

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras y Estudios Culturales**

Doctorado en Literatura Latinoamericana

## **Cuerpos angustiados y en fuga**

**Hacia una estética del cuento del Ecuador en la década de 1970**

María Augusta Correa Astudillo

Tutor: Marcos Fernando Balseca Franco

Quito, 2023

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

	<b>Reconocimiento de créditos de la obra</b> No comercial Sin obras derivadas	
---	---	---

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia



## Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, María Augusta Correa Astudillo, autora de la tesis intitulada “Cuerpos angustiados y en fuga: hacia una estética del cuento del Ecuador en la década de 1970”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Doctora en Literatura Latinoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda la responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Quito, 6 de abril de 2023

Firma:





## Resumen

La cuentística de la década de 1970 constituye un punto de inflexión en la tradición del cuento en Ecuador. Algunos de esos relatos son material constante en varias antologías. Precisamente, la repetición en la selección, el predominio de la parte sobre el todo (cuento vs. cuentarios) y la generalización de criterios de esta selección fragmentaria han configurado la relevancia de estos cuentistas en la trayectoria del género, sin embargo, al margen de fundamentos críticos provenientes de lecturas rigurosas de un *corpus*, definido más allá de las antologías, y profundas, con respecto a las posibilidades analíticas e interpretativas de los textos. Entonces, resulta pertinente revisar los cuentarios de siete autores<sup>1</sup> para definir una estética basada en la construcción de personajes que experimentan situaciones angustiantes y que expresan su actitud en torno a su búsqueda de la felicidad en la tensión *corsé/fuga*. La categoría *corsé* representa un discurso proveniente de los ámbitos de la Iglesia (que postula la pureza del cuerpo a través de la fe y la virtud) y de lo social (que produce subjetividades y disciplinamientos). La *fuga*, en cambio, propuesta como deserción digna, niega la operatividad del *corsé*, invoca la rebeldía del sujeto, su resistencia, su inconformidad, su soberanía individual y su libertad. Se propone, entonces, asociar esta lectura con un modelo matemático denominado *Vectorial70*, nombre con el que también denomino a estos autores para diferenciarlos como generación, en términos de contemporaneidad, con el propósito de atenuar cuanto fuere posible esa subjetividad que arraiga todo ejercicio de lectura. El modelo está compuesto por tres vectores *Fugas del ecosistema social*, *Punto de fuga de lo femenino*, y *Violencia, poder y represión*, que atienden a los tres compartimentos temáticos sobre los que se confeccionan 65 cuentos de la década, y que hacen parte del *inventario* de esta investigación.

Palabras clave: cuento ecuatoriano, década del setenta, búsqueda de la felicidad, corsé, fuga

---

<sup>1</sup> El *corpus* de autores de este estudio tuvo como criterios de inclusión que hubieren nacido entre los años 1940-1950 y que hubieren publicado sus cuentarios entre 1970 y 1979. Dicho *corpus* está conformado por: Raúl Pérez Torres, Violeta Luna, Abdón Ubidia, Marco Antonio Rodríguez, Francisco Proaño Arandi, Jorge Velasco Mackenzie y Eliécer Cárdenas.



*A mi hija, Francesca Larrea  
compañera de este y todos los viajes  
y a mis padres, Ana y Rómulo,  
que se fueron tan temprano a otro cielo*





## **Agradecimiento**

Con profunda sinceridad, expreso mi agradecimiento a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, por haberme becado como estudiante del Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana, 2015-2020, que ahora culmino. Y muy especialmente, al Dr. Fernando Balseca Franco, director del Programa y mi tutor de tesis, por la generosidad suya de aceptar mi investigación, hecha en soledad y con brújula propia; por guiarla y sostenerla con su lectura y consejo oportuno y siempre acertado, e incluso, con su bibliografía personal, en los días más inciertos vividos por toda la humanidad. Gracias, siempre, querido Fernando. Gracias a Santiago Rubio, amigo y compañero de este Programa Doctoral, por su consejo siempre sabio, generoso y alentador.



## Tabla de contenidos

Introducción.....	13
Capítulo primero. El <i>corsé</i> y la <i>fuga</i> : Circulación de discursos.....	31
1. La construcción del <i>Vectorial70</i> .....	31
2. Apuntes sobre el <i>corsé</i> .....	45
3. Apuntes sobre la <i>fuga</i> .....	47
4. Cuentos, cuerpos y <i>felicidad</i> .....	50
5. La estética palaciana como eje de influencia.....	58
6. La predilección por el narrador personaje.....	66
7. El <i>corpus</i> , el <i>inventario</i> y un mapa de lectura: una alternativa bajo sospecha.....	69
8. Sobre el método.....	83
Capítulo segundo. Preparación del terreno.....	85
1. Recuperación de la década: el contexto de los setentas, un inventario de la Historia.....	85
2. Revisiones para enmarcar la década.....	94
3. Un caso importante: El Frente Cultural y <i>La Bufanda del Sol</i> (militancia de autores).....	98
4. El rol editorial y la cuentística de la época.....	104
Capítulo Tercero. <i>Fugas</i> en el ecosistema social.....	109
1. El <i>Vectorial70</i> y la intensidad de su primer vector (FES→).....	109
2. Fluctuaciones del <i>habitus</i> .....	110
3. Cuerpos que fugan de las convenciones sociales: secuencias del bien y del mal.....	120
4. Educación y afectividad <i>encorsetados</i> por la religión.....	137
5. Memorias angustiantes: cuerpos que <i>fugan</i> a propósito del recuerdo.....	154
6. El desdoblamiento como resistencia, el caso excepcional de “Historia de un intruso”.....	164
7. Apuntes sobre el vector <i>Fugas en el ecosistema social</i> .....	172
Capítulo Cuarto. Punto de <i>fuga</i> de lo femenino.....	177
1. El <i>Vectorial70</i> y la intensidad de su segundo vector (PFF→).....	177
2. Un eje de visión constante: el patriarcado.....	185
3. De amores, amantes y amadas: masculinidades en crisis.....	206
4. Un paréntesis necesario (los personajes escritores).....	213

5. Feminidades disidentes: la indocilidad y el <i>corsé</i> distendido .....	224
6. Una lectura lateral y necesaria .....	264
6.1. A la sombra del realismo social .....	265
6.2. Feminismo y presagio a través de la ciencia ficción .....	272
7. Apuntes sobre el vector <i>Punto de fuga de lo femenino</i> .....	292
Capítulo Quinto. Violencia, poder y represión.....	297
1. El <i>Vectorial70</i> y la intensidad de su tercer vector (VPR $\rightarrow$ ) .....	297
2. La desechabilidad como violencia, cuerpos que fugan de otros cuerpos.....	301
3. Cuerpos que fugan del poder: la represión y otras formas de violencia.....	322
3.1. Fugas desde y hacia lo político .....	342
4. Otras formas de violencia .....	347
5. Apuntes sobre el vector <i>Violencia, poder y represión</i> .....	352
Conclusiones. Alegato final .....	355
Lista de referencias .....	361
Anexos .....	371
Anexo 1. Algunas instrucciones sobre el modelo .....	371
Anexo 2. Datos del Modelo <i>Vectorial70</i> .....	373
Anexo 3. Inventario del <i>Vectorial70</i> .....	375
Anexo 4. Una antología posible .....	377
Anexo 5. Cuentos de “Una lectura lateral y necesaria” .....	378

## Introducción

Miguel Donoso Pareja, en su libro *Nuevo realismo ecuatoriano*, publicado en el año 2002, al referirse al “cambio cualitativo en la expresión narrativa del país”(9) –sobre todo, en la novela– acusa una inexistencia de argumentos<sup>2</sup> que validaran dicho cambio. En consecuencia, indefinición de variaciones, efectos, contextos, conexiones y mediaciones, sin embargo, han inducido a la aceptación de dichos cambios, tal como lo señala el autor, sin beneficio de inventario. Donoso Pareja, además, identifica una yuxtaposición entre el esquema anterior y otro distinto, una continuidad entre lo viejo y lo nuevo, que no establece “los vasos comunicantes y las ligas naturales que esos textos –deudores mutuos de una serie de factores constructivos– t[enía]n y moviliza[ba]n en su engendramiento” (10). La aceptación del cambio sin beneficio de inventario (o sea, sin explicaciones ni evidencias), por tanto, coincide con la idea de una proposición aceptada sin comprobación.

Aquello que el crítico guayaquileño detectó en la novela también es común al cuento de Ecuador, acaso, debido a una necesidad urgente de confirmar ciertos desplazamientos evolutivos en nuestra cuentística. En efecto, más allá de las razones, el mismo episodio se confirma con los cuentistas de la década de 1970, a quienes se les reconoce el mérito de “la superación” del realismo social y se les sitúa en la franja de la evolución, sin embargo, sin mayores explicaciones ni fundamentos, pues lo que ha quedado del ejercicio crítico desplegado a propósito de su producción son los textos justificatorios de antologías y contados estudios críticos, a los que les falta unitariedad y profundidad.

Ahora bien, recordemos que la edición del libro de un autor cumple un importante rol de difusión de su obra, sobre todo, en un periodo determinado y mientras el tiraje no se agote. Luego de esta circulación, su obra está supeditada, por un lado, al efecto en la recepción de los lectores, y, por otro, a la respuesta de la crítica especializada, a la probabilidad de una siguiente edición y a la dinámica que las antologías pudieran crear. Sobre las antologías, cabe recordar que articulan las perspectivas crítica e histórica (Reyes

---

<sup>2</sup> “[no se ha definido] en qué han consistido dichos cambios y en qué forma y sobre qué contextos se han dado. Así, en términos generales (y muy exteriores) la conclusión –aceptada sin beneficio de inventario– fue que al realismo objetivo, lineal y básicamente fabulístico de los escritores de la década de los años 30, le sucedió una escritura de mayor grosor y resonancia, trastocada en su linealidad (tanto temporal como espacial) y temáticamente contada desde adentro” (Donoso 2002, 9).

1993) y que, pese a su carácter representacional, en tanto recortes inscritos en una temporalidad, una época y una temática, además, condicionados por ciertos criterios de asociación, siempre constituyen obras incompletas, que son, sobre todo, la expresión de la subjetividad de lectores especializados (los antólogos) y de sus lecturas, que a su vez, colocan a sus interlocutores frente a una experiencia de recepción condicionada por aquellos criterios que definieron su selección. La disposición fragmentaria de las obras de los autores (que también responde a la condición de selección, y que es una forma de comprender la antología), precisamente a propósito de su fragmentariedad, ofrece una visión incompleta, aunque útil de todas formas, para conocer algo sobre el pulso de la escritura de un autor (o autores) en un contexto determinado. En tal virtud, la difusión de antologías permite conocer escritores y escrituras, y se constituye, por ello, en un pretexto para ampliar y profundizar otras lecturas.

Por ejemplo, *Una gota de inspiración toneladas de transpiración. (Antología del nuevo cuento ecuatoriano)*, de Raúl Vallejo (1990), es un texto dirigido a “los jóvenes lectores”, así lo confirma en su prefacio el autor, quien enfrenta el problema de la lectura y el de la elección de los docentes de literatura –entre los que Vallejo se incluye–, a partir de un muestrario de relatos contemporáneos que convoca “todo un período” (10) y a escritores con “obra cierta” (10). Además, Vallejo justifica su selección a partir de dos criterios: la dificultad estética y el interés temático asociados con el estudiante, y su afán de actualizar lecturas, en tanto expresa que “la mayoría de los profesores se interesan por llegar, únicamente, hasta los años treinta, tiempo del realismo social” (10). Entre los autores convocados en esta antología, cuyos cuentos fueron editados durante las décadas del setenta y ochenta, están los que hacen parte del *corpus* de esta investigación: Raúl Pérez Torres (con “Ana la pelota humana”, 1978); Abdón Ubidia (con “La piedad”, 1979); Marco Antonio Rodríguez (con “Anónimo”, 1988); Francisco Proaño Arandi (con “La doblez”, que data de 1986); Jorge Velasco Mackenzie (con “Aeropuerto”, 1975), y Eliécer Cárdenas (Con “La puñalada dulce”, un cuento posterior a los setenta). La exploración de Vallejo plantea la ruta escrituraria de cada autor a partir del análisis de ciertos detalles temáticos, estilísticos y de representación, y se propone articular dos décadas, como su cometido fundamental. Luego, en el 2005, el autor haría una actualización de esta antología bajo la propuesta *Cuento ecuatoriano de finales del siglo XX. Antología crítica*, en la que mantendría su intervención analítica y los mismos cuentos de los autores ya comentados.

En el año 1991, Mario Campaña edita con el Programa del Ministerio de Educación y Cultura, “El Ecuador Estudia”, la antología *Así en la tierra como en los sueños. Cuentos escogidos*. En su introducción califica al cuento como un género tardío en la literatura universal, que “solo a partir del siglo XVIII [...] se consolida como tal en Europa” (9). Y, sobre todo, motiva la configuración de su antología, a la que llama básica y no exhaustiva, definiéndola como una respuesta a su propia lectura, pero, también, como una consulta a otras antologías y a fundamentos críticos de terceros. Luego, emprende un acercamiento a la producción cuentística, diversificándola en hitos temporales que articulan autores y libros en torno a determinadas décadas. Es así que el antólogo se refiere a los setenta y ochenta como un fragmento temporal en el que conglomerara ciertos nombres, “Entre el 70 y el 80 hay una nueva cuentística, [...]. Son los escritores más conocidos de estos años, especialmente por su sostenida actividad editora” (14). Y, entre esos nombres, incluye a Ubidia (“De la nueva Liliput”, 1989); Cárdenas (“Las limosnas”, 1971); Pérez Torres (“Ana la pelota humana”, 1978), Proaño Arandi (“Dispersión de los muros”, 1986); Rodríguez (“La partida”, 1999); y Velasco Mackenzie (“El último Inning”, 1986). En su escritura reconoce la evolución del género, la asimilación de técnicas y recursos de la tradición latinoamericana y su contacto cercano con el público a través de sus textos “generalmente convincentes para el lector de hoy” (14). La necesidad del antólogo de sintetizar el tratamiento del *corpus* definido, y, seguro, su proximidad temporal a la década de los ochenta (recién concluida al momento de la edición del libro, en el año 1991), acaso explica ese afán condensador desde el que propone que las cuentísticas de los setenta y ochenta pudieran ser leídas como un solo bloque de producción sin diferencias notables. Sin embargo, aquello no funciona exactamente así, puesto que durante la década de 1980 se incorporarían otras voces a la escena cuentística, e, incluso, las de los autores que hicieran su aparición durante la década precedente (1970), cuya producción marcó un punto de inflexión<sup>3</sup> en el género del cuento en Ecuador. Estos narradores, seguramente, ya no eran los mismos ni tampoco su escritura, pues

---

<sup>3</sup> Ese punto de inflexión se configura, entre otras razones que este estudio revisa con detalle, debido a cuestiones como la transferencia de las credenciales de narrador al personaje, con alguna frecuencia a través de monólogos; la representación del mundo personal, interior e íntimo del personaje, lo cual se traduce en una retórica de lo inmediato, en tanto mundo del yo (creado por el cuentista) y enfrentado a ciertas dificultades y desafíos que asedian sus posibilidades de alcanzar la felicidad (o el estado de bienestar para sí), es decir, entendiendo la felicidad como una búsqueda fundamental y particular que se comporta de manera distinta con y en cada individuo, no solo atendiendo al contexto histórico, económico y social, propio de su época (válido para lo colectivo, desde luego), sino también, a las particularidades de su entorno individual.

debieron experimentar su propia evolución y otra forma particular de mirar el nuevo decenio (los ochenta), que, evidentemente, debió ser distinta a aquella con la que miraron la década de los setenta, dadas las transformaciones políticas, económicas y sociales, propias del retorno a la democracia y de la relación del país con los cambios y fenómenos continentales y planetarios, a los que además se sumaba, un irremediable distanciamiento con respecto a hitos culturales e históricos que fueron más cercanos y cuya potencia influyó en la configuración de los setenta (el mito de la revolución, por ejemplo, o la efervescencia de la ideología de izquierda, a propósito de las dictaduras vigentes, la configuración de un importante y contestatario movimiento estudiantil; la ejemplar búsqueda de espacio por parte de grupos minoritarios instalados en la subalternidad, como es el caso de las mujeres y el discurso feminista, entre otros).

De otro lado, la *Antología básica del cuento ecuatoriano*, de Eugenia Viteri (1987) que se actualizó en el año 2016, plantea un registro que se ordena ascendentemente en función del año de nacimiento de los autores. Inicia con un relato de José Antonio Campos (1868-1939) e incluye entre otros a los autores convocados a este estudio: Pérez Torres, (con “Cuando me gustaba el fútbol”, 1978); Rodríguez, (con “Mambrú”, 1976); Proaño Arandi, (con “Dispersión de los muros, 1986); Ubidia, (con “De los clones personales”, 2003); Velasco Mackenzie, (con “Aeropuerto”, 1975); y Cárdenas, (con “Asalto a los recuerdos”, 1986). Entre ellos, sin embargo, no se encuentra Violeta Luna, que es la única mujer incluida en el *corpus* de esta investigación. En sus páginas iniciales, esta antología incluye una reflexión de Viteri que data del año 2011, titulada “El cuento ecuatoriano. Una breve historia...”, y, en particular, sobre la cuentística de los setenta comenta que, con sus autores, cuyo “referente clave” es Pablo Palacio (27), “el cuento ecuatoriano entra a explorar nuevos temas y técnicas” (27). Identifica el peso de lo urbano y de sus conflictos como factores de la configuración de personajes complejos y ambiguos, y a “la memoria como material básico de sus historias” (27). Ya confirmaremos, luego, que este argumento no se sostiene puesto que la mayoría de relatos tienen tres motivaciones temáticas fundamentales, que transcurren en el espacio íntimo de la casa o la habitación y que se inscriben en un presente que se hilvana en el texto, con la escritura, mas no como un pasado que se recupera. De otro lado, Viteri afirma que los relatos incluyen “los universos de la infancia, la violencia intrafamiliar, los descubrimientos de las primeras experiencias con el amor, el sexo y el erotismo [...] [mezclados] con otros enfoques de la lucha política” (27). Habría que entender esta lectura de la antóloga como una suerte de



etiqueta sobre la producción cuentística de la década que, sin embargo, merece observarse con más detenimiento, tal como los tres últimos capítulos de este estudio lo proponen.

