no cesaran, no porque tuviéramos amantes o correspondencias secretas, no porque hubiéramos descubierto nuestras mentiras (...) No porque la plata escaseara (...) no porque nos hubiéramos pegado (...) No porque hubiésemos perdido todo, incluido hijos, animales, libros, maletas y pasaportes (...) Nada qué hacer: eso que era el vínculo y que era la suma de todo lo enumerado, lo acumulado, lo perdido, desapareció (PONCE, 2019, 27-28)

En este sentido, podríamos mirar la memoria desde la noción de Paul Ricoeur cuando define al acto de recordar como una *acción* y por ello, el sujeto tiene *poder*: “el poder hablar, poder intervenir en el curso de las cosas, poder narrar, poder permitir que se me impute una acción como a su verdadero autor” (RICOEUR, 2004, p. 46). En otras palabras, el modo memorístico de la voz narrativa por momentos parece que recupera a la mujer que fue, por ejemplo, en la cueva junto al amante yugoslavo, pero, más allá de esta refiguración de sí misma, como veremos a continuación, el recuerdo significa el poder de haber sido cuerpo, fluido, amante, el poder hablar y narrarlo, además de poder yuxtaponer acciones como actos también endebles por diluidos y perdidos. Se operan *acumulando experiencias* para indicar la fragilidad de la vida. En este sentido, no se trata *solo* de una feminidad empoderada ante el saberse capaz de regular esas acumulaciones, sino de un relato de la voz femenina articulado en recuerdo que convoca el poder de la memoria y de la escritura como actos performáticos lingüísticos y narrativos con sus muchas vidas vividas y deseadas. Esta misma línea del poder

---

<sup>6</sup> No abordaremos la acepción psicológica del término sanguíneo para definir uno de los tipos de temperamento.

<sup>7</sup> Desde el punto de vista literario, el término que indica la relación entre el saber y el personaje o narrador que ve es el de focalización interna. En este caso, el *verse* es parte del manejo de esa focalización.



de la memoria en imágenes como representaciones y mediaciones de ella, como performance de representación de la voz narrativa, se tratará a continuación.

### ***La memoria imagen***

Tal y como comentamos antes, Donna Haraway en *Seguir con el problema* insiste en cómo pensar debemos/debemos pensar como estrategia consciente y urgente para cambiar las historias –en su responsa-habilidad para aprender a reconectarnos de manera colaborativa–. En este marco, hemos explorado *Sanguínea* como novela de la memoria como una de las modulaciones del pensar la vida y donde la protagonista define su pensamiento como un “vagabundeo enloquecedor, que es puro salpicar de imágenes” (PONCE, 2019, p.52), tal y como está escrita la obra a tenor del ritmo de disyunción y acumulación mencionados y donde confluyen en tanto modos de pensar y de narrar *la percepción, la visualización y la imaginación*<sup>8</sup>. El texto descansa en la capacidad relacional y compositiva entre la memoria que recuerda, el recuerdo visto y la autopercepción comparativa del pasado y el presente de las experiencias sexuales con M, María y el hombre de la cueva, entre otros. Descansa, también, en una permanente necesidad de resaltar que se piensa en imágenes y que estas permiten el pensar y el mediar el cuerpo en un juego de espejos recreado por la memoria y la escritura de esta. A continuación, desarrollaremos mejor estas ideas.<sup>9</sup>

### ***Primera refracción: la iconicidad de la memoria***

Aunado a la permanente simbolización y recreación de imágenes de animales y de lo salvaje de la naturaleza -murciélagos, pájaros, polillas, ratas de Guayaquil-, la voz narrativa se pregunta “¿cómo se recuerda una imagen? (...) ¿Qué es una imagen dispuesta para ser el aire o para ser océano o para ser intermitencia?” (PONCE, 2019, p. 32).

Precisamente, en este proceso efrástico de la novela, podemos indagar en una de las características de las imágenes como es su grado de iconicidad, es decir, esa posibilidad de condición de la imagen si evaluamos su significado y su significante: a mayor coincidencia

---

<sup>8</sup> Uno de los intereses clave del trabajo sobre palabras e imágenes que he ido desarrollando es el estudio de lo escópico, es decir, en cómo se articula el registro del ver (ocularización, crear imágenes, la relación de estas operaciones con la creación de imágenes (como visualización de la imaginación), entre otros temas. Me interesa la producción de imágenes –como imaginación, refracción de la memoria- en tanto construyen los modos del ver, es decir, el aparato escópico que sostiene obras narrativas como *Sanguínea* que implica el régimen del ver en el régimen del recordar.

<sup>9</sup> Para desarrollar este apartado, sigo a Ricoeur en su revisión de Bergson y sus tipos de recuerdos: recuerdo puro o híbrido, el recuerdo memoria, el recuerdo imagen. En *Sanguínea* como se verá, el recuerdo memoria es el que estructura la narración y, en esta, se consolida el recuerdo imagen.

entre ambos, estamos ante una imagen figurativa; a menor coincidencia, en lo abstracto. Sin entrar a debatir los problemas propios de la iconicidad o de la relación de la imagen –excederíamos los objetivos más modestos de nuestra aproximación literaria<sup>10</sup>–, cuando el yo narrativo se pregunta sobre el sentido de la imagen interpela el modo propio del ojo, de la percepción, de la memoria arreglada en imágenes y de la escritura. Habría que decir que en la novela la memoria se imprime, en principio, en esas imágenes con un alto sentido de iconicidad, pues se trata de hacer entendible la experiencia vivida con ese significativo icónico, gráfico e intervenido. Por eso, la pregunta sobre cómo se recuerda una imagen cuestiona internamente si esa iconicidad es el camino o la posibilidad de recordar; es decir, qué hace que ese recuerdo vivido sea *ese* y no otro sentido e imagen. Queda la figuración como un camino inestable o, más bien, uno de encrucijadas. Este distanciamiento entre lo recordado y lo ocurrido que articula el relato habla, especialmente, del carácter selectivo, agudo e interesado que es propio del acto de recordar eventos lejanos en el tiempo. En este sentido, no se trata de la verdad ni veracidad de los acontecimientos, sino de cómo estos son recordados para que aprehendamos la sensibilidad del relato, de la voz, del cuerpo y de la vida narrada. La voz narrativa, de algún modo, es la manifestación de la responsa-habilidad consigo misma para reconectarse con la memoria, el cuerpo y su capacidad de ser relato.

### ***Segunda refracción: La historia dentro de la imagen, la imagen dentro de la historia***

Junto al juego efrástico refractario, el icónico figurativo atrae otras imágenes que no siempre se ajustan a lo visto, pues algunas distraen u obnubilan lo que se cuenta. Este rasgo de imagen-difusa es constitutiva de la interrogante sobre *cómo recordar* (en) imágenes que hemos comentado antes. Las historias y sus imágenes se remiten a otras al tiempo que se repliegan sobre sí mismas, y esta superposición a veces genera un halo de confusión y de necesaria extrañeza y distanciamiento. Ver y mirar son operaciones que nos enfrentan tanto al reto de no ser *exactos o fieles* en esa reconfiguración del recuerdo como a la necesidad de insistir en los símbolos e iconicidades de esas imágenes y sus palabras.

Veamos la escena de, en principio, el abuso sexual en su infancia. En el jardín de la cueva, ella se reconoce “pequeña frente al orden de cosas” (p.20) y (...) las raíces forman la cara de una niña. (...) Yo, imaginando personas, carros, ratitas y familiares transitando por la

---

<sup>10</sup> Cfr. Sobre el estudio de las imágenes he seguido los aportes de William J. T. Mitchell y su *Teoría de la imagen* (2009) Barcelona: Akal; y su *¿Qué quieren las imágenes?* (2017) España: Sans Soleil Ediciones.

perfecta línea que partía mi cabeza. (p.21) Ese jardín que, de golpe, “trae otra vez al pasado y a los muertos y a la infancia obturada” (p.22) y donde:

el hombre me dice déjame ver tu calzón. Yo le digo no me he puesto calzón, y me acuesto en la hierba, debajo de alguna sombra, y me levanto la falda completamente, cubriéndome el torso (...) y siento que el hombre da unos pasos y luego se sienta y coloca algo en mi vagina, algo que yo imagino como un trébol. Siento el tallo largo, fino, algo peludito entrar perfecto entre mis labios, rozar apenas el clítoris (PONCE, 2019, p.23)