Posteriormente, la Campaña de Lectura Eugenio Espejo promovió durante el 2004 la publicación de colecciones personales de cuentos de varios autores, entre los que se incluyen los de esta investigación (a excepción de Violeta Luna). Los cuentistas integraron un material que debía responder a sus propios criterios de selección. La propuesta, pese a que se trata de una compilación cronológica incompleta, resulta muy interesante, ya que permite conocer de forma global la obra de cada autor, determinar la trayectoria de su escritura, definir variaciones y giros, establecer comparaciones e identificar constantes. Además, se constituyó en un aporte para este estudio, sobre todo en ciertos casos, en los cuales no fue posible conseguir ediciones que correspondieran a la década del setenta.

En el mismo año, en el tomo *Antología esencial –Ecuador siglo XX–*, Alicia Ortega Caicedo plantea una mirada totalizadora sobre la producción cuentística del último siglo, enunciando dos libros fundacionales: *Un hombre muerto a puntapiés* y *Los que se van*. Su punto de partida es la producción de Pablo Palacio, a quien no lo asocia con ese sentido de insularidad que la crítica anterior había postulado, y, más bien, establece coordenadas para su encuentro con Humberto Salvador. Ortega privilegia su lectura sobre las formas en las que aparece lo urbano, porque, justamente, persigue las pistas sobre esa poética de la ciudad que los relatos cortos escritos a partir de la obra de Palacio trabajan con mayor o menor intensidad. También incorpora otros aspectos a su análisis, los cuales tienen que ver con el lenguaje literario, la construcción de lo nacional enfrentada a la irrupción de la modernidad, la problemática del mestizo, entre otros. Ortega enuncia como “yuxtaposición” aquello que Valdano, en 1978 –y no Dávila Vázquez, tal y como, con error, el dato es consignado por la crítica en su estudio– denominó “transición”. Por lo demás, predomina un afán panorámico de cien años de escritura, en el que, indistintamente, se revisan, a veces, temáticas, otras veces, autores y el comportamiento de su producción en el tiempo. En buena medida, este ejercicio deja de lado la indagación sobre la manifestación de una escritura en contacto con la época (la década de 1970), y la definición del significado de esa escritura en el contexto del género del cuento, en particular.

De otra cuenta, en el año 2012, Raúl Pérez Torres presenta la antología *Nosotros los de entonces*, cuyo título es en sí mismo una declaración generacional que identifica

una comunidad de prosistas a quienes los convoca el oficio y la época. “Entrañables compañeros de ruta” (9), dirá, que sin embargo han cambiado por distintas razones, incluidas las ideológicas pero que “continúan fieles, obsesivos, practicando el ejercicio del pensamiento y del arte” (9), y algunos cultivando “el cuento [que] era el género que mejor definía nuestra urgencia en esos años” (14). Entre otros, nuevamente, se encuentran los autores del inventario de esta investigación: el mismo Pérez Torres (“El marido de la señora de las lanas”, 1978); Proaño Arandi, (“La doblez”, 1986); Ubidia (“Tren nocturno”, 1979); Velasco Mackenzie (“Llamarada en mitad de la noche”, 1988); y Cárdenas (“La incompleta hermosura”, 1996). Pérez Torres (2012) define su antología como afectiva, e insiste en asociar, cuando alude a los años setenta, escritura con militancia de izquierda, con *La Bufanda del Sol* y con esa concurrencia a aquellos espacios que parecían talleres, en los que los noveles autores iban

elucubrando sobre la desazón y la angustia existencial, discutiendo sobre los nuevos mitos de la literatura de Nuestra América y del mundo, poniéndonos a tono con todo ese huracán de humanismo y posibilidades que había generado la Revolución Cubana, y que visibilizaba el otro rostro de los pueblos, su coraje contestatario y su ansia de libertad. (10)

Es decir que, el autor propone una dinámica comunicante entre la dimensión real y la consciencia del escritor con respecto al mundo que le rodeaba y a la potencia del mito revolucionario, que funcionaba como un insumo para la confección de los cuentos. Reconoce su filiación con los narradores de Guayaquil y Cuenca (Velasco Mackenzie y Cárdenas) y confirma que, sin excepción, todos comenzaron a publicar durante la década de 1970. Curiosamente, en esta selección se verifica la ausencia de Marco Antonio Rodríguez, con quien el autor tuvo imponderables diferencias políticas que los separaron definitivamente.

Ahora bien, a partir de esta revisión de antologías, surgió una inquietud importante: ninguna de ellas incluye una sola narradora nacida durante el período 1940-1950 y que hubiera publicado a lo largo de los setenta. Cabe resaltar que la incorporación de voces femeninas que configurara un panorama más amplio e inclusivo fue una preocupación permanente de este estudio. De ahí que, la única autora que cumplía con los criterios comentados fue Violeta Luna,<sup>4</sup> detalle que inquieta y requiere reflexión. Los

---

<sup>4</sup> Precisamente, sobre la selección de autores es oportuno confirmar un funcionamiento más orgánico como grupo de prosistas en Pérez Torres, Rodríguez, Ubidia y Proaño Arandi, pues compartieron estancias en los Tzántzicos, los dos últimos; y todos, junto a otros de la época, que cultivaron el ensayo, el teatro y la poesía, en el Frente Cultural y la revista *La Bufanda del Sol*. Por razones geográficas, en cambio, actuaron

nombres de Alicia Yáñez y Eugenia Viteri (nacidas en 1928 y autoras de al menos un cuentario publicado durante los setenta) se suman a este estudio, más bien como un intento de comprender cuál era la propuesta de las narradoras de cuento de la década, en términos estéticos y temáticos, mas no como parte del *corpus* definido. Esta inclusión permitió confirmar una interesante producción cuentística de autoras (en estricto, tres, aunque solo una fuera incorporada al *Vectorial70*), que instalaba un diálogo con las otras formas en las que se habían construido los personajes femeninos (por aquellos años y desde la mirada de autores varones), y aquello propició nuevos contrastes, discusiones y reflexiones. Además, esta incorporación presenta una escena un tanto más completa de los ejercicios de producción cuentística de la década, ya que permite mirar las preocupaciones en torno a las relaciones interpersonales y sus dinámicas, los conflictos afectivos y las formas en las que son planteadas sus resoluciones.

Ahora bien, todas estas formas de aludir a la cuentística de los setenta, a través de antologías, no constituyen, sin embargo, una revisión amplia ni profunda de aquella producción. Ya hemos visto de qué forma los antólogos consideran las obras de autor, indistintamente de la década en la que fueron trabajadas y cómo sus propuestas antológicas se limitan a consignar el relato con alguna carta biobibliográfica del autor, que resulta más o menos interesante. La antología de Vallejo posee una argumentación importante en torno a la producción cuentística de cada narrador y supera la mera información biográfica. Sin embargo, su afán crítico se ocupa de dos décadas, con lo cual queda disuelta la posibilidad de una lectura focalizada en la producción cuentística correspondiente a los años 1970-1979.

Asimismo, esta breve revisión nos permite confirmar que las antologías cumplen con el propósito de poner en exposición las preferencias de lectores que, en principio, poseen más experticia que los lectores comunes. Ahora bien, estos muestrarios no siempre son materiales que se comprometen con presentar una justificación que argumente su selección, y siempre dejan por fuera, debido a su propia naturaleza, entre los no escogidos, otros textos, cuyo valor acaso pudiera mostrar que algo más sucede con el género y con

---

individualmente Velasco Mackenzie y Cárdenas, aunque este, al ser el más joven de los de su generación, por motivos políticos, fijó su residencia en Quito, estudió en la Universidad Central y allí conoció a los escritores del *corpus*, que participaban de la vida cultural dinamizada en esa alma mater y desde su editorial. De todas formas, se confirma una camaradería importante entre todos estos prosistas contemporáneos, condición que se ha mantenido casi intacta hasta nuestros días. Con respecto a Violeta Luna, vale comentar que estaba incorporada al circuito cultural de la época, que fue esposa del poeta Euler Granda, y que sus publicaciones fueron auspiciadas por la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

nuestra literatura. El asunto se complejiza otro tanto cuando las antologías comienzan a constituirse en ejercicios de repetición que convocan las mismas obras de autor; cosa que, si bien expresa una ratificación sobre su valoración, coloca esa producción como obra fundamental del autor o como representativa o emblemática con respecto a su escritura. Esto es lo que sucede, por ejemplo, con Ubidia y su asociación a “Tren nocturno”, o con Pérez Torres y su cuento “El marido de la señora de las lanas”, o con Proaño Arandi y su relato “Dispersión de los muros”, texto escrito en 1986.

Por otro lado, a estas antologías, consideradas material de difusión de obras de autores, se pueden sumar estudios teóricos y críticos dirigidos más bien a un interlocutor especializado. En principio, su función es la de acrecentar las posibilidades de comprensión de nuestra literatura y de configurar líneas en torno a su tradición. En tal virtud, revisemos algunas reflexiones que ciertos críticos especializados han producido sobre la cuentística de la década del setenta. Iniciemos con el estudio de Juan Valdano, “Panorama del cuento ecuatoriano: etapas, tendencias, estructuras y procedimientos”, que fuera presentado en el Primer Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana, Alfonso Carrasco Vintimilla, en el año 1978. Se trata de un dato inicial y valioso en tanto ofrece una mirada panorámica a la producción del cuento del Ecuador. Valdano presenta su propuesta en tres etapas en las que trata de consignar, con detalle, en torno a la asociación obra-nombre de autor, asuntos tales como la cosmovisión, la técnica, el lenguaje y sus propuestas. En aquella que denominara “tercera etapa” estableció con claridad y acierto un “lo que se deja atrás y lo que comienza” –asunto aludido escépticamente por Donoso Pareja–, en el ámbito de una producción relativista basada en el realismo psicológico asociado a Palacio, integrado a un mucho más consciente manejo de la técnica narrativa, y también, a una nueva concepción del mundo. Uno de los enunciados importantes del *panorama* propuesto por Juan Valdano (1979) es el referido a la *Etapas de Transición*, cuya producción es ubicada por el crítico, durante buena parte de los años 1950, bajo el predominio “del narrar sobre el mostrar”, caracterizada, además, por la tensión entre el realismo psicológico, iniciado por Pablo Palacio, en 1927, que “encontrará repercusión sólo más tarde” (149), y el realismo social, de 1930. Este preámbulo transicional le sirve a este estudio para cruzar puentes que reafirmen la idea de tradición en la producción del cuento ecuatoriano durante la década de 1970. En la tercera etapa, Valdano registra nombres de autores y detalla su trabajo con ese realismo psicológico que él identifica con variables tales como la importancia del contexto de la narración, que redefine el valor de

los hechos, el impacto de estos sobre la conciencia del personaje y la ruptura de la linealidad cronológica del discurso (149).

Otro estudio sobre el cuento ecuatoriano es el de Cecilia Ansaldo (1993), “Dos décadas de cuento ecuatoriano 1970-1990”, que en su zona de apertura advierte lo siguiente: “Al emprender el presente pronunciamiento, quiero aclarar que el canon de más frecuente referencia *será mi propio trabajo sobre el cuento*”<sup>5</sup> (33). Lo anterior denota, además de la desafortunada autorreferencialidad, una escasez (por esos años) de estudios críticos sobre la producción cuentística de la década de 1970. Luego, y una vez definidos el género y su evolución en nuestra literatura, Ansaldo propone un muy brevísimo marco contextual e inicia una enumeración de autores a la que acompaña una descripción, cuyo propósito es bosquejar la labor del escritor caracterizando subjetivamente su oficio; cita los títulos publicados asociados a sus fechas, con algún énfasis en las obras más actuales, es decir, las escritas durante los ochenta, estrategia que, por lo demás, escamotea el valor estético y las connotaciones de distanciamiento del realismo social, que, como ya se ha comentado, están definitivamente inscritas en aquella década.

Como ejemplo, resulta oportuno revisar la lectura que propone Ansaldo en torno a Eliécer Cárdenas (aunque el objeto de observación debía haber sido su producción cuentística): “Siguiendo el orden de las publicaciones, debo referirme a Eliécer Cárdenas. Su casi realista HOY EL GENERAL (1971) no deja huellas significativas en materia de cuentos (lo que me lleva a considerarlo cuentista solo más adelante) y se impone su capacidad narrativa en la novela” (45). De la cita podemos confirmar que la autora, incluso, se permite autorizar a Cárdenas como cuentista, condicionándolo desde la subjetividad de su lectura, y desde ese mismo lugar, argumenta como sigue: “Cuando publica el cuento largo EL EJERCICIO (1978), y los contenidos en el libro NARRACIONES (1979) [...] *es ya un escritor de cuentos* que prefiere la perspectiva infantil para echar abajo una idealizada visión de primera edad” (46), [el énfasis es mío]. Ya veremos más adelante cómo los cuentos del sencillo folleto que fue la primera publicación del autor, titulada *Hoy al general...*, abren la posibilidad de leer las formas en las que el poder procedente de distintos lugares –la familia, la sociedad, o el Estado– da lugar a relaciones asimétricas cuya violencia interviene sobre los cuerpos subalternos para castigarlos y desecharlos debido a su diferencia (física, etaria o ideológica), de tal manera que, la obra de Cárdenas permite confirmar que, en efecto, sí fue un narrador (y particularmente un

---

<sup>5</sup> El resaltado me pertenece. Se refiere a un libro publicado en colectivo que data del año 1983.

cuentista) desde que inició su oficio. De allí, por tanto, sus relatos merecen lecturas mucho más cuidadosas, rigurosas y profundas.

En general, el juicio de valor sobre el trabajo de cada autor, como proceso y no como producto, es decir, a distancia del texto literario, es la tónica de la propuesta de Ansaldo. En el caso de Ubidia, su *ópera prima* mereció las siguientes líneas:

Cuando Abdón Ubidia publicó BAJO EL MISMO EXTRAÑO CIELO (1979), llevaba algunos años escribiendo. La responsabilidad del escritor lo ha conducido a escribir mucho y publicar poco, en largos procesos de depuración de sus textos. Ese primer libro repetidamente estudiado y celebrado hasta hoy, dejó en pie un estilo de interiorizaciones y meticulosidades que se corroboró con una novela años después. Pero su segunda colección de Cuentos fue una sorpresa. (46)

Tal como muestra el fragmento anterior, con estrategias retóricas que se diluyen en la subjetividad lectora y que poco o nada arriesgan, con alusiones breves e incompletas a títulos de libros o cuentos, que, sin embargo, son usados para referirse a ese todo mucho más complejo que es la producción de un prosista articulada en *su* libro o en *sus* libros de cuentos –tomando en consideración que cada relato bosqueja un mundo distinto con sus propios desafíos, polifonías y resonancias–, se emiten criterios que, de todos modos, terminan halagando a los autores pero que, poco o nada dicen del carácter, los componentes, los significados, la simbólica o el lenguaje dispuestos en los textos.

Casi inútiles, por tanto, resultan para comprender nuestra literatura esos afanes homogeneizadores, que hacen de un cuento la mirilla a través de la cual se sugiere observar los otros relatos de autor y el elemento en el que se agota la valoración y la intervención crítica, que se refiere, sin embargo, a otros textos. En esta propuesta crítica, que es de las pocas que este estudio ha logrado rastrear, Ansaldo celebra autores (16 varones y una mujer), pero dice casi nada sobre lo que significó aquella escritura circunscrita en su época, que intervino de forma significativa en la línea de la tradición. Luego, resulta oportuno plantear un trabajo que intensifique mucho más en profundidad que en amplitud; además, porque el valor de la sabiduría popular se impone, *quien mucho abarca poco aprieta*, y porque son las lecturas rigurosas las que con el tiempo adquieren un valor especial, por la luz que aportan para mirar la producción literaria en una parcela temporal determinada y por las posibilidades que abren a futuras investigaciones. Esto significa emprender un ejercicio hermenéutico que ponga en consideración períodos, obras, sus sentidos y sus interpretaciones posibles, a través de la lectura, entendida como acto de relación con el texto y de reconstrucción del mundo, que ha de contribuir a través

de su intérprete (el lector), en el sentido de Eco (2016), a identificar los efectos de la obra en términos de “significatividad del mensaje” (34), y de rastros dejados por el lenguaje. Con todo, no olvidemos que la definición del *corpus* de textos (como artefactos unitarios y diversos) es siempre un registro incompleto, luego, su justificación es la única que puede certificar su existencia y legitimar las lecturas que se practiquen sobre él.

Por su parte, Alexandra Astudillo (1999), con *Nuevas aproximaciones al cuento ecuatoriano de los últimos 25 años*, revisa un conjunto de cuentos de varios autores, entre los que también se encuentran los (escritores varones) de este estudio, y que pertenecen a publicaciones comprendidas entre los setenta y noventa. A la autora le interesa identificar las estrategias de la creación de los relatos seleccionados en términos de lenguaje. A propósito, Moreano (1999) comentará que “construye los imaginarios de la ficción, las figuras o imágenes del lenguaje que fundan su sentido y que están, más allá o más acá de la conciencia narrativa” (7). La preocupación de Astudillo, por tanto, gira en torno a las voces de los personajes: su conciencia moral, los mecanismos para decir, su diferencia y su autonomía, al margen de las connotaciones de la época, en tanto construcción de lo social, lo femenino y del poder y sus formas de violencia que, por cierto, se colocan en relación con la configuración de los personajes de los cuentos publicados durante la década del setenta, decenio que fijó un importante punto de inflexión en la trayectoria de la tradición del cuento ecuatoriano. Pérez Torres (2012) comenta esta inflexión así: “Es una verdad que nuestra generación ha sido de ruptura y aporte” (27), y aquello no fue un resultado gratuito, sino que respondió a una comprensión de la obra precedente, que permitió una comunicación especial con la narrativa de Pablo Palacio, “nuestra adhesión a la obra de Palacio debe entenderse como un síntoma de desamparo, de ausencia de padres, de ausencia de vasos comunicantes” (27). Pero, además, también existió una toma de conciencia situacional. Con respecto a ello, Vladimiro Rivas (1999) afirma en *Desciframiento y complicidades*, que persistía el vacío generacional de los cincuenta y que su generación comprendió que se escribía por razones íntimas que se asociaban con un imperativo social y no por un deber cívico. De allí que, el escritor se desafíe a dar cuenta de su realidad, desde su propia comprensión y desde su propio lenguaje, estrenando en la medida de lo posible y no con poco esfuerzo, un realismo profundo y complejo, que incluso puede infiltrarse en las formas de la ciencia ficción (como sucede con la cuentística de Alicia Yáñez Cossío, de 1975).

En el año 2007, Antonio Sacoto presentó la segunda edición de la obra *El cuento ecuatoriano 1970-2006*. En su introducción, el crítico resalta el despliegue técnico de la producción cuentística, los “personajes de gran penetración psicológica” (9), el tratamiento temático del microcosmos social, los cambios socio-económicos en el país, los problemas de pareja y del cambio demográfico, la alienación, el distanciamiento y la soledad. “se retrata lo feo de Quito y Guayaquil” (9), comentará, a partir de una lectura que intenta ser aglutinadora y totalizante, en tanto examina cuarenta años de producción cuentística en el país. Dicha lectura acierta al identificar algunas pulsiones temáticas pertenecientes a los setenta; sin embargo, aquellas quedan escamoteadas entre otros rasgos que pertenecen a relatos posteriores. El ejercicio de análisis del autor se basa en una valoración del escritor y de su producción y en una lectura hecha a partir de la recuperación del argumento. A pesar de su aproximación con base en las fechas de nacimiento de los autores y en el reconocimiento de su diversidad temática, como sucede con otros estudios ambiciosos y aglutinadores, el de Sacoto termina identificando conclusiones que funcionan en términos generales, y cuya validación centrada en largos períodos (tres y más décadas), que, aunque importante, no ofrece una lectura particular de la cuentística de los años setenta.

Ahora bien, en la escena literaria, el escritor comprende su propia época y asume un ejercicio de escritura. Luego y en particular, en relación con la década de los setenta, resulta oportuno preguntarse en torno a la ruta del cuento, sus temas y motivos, sus estrategias de construcción y su relación dialógica con la época, con el propósito de encontrar una condición o modelo que sustente una posible propuesta crítica. Lo anterior fundamenta este trabajo y permite plantear la noción de generación y proponer su estética. De este modo, la cuentística del setenta en Ecuador se convierte en el objeto de esta investigación, precisa un despliegue riguroso y extenso en términos temporales, y se conjuga con tres motivos, más bien, personales y profesionales. El primero, algo que puede denominarse tradición investigativa que ha situado mi interés en la literatura ecuatoriana, y particularmente, en la narrativa; de allí que este tema haya motivado, entre otros, mis trabajos de graduación en pregrado y posgrado. El segundo, una preocupación por la confección de personajes en la cuentística ecuatoriana y que en este estudio se plantea en torno a la contradicción angustia/felicidad y a la tensión *corsé/fuga*, como fundamentos con los que se puede poner en exposición su configuración y su existencia. Y, finalmente, el tercer motivo, que tiene que ver con la necesidad de comprender,



describir, indagar y profundizar en un momento importante de la cuentística ecuatoriana, situado en los años setenta, a través de un estudio que responda a la pregunta sobre la estética de época, a partir de la hipótesis descrita en el motivo anterior.

Precisamente, el afán de definir una estética incorpora una hipótesis en torno a los personajes de los cuentos, que parecen mucho más conscientes de su cuerpo y de su propia humanidad, porque además han ganado autonomía a través del gobierno de su voz, desplazando con frecuencia al narrador omnisciente, que era su mediador y, además, el único que gestionaba y decidía cuánto de ellos los lectores podríamos conocer. En esa medida, intentan (los personajes) evadir los estados de angustia y alcanzar estados de bienestar o *felicidad*, en un contexto definido por las implicaciones de la nueva época, a propósito de lo que el mismo Pérez Torres (2012) denominó “modernidad postiza” (29), para explicar que el petróleo tan solo había logrado configurar consumidores pero no había cumplido la promesa de una riqueza que con sensatez se hubiera distribuido de forma equitativa y sostenida entre todos y a través del tiempo.

Recordemos que Bolívar Echeverría (1995) propone la modernidad como un hecho consumado y decisivo, como “una fatalidad o un destino incuestionable al que debemos someternos” (2), y que comparte su dinámica con el capitalismo, de tal suerte que, concede un valor al trabajo productivo, que posibilita la experiencia moderna, crea un circuito natural entre producción y consumo y afecta y ordena el comportamiento social. De ahí que la meta individual y colectiva sea, por tanto, modernizarse, es decir, “perfeccionarse en virtud de un progreso en las técnicas de producción, de organización social y de gestión política” (2). Ese progresismo, como rasgo de la vida moderna, en el que lo nuevo se impone a lo viejo, a través de un movimiento de cambio empata con otro rasgo, el de la vocación consumista, como intento desesperado de atrapar el presente que pasa sin haber llegado (19). Es decir que, la experiencia de la modernidad, mirada en síntesis, construye individuos que deben participar de los modos de producción e incorporarse luego a las posibilidades del consumo que son provocadas por necesidades que se prefiguran y fabrican para seguir reproduciendo el mismo bucle, indefinidamente.

Luego, esos cuerpos de la producción y del consumo se enfrentan a discursos y estrategias que buscan controlarlos e inmovilizarlos y que pueden ser explicados bajo la noción de *corsé discursivo de lo religioso y social (corsé)*, cuyo efecto es el mismo que en principio afectó al cuerpo, sobre todo femenino, en el contexto de la moda, corrigiéndolo, moldeándolo, inmovilizándolo y controlándolo, y cuyas implicaciones

estaban relacionadas con el disciplinamiento y la dominación. La voluntad de evadir o *fugar* de estos efectos angustiantes, que no solo están destinados a obrar en el cuerpo de mujeres, sino en el cuerpo social completo a través de la implantación de discursos arraigados en una retórica social y religiosa, y también política, es lo que denominaré *fuga*, en tanto deseo de resistencia y negación del *corsé*.

Así, este planteamiento del juego entre *corsé* y *fuga* permite definir una relación directamente proporcional en la que es posible confirmar que, a mayor evasión de los efectos represivos del *corsé*, mayor será la posibilidad de que el sujeto enfrente experiencias de *felicidad* (bienestar), y viceversa. Esta, en estricto, es la hipótesis que alienta la investigación “Cuerpos angustiados y en fuga: hacia una estética del cuento del Ecuador en la década de 1970”, y que precisa para su comprobación la lectura de una selección de relatos que suman sesentaicinco (escritos por Raúl Pérez Torres, Violeta Luna, Marco Antonio Rodríguez, Francisco Proaño Arandi, Abdón Ubidia, Jorge Velasco Mackenzie y Eliécer Cárdenas) y que conforman el *corpus* al que denomino inventario del *Vectorial70*. Este conjunto de cuentos es una muestra representativa, no aleatoria, que supera el criterio de “lo sesgado” y que, aunque complejiza el manejo de los datos de la población documental (los cuentos), sí permite, en cambio, un ejercicio de estimación e interpretación de conclusiones, confiable, dadas las implicaciones de la representatividad y la frecuencia de rasgos y características determinados.

Asimismo, con el propósito de definir el trabajo de prosistas mujeres durante la década (inquietud que no es la capital de este estudio pero que ha surgido como un asunto complementario que se expresó en el instante de la definición del *corpus*), se revisará la cuentística de dos narradoras, Alicia Yáñez Cossío (1928) y Eugenia Viteri (1928), quienes, ciertamente, no hacen parte del *Vectorial70* (debido a que uno de los criterios con los que en esta investigación se hizo la selección y se agruparon autores fue el año de su nacimiento, entre 1940 y 1950), pero publicaron, cada una, un libro de cuentos, durante la década que le interesa a este estudio. La revisión de su producción permitirá determinar el lugar de la cuentística escrita por mujeres, en los años setenta, sus motivos, preocupaciones y temáticas, su estilo, su comprensión de la escritura y del oficio, entre otros aspectos importantes.

A partir de un exhaustivo examen de lectura e interpretación, entonces, será posible dar respuesta a una serie de inquietudes que prefiguran ciertas constantes, rasgos y formas con las que puede definirse la estética de la cuentística de esta década (los años

1970) en Ecuador. En efecto, son cinco las preguntas esenciales de este estudio: 1) ¿Cuál es el modelo, cuáles las categorías, y cuál el método, que permiten hacer una lectura que esclarezca la estética de la cuentística producida en dicha época? 2) ¿Cuáles son los factores que permiten recuperar el contexto de la década de 1970, partiendo de la idea de que todo escritor no es ajeno ni a su tiempo ni a su espacio, ni tampoco lo son estos a su escritura? 3) ¿Cómo se confeccionan los personajes de las historias con respecto a lo que se podría denominar *ecosistema social*, noción que alude al *habitus* y las prácticas, y que se coloca en relación con aspectos tales como las convenciones sociales, la religión, la afectividad y la educación? 4) ¿Cuáles son las formas de confeccionar personajes femeninos que están supeditados al control patriarcal y qué sucede con las masculinidades cuando estos personajes deciden resistirse a ese control? Y, 5) ¿Cómo se confeccionan los personajes en escenarios en los que la imposición del poder desde el Estado y desde otras instancias, tales como la familia u otras comunidades, opera y los reprime con violencia, al extremo de provocar su desechabilidad?

Estas preguntas girarán en torno a inquietudes tales como cuáles son las principales preocupaciones de la prosa de esta época; si acaso sus temáticas diseñaron una red que consolidaba el género cuentístico (es decir, si esos motivos estuvieron cercanamente asociados); si confirmados ciertos rasgos, podría ratificarse una similaridad que pudiera definir una comunidad de escritores, y, si esto sucediera, entonces, existiría acaso una forma de denominarlos invocando la noción de generación. Además, podría confirmarse en esas ficciones un espectro temático relacionado con la época a la que perteneció el autor (caracterizada por una cierta atmósfera revolucionaria y por las ideologías de izquierda); podría verificarse el carácter y la potencia mostrativa del lenguaje y el trabajo con la expresión literaria, en torno a asuntos fundamentales tales como lo social, el género como categoría de identidad sexual, y el poder que, a su vez, expresan cierta humanización de la narrativa, en la medida en que estaría fundamentalmente centrada en ese personaje que ha alcanzado una potencia para pensar y decidir por sí mismo y expresar con su propia voz; o, quizá, podría definirse el carácter de los insumos y las estructuras con las que se confeccionaron esos relatos. Todas estas inquietudes son, entre las más urgentes, aquellas que alientan esta investigación y expresan criterios que van a funcionar, a la vez, como fórmulas para mostrar la distancia a la que se coloca la narrativa de estos autores con respecto al realismo social precedente, a sus manifestaciones epigonales y a aquellas que lo superaron, Dávila Andrade, Vera,

entre otros. Luego, y a través de ello, será posible confirmar en la trayectoria de la tradición cuentística de Ecuador, la existencia de un *punto de inflexión*, cuya noción geométrica indica el cambio de sentido de la curva (puesto que pasa de un tipo de curvatura a otro, es decir, de cóncava a convexa, o viceversa) o línea, y connota un momento o un hito fundamental, un punto de quiebre, o un cambio de tendencia. Precisamente, ese nuevo tramo va a estar caracterizado por ciertos rasgos de una cuentística, cuya novedad estará ligada a la configuración de sus personajes colocados frente a la disyuntiva de cómo resolver su *felicidad* y su autonomía, en medio de la tensión *corsé-fuga*.

En función de este propósito, y considerando que el análisis crítico de los textos acepta la intervención de estrategias de representación numérica y gráfica, que siguen un análisis individual basado en la lectura y en la comparación, con respecto al tratamiento de los datos (los cuentos) y sus elementos (sus motivos particulares), y que esto aportaría objetividad y una alternativa de confirmación, aún más racional y concreta, capaz de sustituir la posibilidad de la generalización, que confirma en la parte la condición absoluta del todo, se plantea la construcción de un modelo (afianzado en la teoría físico matemática de vectores) que permite leer la cuentística de la década identificando sus motivos fundamentales (o *magnitudes*), dada la frecuencia con la que estos aparecen en los relatos inventariados por esta investigación

De esta suerte, partiendo de la ratificación del cuento como género breve, sintético y preciso, y de la propuesta de dicho método, se incorporarán el *corsé* y la *fuga* como categorías que se definen a partir de la articulación de una serie de reflexiones teóricas que estabilizan y esclarecen su funcionamiento. Luego, se revisarán ciertos detalles que han de viabilizar la lectura planteada, y que son: la influencia palaciana y la predilección por el narrador personaje. Finalmente, se cerrará este capítulo primero, denominado “El *Vectorial70*, el *corsé* y la *fuga*: Circulación de discursos”, con la propuesta de un mapa de lectura basado en la configuración del *corpus* de autores y del inventario de sus cuentos, y se detallarán las formas en las que el método será ejecutado. Después, y tomando en cuenta que este ejercicio requiere reconstruir la escenografía de esos años, es decir, su contexto político, cultural y literario, el capítulo segundo, “Preparación del terreno”, propondrá la recuperación de la década y la reconfiguración del contexto de los setenta a través de una recopilación de voces autorizadas de historiadores, pero también de otros agentes informantes y, además, mediante la

incorporación de algunos registros alternativos. A partir de esta reconstrucción, se revisarán ciertos detalles del ámbito cultural y literario. En particular, se recuperará información sobre el Frente Cultural y *La Bufanda del Sol*, que fueron espacios en los que inició la difusión del pensamiento y la producción literaria de los autores de la década. A manera de cierre de este capítulo, y para concluir esta preparación del terreno, se examinará la potencia del género cuentístico, su predilección por parte de los autores del *corpus* y el rol que cumplieron las editoriales en torno a la difusión de sus obras, aunque también en relación con la creación de un registro que, en este tiempo, nos permite la recuperación de productos literarios y la puesta en exposición de una estética, así como también la definición de un segmento de la tradición en la narrativa breve ecuatoriana, inscrita en una temporalidad particular. La ruta se reanudará con el capítulo tercero, “*Fugas en el ecosistema social*”, que propone la lectura de un grupo de cuentos en los que se indagará en la forma cómo afecta la fluctuación del *habitus* en los personajes, lo mismo que la memoria, las convenciones sociales, la educación y el amor, inscribiéndolos en esa escenografía en la que el *corsé* y la *fuga* entran en contradicción. A continuación, el capítulo cuarto, “Punto de *fuga* de lo femenino”, se ocupará de examinar cómo se confeccionan los personajes femeninos cuando su existencia está condicionada por la preminencia de los discursos de lo patriarcal, y, al mismo tiempo, se confirmará qué sucede con las masculinidades cuando los personajes femeninos deciden su disidencia, es decir, su *fuga* del *corsé*. Finalmente, el último capítulo, “Violencia, poder y represión”, desplegará una lectura que ha de esclarecer la idea de la desechabilidad de los cuerpos, los escenarios y las formas en las que la violencia se comporta, es decir, desde lo doméstico, hasta lo estatal-ciudadano, pasando por el sentido de comunidad-es. Al terminar este recorrido, con las sospechas que al inicio hicieron parte de la especulación, será posible ensayar una propuesta (o respuesta), a manera de epílogo, sobre las inquietudes fundamentales que motivaron este trabajo y que fueron descritas en este apartado.



## Capítulo primero

### El corsé y la fuga: Circulación de discursos



Gráfico 1: El vector y sus elementos

#### 1. La construcción del *Vectorial70*

Un vector define un agente que traslada algo de un sitio a otro; la transmisión, el contagio o la propagación, en términos biológicos, por ejemplo, pueden ser representados por un vector. Cualquier acción (o acto) que se proyecte y que tenga una intensidad variable, que siga un sentido o un trayecto puede ser comprendida desde el lenguaje físico-matemático de los vectores, que aluden a la capacidad de acarrear, transportar o conducir, y que se definen por tres elementos (obsérvese el Gráfico 1), que son *dirección* (recta sostén que contiene al vector), *magnitud* o *módulo* (medida del segmento de recta) y *sentido* (que es representado por la flecha en su extremo). Cantidades físicas que tienen propiedades de magnitud y de dirección, tales como la velocidad, la fuerza o la aceleración, son objeto de la representación vectorial; el movimiento de un objeto a través de sus tres coordenadas en el espacio, o de sus dos coordenadas de localización en el plano, y a partir del punto de referencia u origen, en la intersección de ejes y con una escala apropiada (sistema de coordenadas), también nos acercan la noción vectorial.