Es el juego de las muñecas rusas, una imagen dentro otra, que deriva en una iconicidad figurativa extraña y arbitraria, el pene/trébol. Las imágenes alcanzan un nivel simbólico de extravío propio de la posibilidad de entender esa experiencia de ese modo y no de otro. Se piensa eludiendo el nombre y sintiendo el cuerpo. Por ser este torrente de imágenes que remiten a otras imágenes y cuyo grado de iconicidad exige comprender la mirada necesariamente extrañada de la protagonista, es que el recuerdo no pretende fijarse, sino que necesita reintegrarse a una imagen concreta, aunque difieran sus sentidos y sus significados. Puede ser una violación infantil o una entrega extraña e inquietantemente voluntaria. Es tan abstracto como figurativo. Es tan traumático como liviano.

Desde la memoria, el recuerdo, como dice Didi Huberman, nos mira: no solo lo miramos, sino que nos mira y “(c)ada cosa por ver, (...), se vuelve *ineluctable* cuando la sostiene una pérdida –aunque sea por medio de una simple pero apremiante asociación de ideas o de un juego del lenguaje- y, desde allí, nos mira, nos concierne, nos asedia.<sup>11</sup> (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.16. Cursivas del original,). En esa relación compositiva disyuntiva, acumulativa de recuerdos, las imágenes miran y asedian a la protagonista en ese presente desde el que las recuerda y asienta en la escritura su propia figuración: extraña, dura, violenta, fóbica. Recuperar el pasado es una forma de entender la encrucijada para visibilizar sus puntos ciegos o pérdidas a medida que son dichos o escritos. En esta dimensión relacional desarrollada en la novela, se conjugan las imágenes como parte sustancial de la subjetividad y de los modos de escribirla indagando en la complejidad de cómo se miran los recuerdos y de cómo estos nos interpelan haciendo que ese mirar buscando palabras y sentidos sea tan inestable como imprescindible, pues implica una profunda ausencia y una conciencia –doliente- del mirar la pérdida.

### ***La materialidad de la escritura/la imagen de lo material***

---

<sup>11</sup> Georges Didi-Huberman (2014), *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Edit. Manantial, p. 16.

Esta mujer queda embarazada de su amante de la cueva. Solo lo sabrá su media hermana y M, el tercer hombre que será su amante y con el que ella ha mantenido una “correspondencia amorosa regular” (p. 27) que “se volvía más íntima, más densa y real, correspondencia rara para ese tiempo porque era material: hoja, puño y letra, nada de *e-mails* (p.27) y que “atesoraba como lo más próximo, pero que también aterraba en su transparencia” (p.66).

La descripción inicial de M es clave para comprender el posterior y final apartado de la novela, marcado por el hecho de que ella está embarazada y, aunque quiera, no puede con ese estado. De hecho, es con el embarazo que, además de reiterarse el mecanismo de refracción sobre la percepción y la visión del pasado, hay un punto de giro que consolida lo sanguíneo de la novela: más allá de lo fluido de la sangre, se coloca como un parentesco raro, como dice Donna Haraway. Es como si se realizara una revelación “No en la errancia del pensamiento sino en la carne del color o de la materia” (p.50). Veamos: “*Me vi esperando su llanto. (..) Y me imaginé en el parto (...)* Entonces, digo, sí, lo tendré. Pero me arrepiento enseguida porque el pánico es más fuerte. No puedo con el hijo (p. 100) (Cursivas nuestras).

En primer lugar, se reitera la construcción escópica y umbrática de la mirada viéndose en el recuerdo como parte del juego de configuraciones de historias que comentamos antes. En segundo lugar, el embarazo es embarazoso, digamos, aprovechando los significados cercanos de encrucijada y del verbo embarazar: ambos contemplan el sentido de un obstáculo, un impedimento, un “encogimiento o falta de soldadura en los modales o en la acción” (DRAE). El propio embarazo es siempre una encrucijada.

Ella decide irse a Madrid a casa de M, ya instalado allí. El viaje es iniciático del embarazo y, por ello mismo, vendrá cargado del aprendizaje no esperado sobre el propio cuerpo y sobre el cuerpo ahora matérico del otro en el vientre y de M.

En el acápite final con M y el bebé se concretan los cuerpos en el juego de las cuerdas. ¿Quién daría la mano para deshacer el camino y comenzar un nuevo proceso de parentescos? M no solo es su amante, amigo y confidente, sino, además, alguien que le exigió desde el principio escribir una “correspondencia rara (...) material: hoja, puño y letra” (p. 27). Él le ayuda a conseguir la fundación gracias a la cual podrá dar en adopción al bebé a unos daneses, amigos de su madre. Es la materialidad, la escritura misma en las cartas, la pulsión del tacto hecho carne.

Al igual que su amante de la cueva, M es una masculinidad material, pero, a diferencia de aquel, no es necesario ya hundir las uñas en su espalda. Es una materia transparente y

sólida a la vez, que se dibuja en una cabaña, no en una cueva. No pertenece al patriarcado que garantiza procreación alguna, al menos para sí mismo, (no es como el padre, ni el hombre del jardín que le da órdenes, ni el esposo anodino): M es matérico en la escritura de puño y letra, allí donde todo es digital, reconocible y desintegrado, como el resto del imaginario masculino. Por esa razón, el personaje es clave para indicar un nuevo parentesco, ahora sí, raro, no solo por ser una masculinidad diferente a lo conocido, sino porque su función epistolar apuntala la solidez material alcanzable en la reciprocidad del tacto seguro y de la escritura como metáfora de veracidades, afectos y acompañamientos.

Al ser una masculinidad rara, en el sentido de la rareza como poco convencional para la diégesis de la novela, ella puede entonces plantarse con su encrucijada:

No voy a abortar. No soportaría otro aborto (...)  
(...) Le digo amo a este niño, sea varón o mujer, lo amo, quiero que viva (...)  
Le digo no puedo con él.  
No voy a poder.  
(...)  
Le digo ayúdame (p. 128).

Ahora bien, si el embarazo ya es un vínculo sanguíneo con la consecuente consanguineidad, ¿cómo se llega a una sanguínea libre del prefijo *con-*? O, de otro modo, ¿por qué esto podría definirse como un parentesco raro? No en vano, en la última parte de la novela, el embarazo se media gracias a la escritura de un diario que, como artefacto autobiográfico, refracta, de nuevo, la escritura y la imagen de ella viéndose crecer la panza (p.137), asfíxiada ante un cuerpo que lleva a otro ser (p.138) , viéndose observando, imaginando que tiene otras vidas (p.137), leyendo, durmiendo, experimentado y pensando si lo que lleva en el vientre es una rata, una piedra, objetos en el cuerpo (p.141), una pecera (p.142), una pelota de básquet (p.146), un niño neutro, sin sexo, (p.139) al que no habrá necesidad de ponerle nombre, o un niño que ella debe cuidar para que nazca y nada más. Un niño al que un eco le ciega su propia imagen: “Mayo, 8. He ido hacerme un eco. No he visto nada (...) he cerrado los ojos y he empezado a llorar” (p. 140).

El diario registra la transformación física y, por ello mismo, es una acción “tranquilizadora” (p.137), porque es la escritura la que termina re-creando lo vivido, lo visto y lo no visto. *Sanguínea* deviene en un proceso de confrontación y confianza en la escritura a modo de diario, en la figuración de la voz narrativa como escritora para ofrecerle pensamiento –ese pensar debemos- que le permite atisbar posibles mejores futuros para ambos por separado. En este escribirse, además, lo consanguíneo comienza a confrontarse en su devenir

imposible; el diario mediatiza la escritura embarazosa sobre cómo desvincularse de una maternidad compleja en su ir y venir, en su deseo y límite, en sus imágenes y sus negaciones. A menor consanguineidad, digamos, aumenta la necesidad y oportunidad de nuevos y raros parentescos.