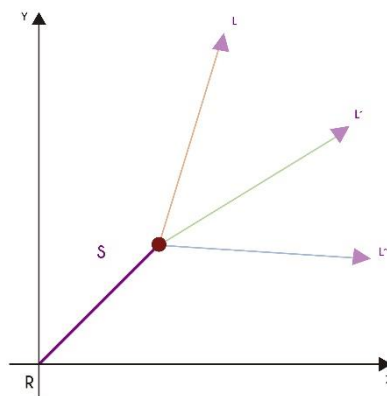


Gráfico 2: El vectorial y sus elementos

En el Gráfico 2, en el cuadrante I, el vector  $SL \rightarrow$  se ha representado en el plano cartesiano a partir de sus dos coordenadas  $y$ , en consecuencia, su *dirección* (RS), su *magnitud* (SL) y su *sentido* han quedado esclarecidos. Esta noción de lo vectorial propone un modelo que resulta válido para representar el traslado de la narrativa breve del Ecuador, desde 1970 hasta 1979 (en términos de desplazamiento y trayectoria), en la medida en que un vector supone una ubicación y esta puede instalarse en distintas posiciones en el plano, dados su punto de origen y el sentido al que su segmento se orienta. Pero, además, el plano cartesiano sirve para colocar en relación dos asuntos que son los que definen el desplazamiento y el sentido que toma nuestra cuentística durante esos diez años. De un lado, en el eje de las abscisas (X), se va a representar gráficamente la variable *corsé de lo discursivo religioso y social* (en adelante *corsé*), que es ese modelo discursivo y opresivo que reprime las prácticas y las formas de actuar de los sujetos/personajes, frente a esa primigenia y connatural búsqueda de *la felicidad* por parte del ser humano, dado que es el suscitador de movimientos de hombres y de mujeres, a veces intuitivos, otras, espontáneos, y tantas veces, deliberados, pero que, de todos modos, intenta resolver esa condición de satisfacción y placer del cuerpo, que es capaz de prodigar un estado apacible, placentero y alegre a quien la busca. Precisamente la *fuga*, que significa evadir situaciones angustiantes como una reivindicación humanista en el sentido de emancipación y libertad individuales y como alternativa para la *felicidad*, será la variable que se disponga en el eje de las ordenadas (Y). Por tanto, cada uno de los relatos estará representado en el plano I, por sus pares ordenados  $(x, y)$ , es decir, por la tensión (*corsé*, *fuga*).



De esta cuenta, tendremos una relación inversamente proporcional entre el *corsé* (imposición represiva) y la *fuga* (estrategias de evasión del *corsé*) que, sin embargo, expresa que, a mayor distensión y resistencia con respecto al *corsé*, mayor será la intensidad con la que el sujeto/personaje pueda experimentar la *felicidad*. De este modo, esta relación evidenciará en las historias propuestas en los cuentos del *inventario*, la presencia de personajes más autónomos y conscientes de su humanidad, que traspasan los límites. A partir de ellos y a través de la lectura como una forma de escucha, podremos conocer su mundo interior (lo que piensan, a veces casi descontroladamente) y también, el exterior (lo que enuncian, es decir, el lenguaje que define sus relaciones con los otros). Así, en esos relatos, se identifica una renovación de las formas de la representación debido a la oferta de distintas caracterizaciones, es decir, debido a la diversidad de personajes, que sin embargo, inmersos en sus historias, muestran ciertas preocupaciones similares, que son las que habilitan tres compartimentos que pueden ser representados con tres vectores, cuyo *sentido* (o *búsqueda de la felicidad*) posibilita una alternativa para leer la cuentística de esta década y aportar a la construcción de nuestra tradición literaria<sup>6</sup>. La gráfica que sigue muestra cómo la relación entre las variables *corsé* y *fuga*, tensión que define una relación directamente proporcional entre la *fuga* y la búsqueda de la felicidad, configura un vector cuyo *sentido* se orienta hacia dicha búsqueda.

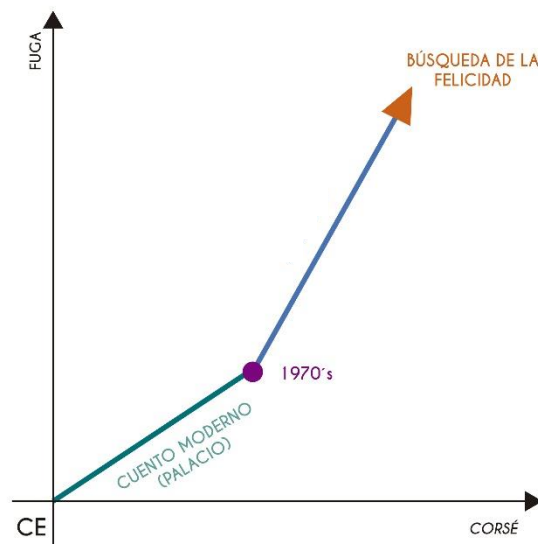


Gráfico 3: El *corsé*, la *fuga* y la *búsqueda de la felicidad*

<sup>6</sup> El modelo podría ser utilizado para leer otro conjunto de objetos literarios que fueran definidos a partir de la tensión entre las mismas categorías, su relación de contraste y proporcionalidad, en diferentes épocas y contextos.

En efecto, estas distintas posiciones, que resultan ser coordinadas definidas por la relación *corsé/fuga*, permiten configurar tres compartimentos temáticos desde los que se explora la incomodidad que el personaje, entendido como cuerpo, experimenta a propósito de esa búsqueda<sup>7</sup> propia de su condición humana, la de la *felicidad*, o vida feliz, en asociación con la propuesta epicúrea,<sup>8</sup> que desde el Jardín, planteaba la identificación de los deseos y los placeres elevados que provenían de las cosas esenciales y que permitirían la tranquilidad de ánimo, la satisfacción, el equilibrio, la sensatez y la serenidad como formas de comprender la felicidad, distanciando al cuerpo del sufrimiento y de la turbación. *Felicidad*, también entendida a partir de Schopenhauer (2013), entre los siglos XVIII y XIX, en asociación con los placeres propios de cada edad –con la juventud, cuyo *sensorium* coloca en tensión aquella fantasía inventada y lo que el mundo realmente puede ofrecer; o con la vejez, cuando la excitabilidad del *sensorium* ha disminuido y es posible el reconocimiento de la vanidad y una visión más clara de las cosas (20)–. O *felicidad*, vista desde la comprensión de Bauman (2009), que la propone articulada a ese consumo propio de la modernidad capitalista. De todos modos, la concepción de *felicidad*, entendida como búsqueda connatural del ser<sup>9</sup>, en tanto prefigura su bien –y no su propio mal, cosa que resultaría extrañísima y casi incomprensible–, es un asunto que atraviesa las épocas y los espacios, y que funciona como un fundamento

---

<sup>7</sup> También Aristóteles (2012), en su Libro Primero, de *Ética (La gran moral)*, reflexiona sobre el asunto de la felicidad y propone: “En una palabra, la felicidad y el bien supremo constituyen el verdadero fin de la vida” (332). La propuesta del filósofo reafirma la preocupación de este estudio sobre la prevalencia de la felicidad y su capacidad de configurar una condición, a partir de la cual, la relación *corsé/fuga* se expresa con mayor nitidez. Luego, el filósofo griego postula el significado de la felicidad como sigue: “la felicidad consiste en vivir según piden las virtudes” (332). Sin embargo, tal como ya he comentado, cada época condiciona y exige a los sujetos cierto comportamiento y, por tanto, cierta comprensión de los factores que le permitirían alcanzar la felicidad, que en sí misma, también es planteada como un concepto de época, que estará relacionado con el modelo económico predominante.

<sup>8</sup> Para Emilio Lledó (1984), Epicuro intentó con su filosofía de la corporeidad y del placer, que responde a la historia y cultura de su tiempo, “sentar las bases desde las que pudiera vislumbrarse un paisaje, nuevamente humano, para los ojos y un suelo más acogedor para el propio y maltratado cuerpo” (10). Para el autor de *El epicureísmo*, se trata de “un mensaje revolucionario [que] alumbró, de una luz distinta, la democratización del cuerpo humano, el apego a la vida y a la pobre y desamparada carne” (10). Lo propuesto por Lledó permite plantear, en conjugación con el pensamiento de Schopenhauer y el de Bauman, una preocupación humana que atraviesa el tiempo y el espacio, y permite formular el fundamento por el cual esa búsqueda de los personajes, que es una representación de la búsqueda humana puede traducirse a una búsqueda de la felicidad, que concede sentido a la contradicción entre el *corsé* y la *fuga*, que este estudio propone para definir la estética de la cuentística de los años 1970, en Ecuador.

<sup>9</sup> Recordemos que “Epicuro insiste, en primer término, en que es la propia naturaleza de los seres animados la que fija ese criterio básico de conducta, lo que muestra que el placer es un bien connatural (o congénito, *syngennikón*) a toda criatura animal, y el hombre se conforma así a una norma universal al buscar la felicidad en el placer” (García Gual 2002, 151).

para pensar la situación esencial de los personajes y configurar un escenario común en el que cobrara sentido la tensión *corsé-fuga*.

Luego, el personaje-cuerpo entra en contradicción con las formas con las que lo social intenta modelarlo, es decir, controlarlo, particularmente a través de la incorporación de discursos que provienen también del contexto religioso (e incluso, político) y que operan como lo hace un *corsé* sobre anatomías individuales, con el propósito de conseguir a partir de la re-modelación individual una corrección colectiva de lo social. Por tanto, aquella cuentística se convierte en varias cantidades vectoriales ( $\rightarrow$ FES,  $\rightarrow$ PFF,  $\rightarrow$ VPR), en tanto los compartimentos propuestos (*fugas en el ecosistema social; punto de fuga de lo femenino, y violencia, poder y represión*) expresan motivos recurrentes que bosquejan una época y una forma de sentir que se traduce en las escrituras de los autores durante esos diez años y que pueden agruparse en lo que propongo denominar *Vectorial70*, cuya representación gráfica se ilustra a continuación:

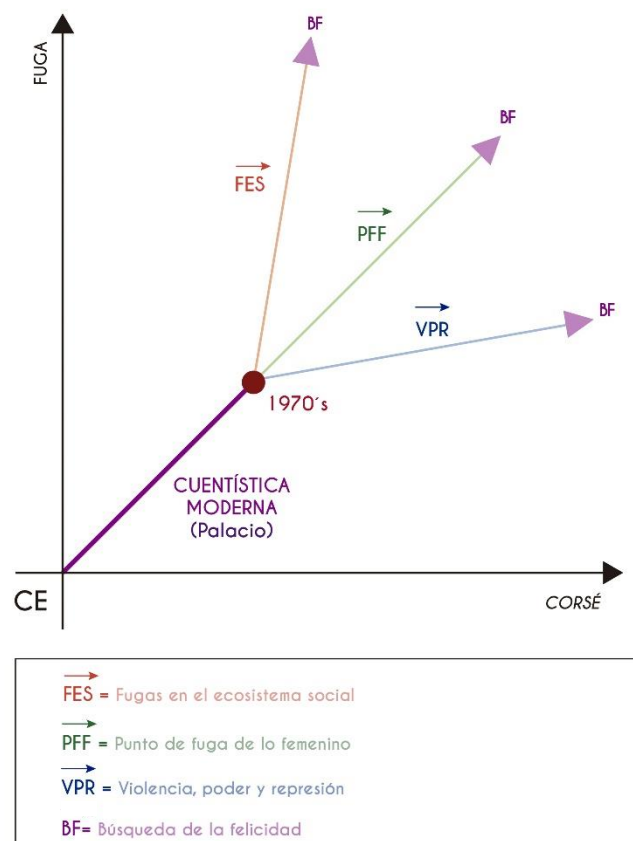


Gráfico 4: El *Vectorial70*

De este modo, el elemento *sentido* en cada vector debe ser entendido como la orientación que define una nueva propuesta estética, que también supone una novedad en la oferta temática y las caracterizaciones que hacen que la tradición del cuento en nuestro país experimente un giro con respecto a su *dirección*, que, recordemos, es la recta que sostiene al vector y que, a su vez, representa la relación de la producción de la década con la tradición cuentística de nuestra literatura. En esa recta (CE-1970), a propósito de pensar una tradición cuentística, pueden ser ubicados el realismo social (cuyo estandarte es aquella, que Benjamín Carrión denominara, la Generación del Treinta) y *la Transición* (propuesta por Juan Valdano, en 1979, como una noción que permite entender la producción narrativa entre las décadas del 40 y 60 del siglo XX, que resultara de la saturación y del agotamiento del estatuto realistasocial, pero también de una cierta búsqueda que se distanciara de él). Sin embargo, el punto de inicio de los vectores del *Vectorial70* será la cuentística de Pablo Palacio con su *Hombre muerto a puntapiés* (1927), ciertamente, al margen de otros antecedentes posibles (Humberto Salvador, por ejemplo), en tanto su narrativa complementó la estética también moderna de la generación del 30, arraigada en lo rural y en la amarga, violenta y a veces dramática relación con su entorno, “Porque se va el montubio. Los hombres ya no son los mismos. Ha cambiado el viejo corazón de la raza morena enemiga del blanco. La victrola en el monte apaga el amorfino” (Gallegos Lara, Gil Gilbert, Aguilera Malta. 2004, 87), y lo hizo, incorporando el escenario urbano y a sujetos ciudadanos a sus historias y poniendo en exposición la complejidad de su mundo interior.

La propuesta de este estudio tiene que ver con la identificación de importantes rasgos de este influjo, en varios de los relatos revisados: el desenmascaramiento de lo social y la profundización en ese mundo interior de los personajes, por ejemplo, y cuyo efecto se evidencia en la construcción de perfiles femeninos. Además, los cuentistas de los setenta también trabajan ese afán por preguntarse y responder a inquietudes sobre el oficio de escritor desde la propia ficción, tal como en algunos de sus cuentos lo hizo Palacio. Todos estos son síntomas de una influencia importante, que adiciona insumos para seguir pensando en la idea de la tradición. De otro lado, la enunciación expresa de autores como Abdón Ubidia, Raúl Pérez Torres y Francisco Proaño Arandi, reconociendo la influencia palaciana en su narrativa, es otro aspecto que refuerza la definición del punto de origen del vectorial. Esta influencia del autor lojano, que no lo es en términos absolutos, puede explicarse a partir de esos intercambios que propician las lecturas, de la

fascinación de esas relaciones (lector-texto) y de los exorcismos que son necesarios para aplacar las presencias fantasmáticas, precisamente, usando recursos, modelos, estrategias y generando continuidades que resuelven aquellas influencias mediante la identificación de paralelismos e intertextualidades. Este sentido de intertextualidad alude al hecho de que “todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Kristeva 1997, 3) y al criterio de dinamización del estructuralismo, en tanto “la estructura literaria no *es*, sino que se *elabora* con respecto a *otra* estructura” (2), cosa posible, solamente, a partir de la *palabra literaria* que no tiene un sentido fijo sino que se produce en “un *cruce de superficies* textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural actual o anterior” (2). De allí que, las resonancias y persistencias de detalles, motivos o estrategias, en otros, permitan tejer la tradición.

Ahora bien, a partir de 1970, opera un desplazamiento múltiple debido a la definición de *un nuevo punto de inflexión*, que intentaba tomar distancia del estatuto del realismo social precedente, sobre todo, dejando que el personaje enunciara desde su lugar problemático y angustiante, desde el que además debía decidir sobre el desafío de buscar su felicidad; es decir, evadiendo ese tratamiento de la realidad con propensión al tremendismo; ese predominio de la ruralidad y de la mirada del testigo; la subyugación de personajes a una autoridad narrativa a partir de su focalización y del dominio de la verdad; y alguna predilección por el infortunio, sobre todo. Estos factores recurrentes en la cuentística inaugurada en los años treinta serían desplazados, a partir de 1970, para ceder lugar a una estética distinta, en virtud de una preocupación por esa realidad que se configura desde la inmediatez y la contigüidad de la vida del personaje, colocado en su escenografía más privada dentro del contexto urbano. Y aunque este último atributo de *lo urbano* funciona como una etiqueta del cambio de época, no es el factor que define la construcción de la subjetividad de los personajes, pues es precisamente el advenimiento de ese nuevo tiempo el que los configura y reestructura, en tanto el sujeto responde a un proceso problemático de relación consigo mismo y con los otros y con locaciones tan privadas como la casa o la habitación, entendidos como hábitats de la singularidad. De ahí que la ciudad sea, más bien, un escenario marco que sustituye de forma definitiva la ruralidad. El desarrollo de los asuntos que son preocupaciones particulares de los personajes se da a partir de su propia corporalidad, a través de un yo que se define en términos relacionales con su subjetividad (es decir, como individualidad posible, y de intimidad, en relación con el espacio de la habitabilidad), con lo-s otro-s (en términos de

deseo), y con el lenguaje desde el que estaría proponiendo (escribiendo) su propia experiencia (particular y diferente) frente a la vida como condición y como correlato del cuerpo.

Precisamente, esta “vida” del personaje debe entenderse en términos de existencia personalísima y privada, como una autocontemplación, acaso, que pone en exposición, a manera de transparencia, las relaciones del borde de su cuerpo con su adentro y su afuera, a través de su propia voz y de la edición de su subjetividad, en particular, como consecuencia de la sustitución de la condición y el lugar privilegiado del narrador, cuyo fuero le permitía observar a todos los personajes en distintas situaciones, sin ser observado, y establecer una distancia que definía una relación de poder dentro del relato, a cuenta de esa versión de narrador, totalitaria, omnisciente, aséptica por tanto, que refiere la existencia de los otros. De ahí que, la trayectoria, distinta del desplazamiento (que únicamente precisa conocer las coordenadas inicial y final, es decir, independiente de aquella) permita el traslado de las formas de producir ficción hacia otro lugar y con otros estatutos, y patrocine la definición del *Vectorial70* como un modelo matemático capaz de definir la estética de una década, 1970, y de una generación de narradores de cuentos (aquellos nacidos desde 1940 hasta 1950, que además publicaron sus relatos durante la década del setenta).

Dicha estética se fundamenta en las representaciones posibles en torno a los tres compartimentos temáticos ya establecidos que, a su vez, configuran el *Vectorial70*, en tanto magnitudes de vectores distintos. Este *vectorial* se define en función de la relación entre el *corsé* y la *fuga*, cuyo *sentido*, que representa actos y voluntades tendientes a la *búsqueda de la felicidad*, constituye un giro fundamental en la tradición cuentística, que canceló sus relaciones con la producción del género en 1930<sup>10</sup> y propició la continuidad de dos propuestas fundamentales de la estética de Palacio: la primera, una profundización

---

<sup>10</sup> Agustín Cueva (2008), en 1967, en su *Entre la ira y la esperanza*, se refiere a esa narrativa como “proletaroides producida por escritores de clase media, [que] ahora [...] tiene para nosotros una clara motivación social: es expresión violenta de la inconformidad de aquellos grupos nacidos y formados al amparo de la revolución liberal (y de la extensión de la enseñanza conseguida por ella), que, sin encontrar todavía ubicación adecuada dentro de una sociedad poco apta para recibirlos, lanzan un grito de protesta y amenazan con encender la revolución proletaria” (78). En efecto, la Generación del 30, que abanderó la narrativa realistasocial ecuatoriana del siglo XX, encarnó una narrativa de denuncia volcada en favor del proletariado, que impugnaba el sistema social que los explotaba y la ideología que lo justificaba, y lo hizo desde un lenguaje propio, “nuestro” (81), “nacional” (79), que descubría “el objeto tabú” (83). Cueva afirma que fue posible una “nacionalización de nuestra narrativa” gracias a la ponderación del “provincialismo” (83) de la clase social a la que pertenecían los autores, que se opuso y desplazó al cosmopolitismo, y que permitió que el texto expresara de los autores su conciencia y su realidad vital.

en el mundo interior de los personajes, que significa, particularmente, la confección de caracteres femeninos que ganaron en complejidad; y la segunda, un afán de desarmar la artificiosidad de las convenciones sociales que regían la existencia de hombres y mujeres. Las vicisitudes en torno a la *felicidad* y la apuesta por actos de *fuga*, no solamente expresan las actitudes de los sujetos/personajes que se proponen buscarla (su felicidad), condicionados por su propia relación con el *corsé*, sino que también se proponen como formas de evasión a situaciones angustiantes, que hacen parte de la cotidianidad y de la misma naturaleza humana, al caso el dolor por la pérdida del otro, el propio envejecimiento, o la frustración de los deseos más urgentes, por ejemplo.

Ahora bien, en torno al primer vector, *fugas en el ecosistema social*, se articulan asuntos del *habitus*, convenciones sociales, religión, afectividad, educación, e incluso el desdoblamiento del yo, como zonas en las que operan las categorías (*corsé* y *fuga*) y que, sobre todo, ponen en escena las exploraciones que hombres y mujeres de su tiempo emprenden para alcanzar su felicidad, (i) adoptando nuevas prácticas sociales que redefinen su lugar dentro del conjunto social; (ii) gestionando la memoria, tal como lo hace la protagonista de “La piedad” (Ubidia 1979), al enfrentar el episodio del suicidio de su esposo a través de la tensión entre olvido y recuerdo; los sueños, como los de la joven madre, de “Elenita” (Pérez Torres 1974), que perdió a su hija antes del alumbramiento y que al despertar, la recrea mediante una experiencia delirante que es compartida con su esposo; o como sucede con la viuda del cuento “La hora de las cinco” (Proaño Arandi 1972), quien recurre al sueño para sublimar su erotismo, sin embargo, irremediamente sofocado por la presencia y el consejo del dominante cura que solía visitarla a la misma hora cada día. (iii) O incluso creando un doble, tal como sucede con Antero y Fermín, identidades en las que se desdobra el protagonista de “Historia de un intruso” (Rodríguez, 1976), con el propósito de evadir la imposición de la nueva época y su promesa de optimismo basado en la producción, el ahorro y el consumo. (iv) Descubriendo nuevas formas de evadir ese control sobre los cuerpos y sobre la exploración de la sexualidad y el erotismo, que es impuesto desde la estructura familiar con el auspicio de la religión, tal como sucede con el adolescente de “Mamá” (Pérez Torres, 1974), quien experimenta su inicial placer a través de la contemplación de una revista pornográfica. (v) Asumiendo el escape físico como forma de rechazar los modelos patriarcales imperantes (que suponen procesos de dominación opresivos), cuya representación se confirma en el cuento “Ablasor y la peregrina” (Velasco Mackenzie,

1977), que relata la historia de la joven que ingresa voluntariamente a un convento religioso y que acepta distanciarse del mundo, dados su tristeza y su pesimismo, provocados por las arbitrariedades de su padre, quien la separó de su enamorado, imbuido por argumentos racistas, y la obligó a abortar el hijo que había concebido con él. O, finalmente, (vi) representando la agresión psicológica, física y sexual perpetrada contra cuerpos infantiles, en ciertos espacios escolares dominados por la religión, tal como sucede en “El que nunca había venido” (Proaño Arandi 1972), o “El ejercicio” (Cárdenas, 1978), que muestra las vicisitudes del pequeño Emilio, quien ingresa al primer año de escuela de una institución religiosa y es víctima de los golpes y la humillación de los docentes, que son hermanos cristianos, y de un grupo de acosadores compañeros.

Del mismo modo, el segundo vector, *punto de fuga de lo femenino*, abordará los asuntos en torno a la configuración de personajes mujeres y sus subjetividades. Desde este propósito, resulta importante revisar con atención los pensamientos, actitudes, enunciados y actos de estas mujeres, cuyo protagonismo en las historias resulta importante y revelador, así como su relación con los personajes masculinos y su entorno, en términos de resistencia y disidencia frente al modelo patriarcal que fundamenta el *corsé*, pues a partir de esta dinámica será posible comprender su confección. Se trata de sujetos femeninos cuyos cuerpos están sometidos al sistema patriarcal que sustenta el despliegue capitalista que los explota sin remunerar su trabajo, y que viabiliza otra explotación, la de los cuerpos masculinos, que constituyen la fuerza de trabajo que el capitalismo precisa y remunera (Federici 2010). En este sentido, es importante anotar que la misma Federici (2019) plantea una suerte de *continuidad*<sup>11</sup> entre patriarcado y capitalismo:

El patriarcado no nace con el capitalismo, pero el capitalismo se ha apropiado de las formas de patriarcado precedentes y las ha transformado, le ha dado nuevos objetivos, porque la construcción de relaciones sexuales jerárquicas ha sido, y continúa siendo, una necesidad estructural para el capitalismo, así como lo es el racismo. [...] Entonces es importante comprender cómo en las distintas fases del desarrollo del capitalismo se ha usado al patriarcado y al racismo, porque estas formas han cambiado, aunque haya continuidades. Por ejemplo, en toda su historia el capitalismo ha desvalorizado el trabajo de las mujeres, les ha obligado a trabajar sin pago, ha intentado apropiarse de su cuerpo, y la forma con la cual lo ha hecho ha cambiado. (100)

---

<sup>11</sup> Silvia Federici propuso esta continuidad en el Foro Internacional “Feminicidio y acumulación global” (2016), cuyas memorias fueron editadas por Abya Yala (Quito), en el año 2019. En el Panel Inaugural, “Causas de las violencias contra las mujeres y la relación entre asesinato de mujeres y acumulación global”, también participaron: Patricia Godinho, Aura Cumes, Rita Segato, Silvia Federici, Shahrzad Mojad y Sheila Gruner.



Esta instrumentalización del patriarcado pasa por la condición de crear relaciones asimétricas de poder entre mujeres y hombres y provoca un efecto de subalternidad en aquellas, desde el cual es posible entender por qué algunos relatos que incorporan personajes femeninos plantean que estos enfrenten condiciones y relaciones de desequilibrio, desde las cuales deben resolver conflictos propios de su cotidianidad que, en ocasiones, denotan circunstancias en las que su cuerpo experimenta prácticas patriarcales y machistas de distinta intensidad. Lo anterior podrá ser evidenciado en relatos<sup>12</sup> tales como: “Un ser anónimo”, “La celda” y “La pelada”, de Violeta Luna; “Ojo que guarda”, “Ablasor y la peregrina” y “La guerra dorada”, de Jorge Velasco Mackenzie; “Tren nocturno”, de Abdón Ubidia; o “La hora de las cinco”, de Francisco Proaño Arandi; entre otros relatos, que emplazan relaciones conflictivas de mujeres con sus parejas, con sus padres, con figuras religiosas autoritarias, o con sus patrones, en términos laborales e inadmisibles, dadas ciertas connotaciones de esclavitud.

Desde otra mirada, Helen Álvarez (2016) propone al patriarcado anterior a la conquista de los pueblos americanos, y, desde esta idea, refuerza la noción de *despatriarcalizar*<sup>13</sup> (para descolonizar), en tanto observa que definir la violencia como herencia de la colonización finalmente resulta un cliché, si consideramos que “específicamente [en] el alto Perú, el inca ya tenía mujeres a su disposición” (98), que eran recolectadas y convertidas en “objeto de uso y de desecho, de adorno, de disponibilidad” (98), y después de la conquista, entregadas como tributo. Esta pre-existencia del patriarcado y su instrumentalización sustentan algunos hallazgos en ciertos relatos, al tiempo que van a consolidar la categoría *corsé*, también como una estrategia discursiva que condiciona el comportamiento; que controla y reprime; que participa de esa lógica patriarcal; y cuya expresión última son los cuerpos de mujeres y de hombres.

---

<sup>12</sup> Estas historias colocan a los personajes femeninos en situaciones irreversibles; la mujer prostituta, por ejemplo, condición frecuente de los relatos de Jorge Velasco Mackenzie, que incorpora cuerpos que han sido erotizados, y que se mercantilizan, en tanto objetos de deseo; o mujeres sumisas modeladas por las normas de lo social y lo religioso para cumplir ese trabajo doméstico y mistificado, que asegura la presencia de la fuerza de trabajo (masculino) y consigna la presencia, sin embargo, marginal y discriminatoria, de las mujeres en la economía capitalista (Federici 2010). Esta discriminación también se verifica en algunos de los relatos de Abdón Ubidia y de Francisco Proaño Arandi, que muestran una tímida resistencia a las implicaciones del *corsé*.

<sup>13</sup> Con respecto a la *despatriarcalización*, como rebelión y materialización de la resistencia, resulta oportuno anotar que es una “praxis insurgente de la identidad para erradicar al machismo” (García 2015, 19). Su estrategia consiste en desestructurar las relaciones de poder excluyentes y opresivas de lo femenino, en todos los contextos, y en transformar “la identidad hegemónica hacia modelos alternativos que involucren el ejercicio democrático del poder, que promuevan la experiencia gozosa del género, la sexualidad y el deseo sin restricciones normativas y, por último, como principio político de la experiencia de la masculinidad” (19).

A partir de esta idea, será posible revisar la relación subordinación-explotación en los personajes femeninos configurados en cada historia, y también, las posibilidades de su resistencia-rebelión, desde su consciencia y desde la comprensión de su condición de mujer frente a las posibilidades de su felicidad. Esta indocilidad expresa la distensión del *corsé*, asociado a esa *continuidad* patriarcal/capitalista, y es una forma de *fuga*<sup>14</sup> que funciona como un contrarrelato de aquel.

Luego, la confección de personajes femeninos y de sus historias constituye un aspecto importante de los relatos de la época, y aunque en varios de ellos, estos caracteres fueron construidos a la luz del sistema patriarcal, con un pulso narrativo que pareciera indiferente a las discusiones que sobre el tema se iban gestando durante la década —la reflexión de Rosario Castellanos, en 1973, es una buena muestra—, también se escribieron otros tantos relatos que asumieron la tarea de recrear el mundo de las mujeres en la ficción, tomando distancia de esos filtros patriarcales y machistas que colocaban los cuerpos de mujeres en la subalternidad, para explotarlas social, productiva y sexualmente, y satisfacer los cuerpos masculinos, indispensables para la producción de capital. En efecto, ciertas propuestas de la cuentística de la década en torno al personaje femenino propiciaron presencias mucho más complejas y problemáticas de mujeres autónomas y dueñas de su pensamiento, sus discursos y sus actos, que incluso colocaron en crisis a los hombres que permanecían cerca de ellas. Precisamente, aquellas mujeres son los personajes que enfrentan las condiciones del *corsé* y crean situaciones de *fuga*, de manera mucho más rotunda que la lograda por las mujeres de las otras historias (incluidas las narrativas de décadas precedentes) que, a diferencia de aquellas, reproducen arquetipos e imaginarios que armonizan bien con la propuesta discursiva del *corsé*. Lo anterior, por tanto, muestra las contradicciones entre la autodefinición de lo femenino y esa condición de ser mujer y las funciones que el capitalismo moderno les asigna, además, como producto de las relaciones con los otros sujetos en una red hecha de componentes sociales, políticos y religiosos, que producen nuevas definiciones y reacomodamientos.

---

<sup>14</sup> Esta actitud que podría ser pensada desde la rebeldía puede relacionarse con la herejía y la desobediencia examinadas por Federici, en *Calibán y la bruja* (2010): “*La Tempestad* se encuentra confinada a un segundo plano, se ubica en este libro en el centro de la escena, en tanto encarnación de un mundo de sujetos femeninos que el capitalismo no ha destruido: la hereje, la curandera, la esposa desobediente, la mujer que se anima a vivir sola, la mujer *obeah* que envenenaba la comida del amo e inspiraba a los esclavos a rebelarse” (22). Estos episodios de resistencia de las mujeres al capitalismo son insumos válidos para pensar la propuesta de *fuga*, que es leída en este tercer vector, precisamente, como resistencia y evasión.

Finalmente, el último vector, *violencia, poder y represión*, abordará precisamente el problema de la violencia sobre cuerpos considerados desechables, por el poder arraigado en distintos contextos: la familia, la sociedad y el Estado. Se trata de cuerpos que incomodan por su diversidad ideológica, física, social o cultural y que no son considerados como productivos, es decir, asociados al género masculino como paradigma que reproduce las condiciones esperadas, o que son improductivos, condición cuyo referente directo es el cuerpo femenino. Esos cuerpos también son aquellos que resultan incómodos para el poder represivo estatal, puesto que han expresado de alguna manera sus resoluciones de *fugar* de distintos escenarios y situaciones, en términos políticos e ideológicos. Dentro de estas preocupaciones últimas, el asunto de la rebelión estudiantil y la persecución que desde el Estado se ejercía para desarticularlo, usando mecanismos de violencia, a veces extrema, es trabajado en ciertos relatos de la época como tema central o como pretexto para construir atmósferas y situaciones que revelan datos importantes y hacen de este motivo una inquietud latente entre los del *Vectorial70*.

La cuestión de la violencia de Estado como motivo de la cuentística, en efecto, indaga en las nociones de la *fuga*, en tanto subjetividad y libertad ideológicas y de acción política; pone en evidencia esa contradicción entre el poder estatal y los individuos contestatarios; y contribuye de manera importante a retratar la época, desde el cromatismo propio de la ficción literaria. Pero, además, la violencia también funciona en otros libretos en los que ciertos cuerpos huyen de otros cuerpos, pues los desprecian y abominan en tanto los consideran diferentes o inferiores. Dicha actitud provoca que aquellos cuerpos objetos de rechazo sean *desechados*, para evitar que sigan estorbando, incomodando o desprestigiando los entornos de quienes reniegan de ellos, desde luego, con el auspicio de un discurso que, arraigado en el *corsé*, domina la esfera de lo social. Entre otros relatos tales como “Un ser anónimo” y “La pelada”, de Luna (1970), u “Ojo que guarda”, de Velasco Mackenzie (1977), el cuento “Honor familiar”, de Cárdenas (1971), por ejemplo, pone en escena el rechazo al mal congénito, condenado como anomalía y castigado socialmente, puesto que se consideraba un motivo de vergüenza y deshonor.