### ***Volver/recordar***

El pensamiento escrito en el diario articula el reflejo de ella viéndose *como una imagen* que, a su vez, conserva y desmonta otras imágenes con los acuerdos sobre la maternidad y el embarazo, diferenciando entre el efecto de estar embarazada y todos los roles y sentidos convencionales sobre el estarlo.

En marzo 4 ella escribe: “No me puedo imaginar ningún futuro.” (p.137). Es decir, hay una *imagen impedida* justamente porque se rompe la convención del tiempo con hijos/ sin hijos, como una palabra que intercepta y anula la gestión de otro tipo de tiempos. Como comentábamos antes, la imposibilidad de imaginar es la imagen clave: así como no vio el eco, que viene siendo el epítome de la mostración del cuerpo del bebé en ella, no imagina futuro que es el espacio/tiempo de la proyección mental. Se desarticula la noción tradicional del futuro para emplearla como la imagen (de lo) imposible.

De este modo, narrar los hechos del pasado supone que, de ese futuro desde donde habla la protagonista, se recuperó, al menos, la voz para contar incorporando umbrales escópicos –ciegos, confusos, claros, novelescos, pictóricos, etc.- que dieran cuenta de la encrucijada vital que terminó siendo ese embarazo no deseado. Aunque no hay rol materno, hay un autocastigo por ese futuro detenido en una sangre que viniendo de ella no le pertenece:

Pero lo que sí he tenido es una necesidad visceral por proteger a esta criatura y he pensado, luego, que eso es amor o el instinto que otras veces me ha faltado. Así que sí lo quiero. Pero eso no es suficiente para criarlo. (...) No es un abandono. Es un regalo (...) Siento que viene un dolor abismal (...) me lo merezco (PONCE, 2019, p. 151)

En medio de su autopercepción culposa y amante y de la visualización e imaginación de sus umbrales, ella es la figura ineluctable, es la imagen de la pérdida, como decía Didi Huberman y ella misma: “No seré yo la primera imagen que vea, imagen de una pérdida. No nos veremos a los ojos (138)”. Efectivamente, en la novela se despliega una autovisión permanente, como si aplicara un zoom de acercamiento *hacia* el propio artificio de construcción de la historia, y solo quedara la visión de la no imagen en el horizonte. Por tanto, no habrá recuerdos con el bebé, sino solo sobre su cuerpo grande materializado. En este

contexto, el diario necesariamente atiende la imposibilidad a través de la escritura, que es siempre una refracción elusiva de la experiencia. Como con la figura del pene/ trébol de la escena en el jardín ya mencionada, se habla del bebé cuando se dice que, a lo mejor, no se está embarazada. A partes iguales, se escruta la imagen del no-ser tanto como la necesidad de llenar las imágenes *de/como* espacios ambiguos, vacíos o de superposición de múltiples sentidos y significados. En estas operaciones, la escritura misma es permanente performance de la refracción imaginativa como ritmo asincopado de la experiencia de vida. De alguna manera, la tensión reside, en general, en escribir que no se es imagen cuando la escritura misma está dejando un rastro visible de esa (futura) ausencia.

En este sentido, el carácter autobiográfico del diario nos recuerda a *El acontecimiento* (2019) de Annie Ernaux donde narra su experiencia con el aborto en los años 60 y dice: “Ver con la imaginación o volver a ver por medio de la memoria es el patrimonio de la escritura” (p. 29). Es decir, que el acontecimiento no es solo el embarazo y la pérdida, sino la propia escritura de pensamiento en imágenes y emociones que funcionan solo para volver a integrarse a la experiencia en diferido y es como “una emoción que permite la escritura y que constituye la señal de su verdad” (p. 44). Se reúnen la idea del pensar debemos y de la responsa-habilidad para reconectarse con el cuerpo y la memoria gracias a la escritura.