Ahora bien, las prácticas y los juicios funcionan en el *habitus* –siguiendo a Bourdieu– como rasgos distintivos que se producen para afirmar diferencias, pero también, para habilitar alternativas de adhesión, en tanto propiedades que pueden ser adoptadas por los sujetos como comportamientos sociales. La cita a continuación describe cómo el *habitus* produce las prácticas y las clasifica, y cómo la relación entre las prácticas

y el gusto define el estilo de vida, que es uno de los fundamentos del *corsé*, en tanto puede entenderse como un registro de “sugerencias sociales”, que también tiene un componente religioso y que modela el comportamiento de los sujetos supeditados a la aceptación social:

La división en clases que opera la ciencia conduce a la raíz común de las prácticas enclasables que producen los agentes y de los juicios clasificatorios que éstos aplican a las prácticas de los otros o a sus propias prácticas: el *habitus* es a la vez, en efecto, el principio generador de prácticas objetivamente enclasables y el sistema de enclasamiento (*principium divisiones*) de esas prácticas. Es en la relación entre las dos capacidades que definen al *habitus* –la capacidad de producir unas prácticas y unas obras enclasables y la capacidad de diferenciar y de apreciar estas prácticas y estos productos (gusto)– donde se constituye el mundo social representado, esto es, el espacio de los estilos de vida. (Bourdieu 1998, 169)

Siguiendo la cita, entonces, a partir de la potencia clasificatoria y distintiva de las prácticas y de los juicios del *habitus*, y de su principio generador y diferenciador, será posible constatar la representación de un mundo social, donde se expresan los estilos de vida, y la forma en que los personajes, sin embargo, experimentan tensiones y reticencias (que pueden devenir en actos de *fuga*) frente a ciertas prácticas sociales que se traducen en la imposición de un juego social, al que algunos autores del *Vectorial70* se proponen desenmascarar resueltamente: “Las caras burguesas”, de Raúl Pérez Torres (1974), es el mejor ejemplo de aquello, en tanto decididamente los personajes, un él y una ella, a través de sus discursos, ponen en exposición sus pensamientos; a manera de soliloquios imbricados, muestran la falsedad de los afectos, la latencia de ciertos condicionamientos en las relaciones amorosas y un desmontaje de las fachadas sociales. En esta historia, la mujer asume un rol distinto y participa en el uso de estrategias y astucias para el juego amoroso, que no están exentas de falsificaciones e imposturas,

pero él creará que con estas cosas me ablanda como a un futbolista de esos que a él tanto le gustan tendrá que sufrir mucho cretino agazapado tras de sus palabras esperando el momento para lanzarse, con sus miradas oblicuas aterciopeladas pensando que yo pienso “qué bella es”, como si yo no me diera perfecta cuenta que cuando me hago la sonsa la romántica y entorno los ojos él se relame como que ya he caído. (27)

En este estado de cosas, la nueva época (con sus renovados ritmos, prácticas, actitudes y promesas) irrumpe en las ficciones de los relatos de estos diez años y configura circunstancias riesgosas que podrían desgastar y aniquilar al sujeto/personaje y distanciarlo de su búsqueda de la felicidad. Inmersos en situaciones problemáticas, los protagonistas intentan su *fuga*, es decir, su puesta a salvo, y con ese propósito se rebelan contra la opresión del *corsé* y redefinen sus subjetividades. Esta experiencia problemática

y la resolución fugitiva se repiten en varias historias, desde distintas posiciones narrativas y desde lugares contiguos a la corporeidad de los personajes, mujeres y hombres de su tiempo. De esta suerte, en estos relatos se inscribe una ética y una estética de la supervivencia, que se expresan ambas, ética y estética, en las distintas ficciones y se traducen en las formas de huir de esos sujetos, cuerpos creados con el lenguaje, dentro del espacio social y en la existencia cotidiana, que se representan en las historias. Son cuerpos desde los cuales se producen prácticas, operaciones, productos, *habitus* y estilos de vida, que son los insumos que configuran la experiencia problemática del *encorsetamiento* frente a la felicidad y la situación fugitiva.

## 2. Apuntes sobre el *corsé*

El *corsé* (o *corsé discursivo de lo religioso social*) alude a aquella prenda interior usada en occidente desde el siglo XVI para ceñir el cuerpo de las mujeres desde debajo del pecho hasta las caderas, y procurarle una buena posición y rectitud, ajustar su cintura, oprimir y distorsionar su anatomía, estrechar su torso y volverlo rígido, pues, en efecto, el *corsé* aportaba “rigidez y todo ello se ajustaba a las ideas prevalecientes, tanto de lo considerado estético, como del comportamiento severo y disciplinado que debía prevalecer” (Sandoval 2019, párr. 3). Por tanto, el efecto último de este accesorio de moda, proveniente del francés *corset*, diminutivo de *corps*, consistía en responder a la exigencia social y estética de limitar los movimientos corpóreos de las mujeres, es decir, sus comportamientos, y controlar su actuar y ratificar el rol del género femenino, en una confusa asociación con la elegancia, el buen gusto y el exhibicionismo.

Estos factores del *corsé* del mundo de la moda encuentran sus pares en el ámbito del comportamiento social, en ese *corsé*, variable del modelo *Vectorial70*. Al caso, control, opresión, limitado movimiento, distorsión, rectitud, rigidez, e incluso castidad son rasgos que condicionan al cuerpo femenino, definen su rol y lo autorizan como un modelo social prestigioso. El parangón propuesto puede verificarse en la “silueta”, que se constituye en la expresión del efecto modelizante del *corsé* y que, en circunstancias ideales, ha de denotar esbeltez, marcada cintura y proporcionalidad, emulando la silueta del reloj de arena. Precisamente, en el contexto de lo figurativo, según Ignacio Bordes de Santa Ana (2012), la silueta, en tanto carece de volumetría, asocia dos elementos, figura y fondo, y estos, una vez separados, producen las formas, que son las que poseen una

significación (34). A propósito de esta idea, análogamente, se podría proponer el fondo como la estructura o el todo social, y la figura como aquello que se distingue, que es el cuerpo regularizado por el *corsé*, y que sugiere un significado, pues transfiere la presencia de hombres y mujeres, *encorsetados*, cuyas relaciones de poder siguen siendo asimétricas, debido al preexistente predominio patriarcal y a un conflicto de origen, reportado por el capitalismo moderno, entre las productividades de sus cuerpos: productividad masculina, indispensable y remunerada, en tanto, la femenina, no valorada, es sometida al patriarcado.

Pero, además, también es posible confirmar la imposición de un *corsé* sobre el cuerpo masculino que somete y modela sus prácticas en el contexto público social y en el contexto privado de lo familiar. Este *encorsetamiento* actúa a través del concepto de *masculinidad*, que somete la voluntad individual a dispositivos sociales pues “la construcción de la masculinidad se da en la tensión entre elementos individuales y la norma social” (García 2015, 18), que supone normativa (o conjunto de reglas e instrucciones que fundamentan el *corsé*), obediencia (a esos códigos que la definen), garantía (de la propia masculinidad en el espacio doméstico y público) y jerarquización (en relación con sus pares). Con respecto al *corsé*, a pesar de las implicaciones productivas o beneficiosas del patriarcado para todos los hombres, este impone, sin embargo, a sus cuerpos, el libreto del dominado frente a los otros hombres que detentan el poder.

A partir de esta reflexión, metafóricamente, propongo el *corsé* como una transferencia de discursos cuya potencia proviene de los ámbitos de la Iglesia, que postula la pureza del cuerpo a través de la fe y la virtud, y de lo social, con sus efectos de producción de subjetividades y disciplinamientos, cuyas intenciones son lograr la modelación, el control y la homogeneización de los cuerpos, de allí que imponga estatutos a partir de los cuales los sujetos deban interpelarse, y, a su vez, también interpelar a sus prójimos. En esta operación se producen las definiciones y las calificaciones del yo y del nosotros, o sea, del yo con y en los otros, y la descalificación de los otros, entre quienes, el yo se niega a permanecer, precisamente, por razones de incompatibilidad. Es decir que, “el concepto del pecado” (Russell 2017, 81) que proviene de “la enseñanza moral que recibe el hombre” (83), como un aprendizaje que lo inhibe, dados un código moral y el castigo por infringirlo, y el “miedo a la opinión pública” (105), en tanto el individuo requiere la aprobación de su manera de vivir (ambos, enseñanza moral y miedo, entre

otros, son identificados por Bertrand Russell<sup>15</sup> como razones de la desgracia del hombre moderno) son factores que configuran el *corsé*.

Por tanto, el *encorsetamiento* supone la incorporación de ciertas narrativas para modelar y reprimir los cuerpos. Por ejemplo, el capitalismo, el patriarcado y el Estado son nociones desde donde se originan ciertos poderes, cuyos discursos actúan como verdaderos postulados que se imponen en la vida de mujeres y hombres. El capitalismo, creando condiciones para su reproducción; el patriarcado, implantando condiciones para su propia existencia, las cuales, además, tributan al capitalismo; y el Estado, produciendo condiciones políticas para relacionarse con esos sujetos que luego deben participar de las otras condiciones ya nombradas, de manera persistente y acaso irreversible. Este bucle discursivo y relacional atrapa al sujeto y a su cuerpo a través del *corsé*, como accesorio represivo que es. Luego, y para consumir su modelización, estos modos de ser y de comportarse son permeados por una reglamentación proveniente de lo religioso y lo social, que son los espacios desde los cuales se auspicia su función, su uso y su reproducción. De este modo, y a partir de la instalación de su discurso en la vida social de los sujetos, el *corsé* intenta modelar los actos de hombres y mujeres, sus estilos de vida, sus prácticas y, por tanto, sus *habitus*. Todos estos factores condicionan, cuando no, imposibilitan la búsqueda y el hallazgo de *esa* felicidad particular, que cada sujeto ha elegido, de manera libre y personalísima, *una* felicidad que los personajes se proponen en sus historias y que se configura como una constante inquietud durante su existencia.

### 3. Apuntes sobre la *fuga*

En efecto, en medio de esa situación angustiante provocada por la imposición forzada del *corsé* y frente a la connatural búsqueda de la felicidad<sup>16</sup>, la *fuga* se presenta como una posibilidad de desmantelamiento de su potencia modelizante: distiende sus

---

<sup>15</sup> En la segunda parte de su libro, *La conquista de la felicidad*, Russell (2017) propone las causas de aquella, cuyo signo más universal, apunta, es el entusiasmo. Dichas causas son: el afecto, una de las más importantes, en tanto aporta seguridad a quien lo recibe; la familia, como ideal fuente de cariño, aunque en términos reales, no funcione como tal; el trabajo, que en la mayor parte de los casos libera del aburrimiento y provee profundos goces; los intereses impersonales, destinados a horas de ocio y a disminuir las tensiones, y que refiere intereses fuera de la vida cotidiana; y finalmente el equilibrio entre el esfuerzo y la resignación con el que es posible afrontar la acechanza de los motivos de desgracia.

<sup>16</sup> Esta investigación plantea una noción compleja de felicidad que posee una multiplicidad de expresiones e interpretaciones, además, porque cada sujeto la define autónomamente durante las diversas circunstancias de su vida. Sin embargo, su fundamento es el mismo en tanto refiere una plena realización de los seres humanos y el derecho a dar sentido a esa realización. Dicha complejidad será tratada más adelante, en el apartado 4.

cintas, procura mayor libertad al cuerpo inmovilizado/disciplinado, y permite la redefinición de su subjetividad, mediante su respuesta a las posiciones asignadas en el sistema de género. Por tanto, la categoría *fuga* del modelo se define en asociación con la movilidad del cuerpo y en relación con la propuesta de Sandro Mezzadra (2005), que en su libro *Derecho de fuga*, propone conceptualizarla a distancia de su connotación negativa –oportunismo, miedo, cobardía, traición, evasión, deserción y derrotismo–. Como categoría política, y a partir de la revisión de las grandes migraciones ocurridas en la Prusia Oriental, que fueran documentadas, hacia finales del siglo XIX, con la investigación del joven Max Weber, Mezzadra consigue reivindicar el término postulándolo como un derecho. El derecho de fuga, en efecto, reconoce dos asuntos. El primero, la libertad del movimiento de hombres y mujeres que protagonizan episodios migratorios. Y el segundo, su subjetividad y su singularidad, las cuales no responden únicamente a una cierta naturaleza sino a procesos de producción y reproducción cultural, y a la experiencia y condición migrante que se definen en el punto de intersección y contradicción: coerción impuesta y libertad deseada.

De este modo, el autor rescata de la naturaleza social de la migración la dimensión subjetiva de las operaciones migratorias, para dejarlas de observar como meros procesos que responden, únicamente, a ciertas causas económicas o demográficas de la estructura económica, social y política de un país, sino también y, sobre todo, a una decisión de fugar que asiste al sujeto, como un derecho, a través del cual puede lograr autodignificarse. En ese contexto, el autor recupera la acción de la movilización de hombres y mujeres sometidos a ciertas condiciones, incluso despóticas dentro de la estructura laboral, como una expresión de su subjetividad, además, crítica frente al capitalismo. Con todo, el concepto de fuga reivindica la libertad, como manifestación del individualismo moderno, a través del derecho a la movilidad personal, física o simbólica, y a través de la experiencia migratoria. Esa libertad constituye una condición esencial para la búsqueda de la felicidad, con todas sus posibles expresiones y manifestaciones, puesto que la potencia del cuerpo de decidir por y para sí mismo, lo que le es bueno y provechoso, al margen de terceros y de regímenes, regulaciones y normativas, define las posibilidades y los resultados que esa búsqueda connatural al ser humano propicie para él, en términos de una nueva reexistencia.

Una vez desestabilizado el imaginario que configuraba su conceptualización negativa, la renovada comprensión de la acción de fuga, como derecho, expresa con



nitidez la forma en la que esta acción de distanciamiento, o puesta a salvo, es asumida por los personajes de los relatos revisados en esta investigación. En este sentido, las acciones fugitivas demandan una lectura situada, es decir, en función de los argumentos y temáticas desarrollados en los distintos cuentos. De allí que podamos entenderla primero como un derecho, y luego como acción, desplazamiento físico o simbólico, omisión, en sus versiones de inacción, silencio o encierro, que son alternativas válidas para la resistencia, e incluso como muerte.

Volvamos a la idea de contradicción contenida en el acto de fuga. Precisamente, aquella es el detonante para la acción del fugitivo, en la medida en que existe una incompatibilidad entre lo que se es y lo que se desearía ser, es decir, en términos de privación material o simbólica, o incomodidad, y felicidad, la cual pone en relación directa el deseo con el objeto deseado, a manera de una oposición dialéctica. Lo anterior también podría denominarse, en términos de Mezzadra, como *ambivalencia* del acto migratorio, o como una articulación entre opresión y búsqueda de la libertad. Esto será aquello que empuje al sujeto a operar su fuga, su desplazamiento, o su toma de distancia. Pensemos en motivos económicos, psicológicos, sociales, o políticos y en un ejemplo nítido de aquello: el cimarronaje como expresión de resistencia al proceso esclavista.

Ahora bien, habría que leer en la fuga, como en los demás derechos, una resolución política, un ejercicio crítico que supone una negación, porque algo se deja atrás, mientras otros afanes se definen junto con la selección de ese nuevo hito, en el que el fugitivo busca posicionarse a futuro; algo se desestructura y algo se descompone con la acción de fugir; algo se niega y se enfrenta y algo se adopta, aunque a veces no resulte fácil la adecuación, en tanto se juega con una nueva identidad, la del extranjero, por ejemplo, y, en consecuencia, la del excluido. En este sentido, Mezzadra también nos recuerda el éxodo como un concepto antiguo de Occidente; o el exilio o el asilo, frente a la tiranía política, que colocan en la escena los conceptos de refugiado o apátrida.

La *fuga*, entonces, ha de entenderse como una forma de deserción, sin embargo, digna, en tanto invoca, con la rebeldía del sujeto, una clara expresión de su resistencia e inconformidad y una posibilidad de reexistencia. Ahora bien, el fugitivo deja un espacio y se moviliza hacia otro. Esto supone una individualidad corpórea en movimiento, en *fuga*, y su relación con los otros, los que se quedan, los conocidos, y los que va a conocer, los des-conocidos, o simplemente relaciones con atmósferas o contextos que se dejan, las

unas, y que luego se asumen, las otras; con los bordes o con las fronteras que determinan las nociones del aquí y del allá, de lo que se deja y se queda, y de lo que está por venir.

Ahora bien, el discurso literario configura un espacio desde el que el sujeto/personaje puede repensar y replantearse la contingencia de la felicidad –que previamente le ha sido negada, pero esta vez articulada a su movilización, física o simbólica), que ha de colocarlo en otra situación, precisamente después de su *fuga*. Luego, la naturaleza de la frontera, que separa los dos lugares, el del origen y el del destino, lugares también físicos o simbólicos, y que tienen que ver con el ejercicio de prácticas sociales y con las decisiones que los personajes asumen en relación con sus cuerpos, entra en relación con el sujeto que transita y define su experiencia fugitiva como adversa o como propicia. Al margen de la connotación de dicha experiencia, sin embargo, los procesos de escape significan para los sujetos que los operan una forma de productividad que es la que, en principio, alienta su decisión. Esta productividad tiene que ver con el relajamiento de lo que hemos denominado *corsé*, cuando no con su liberación.

Por tanto, la *fuga*, con sus connotaciones de soberanía individual y libertad, es la segunda categoría que sustenta esta lectura y su planteamiento a través del modelo vectorial, que activa una traducción que busca inhibir un tanto la inevitable subjetividad, propia de ejercicios de lectura e interpretación, precisamente, a través de la asignación de valores numéricos a ciertos criterios, cuya expresión gráfica, luego, va a permitir una exposición más concreta de la tradición cuentística de la década, a través de sus desplazamientos y oscilaciones.

#### **4. Cuentos, cuerpos y *felicidad***

Kant (2007), hacia 1785, acusó lo indeterminado del concepto de felicidad, al que reconoció como un ideal de la imaginación que descansa en meros fundamentos empíricos y no de la razón. En efecto, “nadie es capaz de determinar, por un principio, con plena certeza, qué sea lo que le haría verdaderamente feliz, porque para tal determinación fuera indispensable tener omnisciencia” (33). Esta reflexión kantiana explica el carácter situacional y, por tanto, proteico de la felicidad que, sin embargo, no deslegitima ni frustra su búsqueda. Dicha determinación se explica al reconocer que “todos los elementos que pertenecen al concepto de la felicidad son empíricos, es decir, tienen que derivarse de la experiencia” (33), y que el ser humano es un ente que debe someterse durante su existencia a múltiples situaciones. Sin embargo, aunque la idea de

la felicidad exija un todo absoluto, es decir, un estado de bienestar máximo en el presente, que prolifere en el futuro, aquello no sucede realmente. Kant asegura que “«determinar con seguridad y universalidad qué acción fomente la felicidad de un ser racional», es totalmente insoluble” (33). De allí que no exista un imperativo para ser felices, pero sí, un deseo de serlo y de los medios que lo permitirían. Lo anterior explica las búsquedas particulares y contextualizadas de los sujetos, las cuales se colocan en diálogo con su época y con sus situación y condición. Por ello, centrados en esta investigación, podemos explicarnos el influjo de las revoluciones inspiradas en el pensamiento de Fidel, el Che, Sartre, Foucault y otros, en la subjetividad de aquellos que enfrentaron la segunda mitad del siglo XX. Estos, entre otros motivos más particulares y privados se convirtieron en factores determinantes al momento en que cada sujeto definía el motivo de su felicidad y los medios para alcanzarla.