Al final, el yo narrativo dice:

Antonio, junto a los otros nombres que repito mientras camino de vuelta: Diego. Luis. Mauricio. Moisés. Camino sintiendo un amor genuino por las cosas, el paisaje y por la constancia del color rojo y, sobre todo, un amor genuino por mi dolor. Camino con el peso de mis tetas rebosantes hacia la cabaña” (PONCE, 2019, p. 162)

Con estos juegos discursivos y visuales, en *Sanguínea* se cuestiona lo irrefutable de los parentescos consanguíneos, comúnmente estabilizados científica y genéticamente y, por ello mismo, como presencias determinantes en nuestra propia configuración personal. Se buscan otros modos de resignificar los parentescos sanguíneos y de pertenencia, pero en modo alguno de continuidad en el futuro; devienen parentescos raros: la protagonista y su propia mismidad, ella y M; de ellos con el bebé, de ella y la escritura; y, si continúan, es porque regresan en su condición de pasado, de relato narrado como espacio de refracción de la experiencia gracias al recuerdo escrito. Las salidas a la encrucijada son esas reconexiones insólitas, dolorosas e insistentes en verse y encontrarse en espacio-tiempo de la escritura en permanente refracción en los modos de mirarla, imaginarla, pensarla o recordarla.

La sangre en linaje pertenece a la voz narrativa y ahí acaba el relato pero no la historia; antes bien, la mujer tripofóbica se siente hueco y asume el vacío; y con M y con el

bebé/embarazo se articula la respons/habilidad, pues gracias a una otredad masculina matérica que facilita, precisamente, ser una encrucijada desde la que cualquier camino puede o no resultar elegido, la voz narrativa se reconoce como potencia capaz de resignificarse constantemente mientras se refracta, elude, omite, acumula, sueña o escribe.

El valor del recuerdo/pasado es crucial para entender esos tránsitos íntimos entre la escritura, la voz, sus vivencias en imágenes y sus consecuencias sobre los nuevos y raros parentescos. La operación de develamiento del final y ese genuino sentido del dolor son el pasado permanente que implica la responsa/habilidad de lidiar con la vida en encrucijadas, asediadas y asediantes, no solo de pérdidas, sino de la propia idea de que la escritura ordena medianamente la mixtura acumulada de lo vivido en imágenes, tan figurativas como extrañadas, que dan cuenta del imaginario femenino íntimo de la obra, por momentos imaginativo por elusión, transido de cuerpos erotizados y embarazados, vivido febril y fóbicamente, recreado por enamoramientos exigentes e imposibles y fijado entre ojos de rata y familias, si no ausentes, sí incapaces de reconfigurar los vínculos opacados.

La novela se cierra en esa entrada a la cabaña pues ahora es posible habitarla con los fantasmas, con la escritura como único futuro que vendrá al tiempo impreciso del presente, elaboradamente disyuntiva y acumulativa, marcada de historias umbráticas y refractadas, como una apuesta del pensar con, siguiendo el juego de cuerdas, entre lo vivido, lo visto, lo imaginado y lo escrito; por ello, es una novela que hace que sigamos pensándola o, al menos, imaginándola.

## Referencias

- BAL, Mieke. *Reading "Rembrandt": Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra, 1990.
- CHATMAN, Seymour. *Historia y Discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Edit. Manantial, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Vislumbres*. España: Asociación Shangrila Textos Aparte, 2019.
- ERNAUX, Annie. *El acontecimiento*. Barcelona: Tusquets Editores S.A, 2019.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- HARAWAY, Donna. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Buenos Aires: Edit. Consonni, 2019.



- LOUVEL, Liliane. *Poetics of the Iconotext*. Surrey: Ashgate, 2011.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2010.
- MITCHELL, William John Thomas. *Teoría de la imagen*. Barcelona: AKAL, 2009.
- MORA, Vicente Luis. “Entre estética y literatura: metodologías para leer el continuo textovisual de las obras literarias en la era digital”. *ACTIO NOVA: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (3), 2019, 456–480.  
<https://doi.org/10.15366/actionova2019.3.019>
- MORA, Vicente Luis. *El lectoespectador*. Madrid: Seix Barral, 2012.
- NEIRA PIÑEIRO, María del Rosario. *Introducción al discurso fílmico narrativo*. Madrid: Arco Libros, 2003.
- PEÑA ARDID, Carmen. *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra, 1999.
- PONCE, Gabriela. *Sanguínea*. Quito: Editorial Severo, 2019.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.<sup>a</sup> ed., [versión 23.6 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [Consultado en octubre de 2021].
- RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.