Fijemos nuestra mirada en el Ecuador de la década de 1970. Si bien una serie de promesas circulaban en la atmósfera de las ciudades que recibieron el advenimiento de un nuevo tiempo que traía desarrollo, confort, nuevos hábitos de consumo, y por tanto, una nueva experiencia vital, no es menos cierto que el sujeto de la época comenzó a mirar con desconfianza el cumplimiento de esas promesas, sobre todo, por aquello que iba confirmando en su fuero personal: la época era otra y había transformado la ciudad y a sus habitantes que ensayaban nuevas formas de relacionarse, dada la complejidad sumada a sus modos de existencia –pensemos en los relatos de Ubidia, y en particular, en “Ciudad de invierno” (1979), el más claro ejemplo de aquello–. La época, intervenida por esa renovada modernidad con sus nuevas formas de producción había redefinido el rol de lo femenino –ahora detengámonos en un par de relatos de Pérez Torres, “La señorita Xerox” (1974) y “El marido de la señora de las lanas” (1978)–. Pero, además, todos los autores convocados a este estudio optaron por crear personajes solitarios –reparemos en “El pasado comenzaba a desdibujarse” (1972), de Proaño Arandi; o en “El ejercicio” (1978), de Eliécer Cárdenas–. Se trata de esa soledad particular que cada época adjudica a sus habitantes, quienes atraviesan las condiciones específicas de esa temporalidad, pero también son atravesados por ellas. Estos personajes intentan *fugar* de esos libretos suyos, de su destino, motivados por la búsqueda de su felicidad, o al menos por la ruptura, la reversión momentánea o el desequilibrio de eso que precisamente les impide alcanzarla.

Ahora bien, la noción de *búsqueda de la felicidad* en esta investigación está construida a la luz de varias propuestas de pensadores de distintas temporalidades,

fundamentalmente: Epicuro (2012), quien vivió entre el 341 a. C. y el 271 a. C. y afirmó el estado feliz, condicionado por la sensatez de sus decisiones, como destino de todos los hombres; Arthur Schopenhauer (2013), quien al inicio del siglo XIX, propuso la asociación búsqueda de la felicidad, sensatez práctica y edades del sujeto, y la muerte como única certeza de la existencia, en tanto, las otras búsquedas terminaban siendo infructuosas; Bertrand Russell (2017) y su planteamiento sobre las causas de la felicidad y la infelicidad, propuesto en 1930; Odo Marquard (2006) y su planteamiento sobre el teorema de la felicidad en la infelicidad y el fundamento de compensación a favor de la primera; Zygmunt Bauman (2009) y su postulado sobre la dependencia entre felicidad, consumo y capacidad adquisitiva, catalogadas estas dos últimas como falsas fuentes de placer; y finalmente, Wilhem Schmid (2010) y su propuesta sobre el derecho individual a la definición autónoma de la felicidad y las comprensiones posibles que puedan hacerse sobre ella.

La filosofía epicureísta postula la virtud de la sensatez como condición para evitar el dolor y alcanzar la felicidad, a partir de la definición de los placeres fundamentales y de la evasión de situaciones cuyo dolor final superaría al placer conseguido:

Pues ni las bebidas ni las juergas continuas ni tampoco los placeres de adolescentes y mujeres ni los del pescado y restantes manjares que presenta una mesa suntuosa es lo que origina una vida gozosa sino un sobrio razonamiento que, por un lado, investiga los motivos de toda elección y rechazo y, por otro, descarta las suposiciones, por culpa de las cuales se apodera de las almas una confusión de muy vastas proporciones.

El principio para lograr todo esto y el bien más grande es la sensatez. Por lo cual, bien máspreciado que el mismo amor a la verdad resulta la sensatez, de la que se derivan todas las demás virtudes, porque enseña que no es posible vivir gozosamente sin hacerlo sensata y hermosamente y de forma justa ni tampoco sensata y hermosamente y de forma justa sin hacerlo gozosamente. Pues las virtudes están unidas por principio al hecho de vivir gozosamente, y el hecho de vivir gozosamente es inseparable de ellas. (Epicuro 2012, 91)

Dicha sensatez también puede pasar por un ejercicio reflexivo del sujeto que determina aquello que le ha de procurar la experiencia gozosa y que está muy distante de deseos elementales o incluso superfluos. Esta sensatez puede manifestarse en deseos en torno a un estado colectivo, por ejemplo y en el contexto que nos ocupa, los años 60 como década precedente, se caracterizaron por pulsiones revolucionarias, cuyas narrativas privilegiaron una noción de felicidad colectiva que contradecía los singulares e individuales placeres burgueses.

Por tanto, “decimos que el placer es principio y fin de la vida feliz. Al placer, pues, reconocemos como nuestro bien primero y connatural, y de él partimos en toda elección

y rechazo, y a él nos referimos al juzgar cualquier bien con la regla de la sensación<sup>17</sup>, tal como escribe Epicuro en un famoso pasaje de la Carta a Meneceo (D. L., X, 128-129)” (García Gual 2002, 151). De allí que, podríamos mirar cómo esa evasión del dolor empata con la “ausencia del mal” propuesta por Bauman (2009, 4), la cual puede tener distintas expresiones, dígame libertad, democracia, bienestar, equilibrio, riqueza, sabiduría o salud, y se mantiene a través de los tiempos, como una pulsión frecuente entre los individuos que rehúyen del dolor, la tristeza, la angustia y las diversas formas en las que estas se expresan, como si de una suerte de predisposición o instinto de salvaguarda se tratara. Por tanto, esta búsqueda, si no connatural al ser, es una constante<sup>18</sup> en el comportamiento humano, que motiva pensamientos, actitudes y acciones, en la medida en que funciona como un elemento verificable en las expresiones: “quiero mi bien”, “quiero estar bien”, pero no en los enunciados “quiero mi mal”, “quiero estar mal”, además infrecuentes y acaso extraños. Por tanto, sin proponérselo conscientemente, el hombre busca ser feliz, desde luego, colocándose en relación directa con las condiciones culturales, sociales, económicas, políticas e históricas de su tiempo.

Ahora bien, sobre el deseo, con tono pesimista, Schopenhauer (2013), en *El arte de sobrevivir*, propone que las alegrías y los placeres podrían ser engañosos en sí mismos, e identifica al dolor y no al propio bienestar como verdadero destino de la vida humana, que se impone a la búsqueda de la felicidad que, de todos modos, resulta innegable. Además, coincide con Epicuro en aquello de la *sensatez* como condición para discriminar eso que podría causar más penurias. Sobre los placeres del cuerpo, estos son propuestos efímeros e incapaces de producir el gozo en el ser humano, por lo que, la *sensatez*, como virtud mayor, debe enfrentar el deseo con sus motivaciones, equilibrar lo placentero con lo justo, y evitar, de un lado, la confusión en la elección y las consecuencias no deseadas de la frustración; y, de otro, el efecto de un falso positivo de la felicidad que seduzca, de principio, y luego, paradójicamente, provoque la angustia de la *no* felicidad. Precisamente, cuando estos deseos son conseguidos, además, insensatamente, tal como

---

<sup>17</sup> Epicuro refiere la *sensatez* como la mayor de las virtudes humanas y el placer como principio y fin de la vida feliz. Luego, la sensación que es contraria a la razón, ya que el placer es una experiencia del cuerpo, determina y se asocia con las demandas del deseo. En ese estado de cosas, la *sensatez* ha de concurrir para descifrar aquello que ha de causar un estado gozoso de felicidad que, aunque concluya, no signifique la extensión de la experiencia dolorosa para el sujeto.

<sup>18</sup> Con respecto a la inquietante necesidad humana de ser feliz, Schmid (2010) apunta que no existe “una única definición vinculante de felicidad” (10), sino, más bien, varios tipos de ella y que cada sujeto la establece por sí mismo.

lo advierte con preocupación Epicuro, llevan consigo no pocas dificultades, según Schopenhauer (2013):

cada día de nuestra vida ya nos ha enseñado que las alegrías y los placeres, incluso cuando se consiguen, son engañosos en sí mismos, no dan aquello que prometen, no apaciguan el corazón y, por último, que su posesión se ve amargada por las incomodidades que los acompañan o que de ellos se derivan, mientras que, en cambio, los dolores y las penas se muestran bastante reales y superan muy a menudo todas las expectativas. (28)

Lo anterior retoma la idea del desequilibrio deseo-placer como una constante y prefigura cierto escepticismo con respecto a la búsqueda de la felicidad, a la que el filósofo reconoce como “meta de nuestra existencia” (28), mucho más asociada a una calma espiritual que a un estado físico. De esta reflexión, y tomando distancia de su inherente pesimismo, podríamos, a contraluz, encontrar una explicación a la imposibilidad de la experiencia de la felicidad que, con alguna frecuencia, verificamos en los relatos inventariados por este estudio.<sup>19</sup> Los personajes son, en su mayoría, sujetos de su época, hombres y mujeres dueños de un estoicismo cuya expresión más nítida es la *fuga*, aunque esta no siempre baste para alcanzar la felicidad que persiguen, pero sí, en cambio, resulta suficiente para proponer una renovada actitud del personaje, más autónomo, más consciente y más dueño de sí mismo, que edita una forma de reexistencia.

Con todo, la propuesta sobre la predisposición de la experiencia humana a buscar la felicidad iniciada por Epicuro y continuada por otros pensadores, según Bauman (2009), no se detiene nunca. Por tanto, la propensión a la felicidad interviene en los escenarios sociales, en los ejercicios de identificación humana y en las relaciones que, con este propósito, resultan inevitables. De allí que esta investigación proponga mirar en los cuentos seleccionados, las formas en las que los personajes se convierten en exploradores de su felicidad, que emprenden expediciones, guiados por mapas imposibles, indescifrables, acaso debido a una confusión con respecto a sus deseos y a una falta de conciliación de estos con su sensatez. A través de estos mapas confusos que a veces los conducen a instantes de decepción, los sujetos/personajes configuran estrategias para *fugar*, ya como un instinto creativo y como una expresión de voluntad individual, que intenta evitar la angustia y redirigir su búsqueda de la felicidad.

Precisamente, con respecto a estas estrategias, Bertrand Russell (2016), en 1930, en su libro *La conquista de la felicidad*, explora las razones de la desgracia –competencia,

---

<sup>19</sup> En efecto, el grupo de relatos seleccionado para este estudio será llamado en adelante *inventario de cuentos*. Hacia el final de esta investigación, se consigna su listado en función de su orden de análisis en cada uno de los vectores propuestos, y contiene el dato: relato-autor-año.

fatiga, envidia, pecado, manía persecutoria, miedo a la opinión pública— y las asocia con el sistema social y la psicología individual, y con “hábitos de vida equivocados, que conducen a la destrucción del impulso y del deseo natural de cosas posibles de las que depende en definitiva toda la felicidad” (14). Con respecto a las causas de la felicidad —entusiasmo, afecto, familia, trabajo, intereses personales, esfuerzo y resignación— estas quedan asociadas a la virtud de la prudencia. De este modo, Russell esboza un repertorio de tácticas para lograr, en el mundo moderno, ese estado de serenidad y dicha que a Epicuro le inspiró la definición de su doctrina y que sigue preocupando al ser humano de todas las épocas.

Por su parte, sobre la búsqueda moderna de la felicidad, Schmid (2010) apunta que el hombre moderno “sin saberl[a]” sigue la definición formulada por John Locke, en 1690, “que parte de la afirmación de que la naturaleza ha implantado en el hombre ‘el afán de la felicidad’ [...] y el ‘rechazo del sufrimiento’, [luego] la felicidad es el ‘mayor placer posible’” (18). Asimismo, el autor da cuenta de que, en el siglo XVIII, en el contexto de la Ilustración, “se produjo un discurso desbordante sobre la felicidad y surgió una ciencia de la felicidad sometida a reglas, que debería servir para la producción sistemática de placer” (18). Incluso, fue propuesta como inquietud la noción del “derecho a la búsqueda de la felicidad”, en un artículo de la *Enciclopedia francesa*, en 1751, y en 1776, fue incorporada en la declaración de independencia americana. Este derecho significa la libertad de que cada sujeto construya un modelo o un concepto de felicidad que se ha de oponer a la experiencia humana frente al dolor y que ha de definir sus prácticas y el carácter de las relaciones que ese sujeto establezca con el mundo y con los otros, condicionado por el sentido que de ella él mismo haya propuesto.

La búsqueda de la felicidad, hacia el siglo XVIII, consistía en una “maximización del placer y una minimización o, aún mejor, una eliminación del dolor” (Bentham. En Schmid 2010, 18); pese a su fugacidad, aquello parecería funcionar hasta nuestros días: “la moderna sociedad del ocio y del entretenimiento sería impensable sin la búsqueda de la felicidad en este sentido” (18). Por lo demás, el autor propone que “es el filosófico arte de vivir el que puede librar al hombre de confundir toda la vida con un único bienestar” (20), pues, en términos reales, no existen condiciones absolutas ni permanentes de placer, y su maximización “tiene un efecto contraproducente, pues le sigue una maximización de la desgana” (21). Luego, siguiendo la propuesta de Schmid (2010), la optimización del placer (no perdurable) está asociada con la dosis que cada uno ha de definir para sí,

oscilando en medio de esa “polaridad de la vida” (27), en la que lo uno justifica e inspira lo otro.

Estas reflexiones confirman que la búsqueda de la felicidad es un eje que atraviesa la vida de todos los seres humanos, durante todas las épocas, y lo desafía a asumir su existencia con un fin, que es la felicidad misma, a la que ha de definir desde su contexto de manera autónoma y personal<sup>20</sup>. Luego, la búsqueda de la felicidad, en la modernidad, articula la acción y la razón humanas; según Alain Touraine (2006), es “la que anima la ciencia y sus aplicaciones”, y por ello, “la humanidad, al obrar según las leyes de la razón, avanza a la vez hacia la abundancia, la libertad y la felicidad” (9), aunque en realidad, abundancia y felicidad, mediadas por el consumo, no son realmente recíprocas ni compensatorias, tal como lo propone Bauman (2009).

Para Schmid (2010), “en la era moderna la idea de la felicidad es definida casi exclusivamente a través del bienestar” (17). Luego el “buen estado de ánimo” resulta propiciatorio, en tanto que la perturbación provocada por una contrariedad tiende a ser superada de forma inmediata para restituir ese bienestar, que connota una forma de felicidad. Por lo demás, siguiendo la reflexión introductoria de Bauman a su *El arte de la vida. De la vida como obra de arte* (2009), es posible verificar que, en efecto, la felicidad como afán fundamental en la vida de los seres humanos es un hecho que muy difícilmente podrá ser negado o relegado; de allí que haya concitado la reflexión filosófica de muchos pensadores en distintas épocas:

La búsqueda de la felicidad, que ocupa nuestro pensamiento gran parte del tiempo y llena la mayor parte de nuestra vida —como seguramente reconocerán la mayoría de los lectores—, no puede reducir su presencia ni mucho menos detenerse... más que por un momento (fugaz, siempre fugaz). (4)

---

<sup>20</sup> Este carácter de la búsqueda de la felicidad, como autónoma y personal, está asociada con la noción de subjetividad, que no significa un individualismo o un aislamiento perfectos, pues el hombre se reformula y transforma a partir de sus relaciones con los otros y con lo otro. Ahora bien, dicha elección individual, en ciertas circunstancias, involucra lo colectivo, tal como sucedió, por ejemplo, con el influjo revolucionario y el ideario de izquierda, sobre todo durante la década de los sesenta. En los setenta, acaso por el acusado desencanto frente a la imposibilidad de la revolución, que devino en fragmentaciones y dispersiones, predominó en los autores del *Vectorial70* una representación de lo individual que esclareció lo íntimo y que, con menos frecuencia, mostró una interpelación a las posibilidades de lo colectivo, que generalmente suele sostenerse por las ideas y la razón, y no por la imaginación —recordemos la postura de Kant, frente a la noción de felicidad—. Esta preocupación tuvo una frecuencia importante en la producción de estos cuentistas, la cual puede leerse en el capítulo quinto, a propósito de la represión estatal, frente a la que la resistencia y la rebelión solo pueden expresarse a través de resoluciones y episodios colectivos.



El autor apunta: “una búsqueda *humana*<sup>21</sup> de la felicidad” (4), cosa que esclarece la importancia, la pertinencia y la vigencia de este afán que se propone fundamental para el ser de todos los tiempos y que, por tanto, es decodificado y definido en relación con cada una de las épocas. Por tanto, la propensión del hombre, acaso por un efecto de educación y entrenamiento cultural y social que naturaliza sus representaciones del bienestar, (bienestar que funciona como un deseo instintivo y acaso natural, tal como lo hemos discutido en líneas anteriores), que se decodifica como felicidad del gozo,<sup>22</sup> y no como tristeza, permite situar esta búsqueda como prioritaria, privilegiada y urgente, en la vida del ser humano de todos los tiempos y de todas las épocas. Ahora bien, ¿cuántas veces suceden estos momentos? Pareceríamos estar abocados a un presentimiento constante de la experiencia de la felicidad, y es precisamente esa expectativa permanente, a manera de vigilia espontánea, la que provoca la experiencia contraria, parecida a un desencuentro, a una decepción que podría volverse más intensa debido a la configuración de contextos renuentes a la felicidad. De otro lado, siguiendo la noción de cuerpo asociado a sus experiencias primarias: comer o dormir, vivir, y morir, (Butler 2002, 13), por ejemplo – las dos primeras podrían ser consideradas de fácil satisfacción, y el otro par, como metáforas de la supremacía del destino–, sería oportuno pensar otras necesidades, que precisaren otros sujetos u objetos para su consecución, y, por tanto, sería posible encasillar el *deseo* como el más potente surtidor de expectativas en torno a la felicidad. Por tanto, los momentos de la irrupción de la felicidad están condicionados, sobre todo, por la intensidad del deseo.

Todos estos apuntes sobre la importancia de la felicidad en la existencia de los seres humanos de nuestra contemporaneidad validan la propuesta del epicureísmo y sirven para plantear un marco en el que la dualidad *corsé/fuga* y el diseño y la construcción del *Vectorial70* tengan sentido, a través de esta idea: la *búsqueda de la felicidad* es un objetivo capital en la vida de todos los seres humanos, ya por una

---

<sup>21</sup> La cursiva me pertenece.

<sup>22</sup> Las poco frecuentes actitudes que buscan el riesgo y el peligro pueden catalogarse como actitudes exóticas y excéntricas que se desfasan de la búsqueda paradigmática y que proponen una particular comprensión del estado de bienestar/felicidad. Con todo, la naturaleza misma y el mundo de las plantas y los animales ofrecen un repertorio de la búsqueda del bienestar (el crecimiento de las ramas de las plantas hacia la luz –fototropismo positivo–, que suma valor a su supervivencia; o la migración estacional de animales que, como fenómeno natural, responde a la imposibilidad de adaptación de la especie a ciertas condiciones de un lugar, y por tanto, protege y asegura su vida y la función de los ecosistemas) que se replica en el mundo humano, en distintas escenas de su vida, con igual objetivo: el bienestar de la existencia, que se traduce como felicidad.

propensión natural al bienestar o ya por un aprendizaje social en el que los insumos y las condiciones que permiten configurar aquello que ha de entenderse por felicidad varían de un contexto a otro, de una cultura a otra, y de una época, a otra. Por tanto, partiendo de la propuesta de Epicuro (341-270 a.C.) y su Jardín, y atravesando las reflexiones desde Schopenhauer (1807) hasta Bauman (2009) y Schmid (2010), este estudio propone revisar esa contradicción o desbalance entre el deseo *desmedido* por un objeto (que es el objeto de la felicidad) y el placer *limitado* que, sin embargo, dicho objeto deseado es capaz de reportar. Esto, en la medida en que esa contradicción no resuelta, frustración, valga decir, da lugar a momentos de angustia o de tristeza que calan tanto en la existencia de los seres, que la única alternativa posible es la *fuga*, ya como rebelión frente a las condiciones que frustran dicha felicidad (*corsé*), o ya como forma de distanciarse del objeto improductivo.

## 5. La estética palaciana como eje de influencia

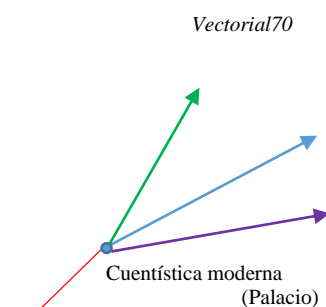


Gráfico 6 La dirección del Vectorial70

En el capítulo primero revisamos con detalle la propuesta del modelo *Vectorial70*, el cual tiene entre sus elementos la *dirección*, que es la recta desde la que se impulsa el vector que define su punto de origen y sostiene su *magnitud*. De esta suerte, la cuentística de Palacio resulta ser, análogamente, la *dirección* del *Vectorial70*, debido a su influjo, a través de dos aspectos que son: el afán de desarticular y desenmascarar la artificiosidad social (que es un producto del *corsé*), que Palacio resolvió a través de la ironía, y esa interiorización en sus personajes que permitió la configuración de caracteres mediante los cuales la tradición cuentística del Ecuador dio un giro importante, en tanto el personaje había adquirido la capacidad de resolver sus conflictos (poniendo en juego las categorías del *corsé* y *la fuga*) de forma más autónoma.<sup>23</sup> Ya habíamos revisado cómo la opción del

<sup>23</sup> Es oportuno apuntar la reflexión de Agustín Cueva (2008) en lo que denominó “el impasse de la narrativa realista”, y que refiere la contradicción entre la vocación personal del escritor y la vocación de la literatura

narrador personaje y las estrategias del monólogo y el monólogo interior (o corriente consciencial) expresan con más nitidez su autonomía en el género del relato. A propósito de ello (lo veremos en el capítulo cuarto, “Punto de *fuga* de lo femenino”, en la producción de los del *Vectorial70*), Palacio confeccionó en sus historias mujeres que se distanciaron de una existencia y una forma de ser convencional, dando paso a una complejidad interior que admite ser leída, en los cuentos inventariados en esta investigación como una respuesta a la opresión del *corsé*. Luego, la producción de Palacio actúa como una provocación para la invención, que significa resituar la dimensión interior de los personajes, y como hito fundamental que influye de forma definitiva en aquello que podemos denominar tradición. Pues bien, a propósito de esta herencia, la recuperación tardía de Palacio sugiere, en cierto sentido, la noción de contemporaneidad, que es creada a partir de la relación con sus textos; precisamente, esa intertextualidad, en el sentido de dinámica y diálogo entre textos, re-escritura, relaciones, fusión, resonancias y cruce (que redefine el *status de la palabra*, con el que “Bajtín sitúa el texto en la historia y en la sociedad, consideradas también como textos que el escritor lee y en los cuales se inserta reescribiéndolos” (Kristeva 1997, 2)), alumbrará mejor el influjo palaciano, en los del *Vectorial70*, como formas de interpretación y transferencia, que no ponen en riesgo el asunto de su originalidad.

Los del *Vectorial70* que siguieron a Palacio, que fue quien hizo el primer gesto fratricida a los de su propia generación, evadieron, como él, “el imprescindible malentendido –eso de homologar literatura y política–” (Ubidia 2011, 102) y escribieron desde sí mismos (tal como lo propone Ubidia con respecto a Palacio), desde su entendimiento del mundo (entendiendo por mundo “aquello mismo que nos representamos, no en cuanto hombres o en cuanto sujetos empíricos, sino en cuanto somos, todos, una sola luz y participamos del Uno sin dividirlo” (Merleau-Ponty 1994, 11)), y desde su experiencia vital, y acaso, desde su puesta en crisis. Luego, los narradores

---

ecuatoriana de entonces, de tono realista social. Lo anterior quedó ejemplificado en el conflicto de Ángel Felicísimo Rojas, en cuya narrativa, particularmente en *El éxodo de Yangana*, observa Cueva, una represión de todo impulso sentimental, e inclusive la expresión del agotamiento de “la narrativa realista – esencialmente de la exterioridad–” (85), puesto que debía: “a) renovarse para no morir; b) responder a las necesidades del desarrollo –tan acelerado– de dicho género en el mundo; y c) responder a los requerimientos de nuestra sociedad y a su grado de desarrollo actual” (86). De allí que, la narrativa realistasocial sucumbiera frente a la fórmula y al clisé y que el *éxodo* anunciara “la problemática del escritor y la crisis” (87). Este escenario, por cierto, fue heredado por los jóvenes escritores que iniciaron su oficio en la década del setenta. En este contexto, acaso se esclarezca un tanto más el enunciado de *giro* y de *punto de inflexión* que este estudio propone con respecto a la tradición del cuento en Ecuador.

del *Vectorial70* hicieron literatura con el material de los fragmentos de su cotidianeidad, incluso, con su conciencia sobre el acto de escritura, es decir, como si la propia experiencia de vida permeara la ficción. Algunos cuentos que ejemplifican este asunto están en el apartado 5 del capítulo cuarto, “Un paréntesis necesario (Los personajes escritores)”. En efecto, los del *Vectorial70* compartieron en sus relatos, durante la década, una inquietud por desarmar desde la ficción las estructuras del convencionalismo, arraigado en la realidad, que estorba y se impone en la vida de los sujetos, cosa que empata con el afán de Palacio, y, al mismo tiempo, se articula con el deseo de distender ese *corsé* en los cuerpos de sus personajes, quienes a partir de esa distensión serían capaces de inventar sus propias posibilidades de *fuga* y materializar un intento de reexistencia, aunque estas, con alguna frecuencia, ratificaran con episodios de frustración o derrota, la imposibilidad de la felicidad que tanto buscaban.

Entre los del *Vectorial70*, Proaño Arandi, por ejemplo, expresó en una entrevista su filiación a Palacio:

yo creo que los que irrumpimos en la literatura de los 60, 70, incluso 80, venimos de alguien que nos es muy importante en nuestra literatura en el Ecuador –también hay las influencias de otras literaturas– y es el caso de Pablo Palacio [...] a Palacio lo recuperábamos como un gran antecedente, nos reconocíamos en su literatura, queríamos seguir en esa línea, y Palacio tiene dentro de uno de [lo]s fundamentos de su estética, aquello que dice: se tomaron las grandes realidades pero olvidamos que las pequeñas realidades son las que conforman una vida. (Moreano 2010, 22)

Esas mínimas realidades que refiere Proaño Arandi, en tanto personales y privadas, son las que fundamentan los cuentos de los autores y las que retratan la versión de esa vida contemporánea, hecha con las cotidianeidades de “seres signados, determinados, configurados y transfigurados en un contexto político, social, histórico determinado” (22). De tal suerte que, una importante preocupación sobre los personajes, aquello que el propio Proaño Arandi designó como “su carnalidad”, dominó las intencionalidades de los cuentistas de esa década, que dirigieron su mirada casi obsesivamente sobre el hombre, después del desvanecimiento del mito, provocado por la imposibilidad de la Revolución y la muerte del Che.

Del mismo modo, Ubidia expresó estar muy consciente del influjo de la cuentística palaciana en su escritura, cosa que puede confirmarse en su ensayo publicado en 1974, “Una luz lateral sobre Pablo Palacio” y, de hecho, en su propia cuentística. En dicho ensayo, el autor revisa el asunto de las obsesiones de escritor –los “idénticos temas e idéntica manera de abordarlos aunque los personajes y las situaciones cambien” (Ubidia

2011, 97)– como insumo que ha de caracterizar su discurso y que aportaría a la configuración de una estética de autor. Revisemos algo sobre los aportes del ensayo de Ubidia: la obsesión del singular Palacio, sostiene, se originó en la tensión asociada a su biografía y en la “abolición total del orden” (99), que hizo, precisamente, presencia obsesiva en su escritura –en la de *Un hombre muerto a puntapiés*–, además, como una suerte de premonición de su locura. En sus cuentos aparecen seres sumidos en sus mundos interiores, acosados por su singularidad y cercados por la anécdota; una suerte de “¿[...] metáforas extremas que recrean su propia condición?” (100), se pregunta Ubidia. El autor además propone que en la literatura de Palacio ha sido añadido un elemento formal: un mundo exterior que se describe, una ciudad que se revela; *Débora* es el lugar donde se expresa mejor esa adición. Y, luego, afirma que esa apertura hacia el mundo exterior se torna total y más evidente en *Vida del ahorcado*, “Ya no se trata únicamente del entorno físico, sino también del social y del político” (101); “están muy presentes la ciudad y sus espacios, los burgueses y los proletarios, la revolución, las gentes que pasan por la calle, sus vidas cotidianas” (101). Precisamente, esos personajes comunes y esos rasgos de la cotidianidad son los que poblarán las historias de los del *Vectorial70*, situándolos frente a la encrucijada *corsé/fuga*.

De otra cuenta, sobre el silencio literario de Palacio, a los 29 años, Ubidia (1974) piensa que se debió a su triunfo profesional e intelectual que le distanció de la angustia, porque “a tal punto llegó a confundir angustia y literatura, que al desaparecer la una, olvidó a la otra” (102); es decir que, según el narrador quiteño, Palacio planteó un diálogo permanente entre el adentro y el afuera de su escritura, aunque fundamentalmente promocionado por una fuerza angustiante, que se materializó como producción literaria y como un intento de apaciguarla desde la propia textualidad. En el apartado 5, del capítulo cuarto, “Un paréntesis necesario (los personajes escritores)”, se revisan las formas en las que las historias proponen ese juego zigzagueante entre realidad y ficción dentro de la ficción, sobre todo, con personajes que asumen el rol de escritor de literatura.

Confirmemos, pues, las propuestas de la reflexión de Ubidia sobre el autor de “Un hombre muerto a puntapiés”, en la cuentística que él propuso en 1979. Cabe apuntar que Palacio como Medardo Ángel Silva –con su trabajo poético, pero sobre todo, con sus crónicas<sup>24</sup> de la ciudad del margen y doliente, o con las del cromático trajinar urbano: sus

---

<sup>24</sup> “Bajo un sol amarillo de invierno que cuelga de los árboles sus harapos de luz, en curvatura de playa, como evocando una dolorosa imagen, el triste barrio norteño de la ciudad nos contagia de indecible amargura. Queda atrás el hervor del puerto, la trepidación del vivir cotidiano, el descubrimiento y conquista

lugares, sus ciudadanos y sus prácticas–, y como los narradores realista sociales<sup>25</sup> –que completaron junto a él (Palacio) la versión estética de la modernidad de su época–, se preguntaron, a través de su escritura, por asuntos tales como la incursión de lo nuevo en la ciudad, en sus habitantes, en su cotidianeidad y en sus prácticas, y se interpelaron acerca de los contrastes y contradicciones que esa modernidad había propiciado. Es decir, confirmemos la presencia y la permanencia estimulante del singular Palacio en la narrativa ubidiana: la alusión a lo monstruoso de la antropofagia en el cuento “La consumación”, y también a la homosexualidad (que evoca a “Un hombre muerto a puntapiés”) del negro Presidente-Alfaro, a quien “lo mismo le daba hembra que varón” (Ubidia 1979, 20). Además, la conciencia del oficio del escritor presente en “La Gillette”, o esa metaliteratura, como apuntes dentro de la literariedad, que muestran el funcionamiento interno y la estructuración del texto, y que, siguiendo a Jesús Camarero Arribas (2005), opera

como fenómeno que empieza a tener un gran peso en el periodo de la modernidad literaria iniciada a mediados del siglo XIX, es la apuesta del escritor por una acción comunicativa capaz de incorporar al lector a un acto de construcción textual en la que se ponen al descubierto las estructuras conformantes de ese mismo texto, de modo que el lector se puede volver más activo en la tarea de construcción (significación + interpretación) del sentido, completado éste por el conjunto de significaciones añadidas en el desvelamiento metaliterario. (457)

Por tanto, estos relatos que ponen al descubierto las estrategias de ensamblaje del texto literario dentro de la ficción, a manera de procedimientos y códigos, y que incorporan personajes escritores para enfatizar este afán mostrativo que se propone interpelar al lector e integrarlo al texto como un intérprete, como un desentrañador de significados y como un ejecutor de “un acto de sobreinscripción o metaescritura” (458), anulando sus

---

del pan diario, el club, el paseo... la ciudad bulle lejos, como un mar, el eco de cuya voz llega aquí en turbia marejada. La cárcel, el hospital, la morgue, el hospicio, el manicomio, esta es la ciudad doliente” (Silva 2019, 23). Estas líneas abren la primera de un grupo de crónicas que, bajo el pseudónimo de Jean D’Agrève, Silva publicó en el diario El Telégrafo, a partir de abril de 1819. La sensibilidad del autor con respecto a la fisiología de la ciudad y su predisposición a textualizar las sensaciones de su propio tiempo evidencian su pulso estético y esa particular preocupación que entra en diálogo con aquellas que también literaturizaron Palacio y los de la Generación del treinta, y cuya similaridad recae en el asunto de lo moderno.

<sup>25</sup> La declaración que apareció en la primera publicación de *Los que se van*, en 1930, “Los hombres ya no son los mismos” (Gallegos *et al.* 2004, 87), refiere una transformación que pone en crisis la identidad de los sujetos. La escenografía rural y su dinámica se incorporan a las historias para complementar la visión de una época (que es también la de Palacio), y al mismo tiempo, se proponen personajes telúricos caracterizados por su vigor y hasta por su violencia. Con todo, la idea de complementariedad entre Palacio y los del Grupo de Guayaquil, quienes también encontraron una forma de ser modernos, resulta más convincente y productiva que su contradicción, puesto que permite entender mejor y con mayor objetividad una fase del desplazamiento de la narrativa de nuestro país.

barreras con el autor (459), al mismo tiempo, muestran las estrategias configuradoras de la narrativa, como creación a través de la escritura, y como representación por medio de los géneros trabajados por los protagonistas de los cuentos, que expresan un regreso a la individualidad humana a través de la triangulación referente-obra-lector, y de la narrativa misma, que es el discurso que nos ocupa. Al mismo tiempo, los textos colocan en exposición el juicio que desde la ficción se teje sobre el mundo real, como una especie de intervención inesperada, que muestra detalles sobre la confección del texto literario en relación con el oficio mismo de escritura,<sup>26</sup> siguiendo el tono de los relatos “Los hombres miran las estrellas”, “El cuento” o “¡Señora!”, de Pablo Palacio (2002).

De otro lado, la literaturización de la ciudad en “Ciudad de invierno”, de Ubidia (1979), significa la articulación del mundo interior con el mundo exterior del personaje en tanto traslada hacia afuera la crisis de su afectividad y la trasvasa al estado del clima, la apariencia del escenario, fragmento de ciudad, y la reflexión en torno a la asociación yo/época que cala más en su estado de ánimo como una persuasión de la derrota que, sin embargo, es sobrellevada con dignidad. Asimismo, esa extraña psicología de las siamesas de “La doble y única mujer”, de Palacio (2002), es explorada, con las evidentes distancias, desde luego, en la única mujer que queda escindida entre su mundo interior y el exterior a propósito de escuchar el *tren nocturno*, en la historia homónima de Ubidia (1979). Luego, aunque Pérez Torres lo resolvió con mayor impetuosidad y Ubidia con discreción, tal y como los otros del *Vectorial70*, todos retomaron el trabajo del desenmascaramiento social, que es representado en este estudio, en el primer vector y también en el segundo, denominados, respectivamente, *Fugas en el ecosistema social* y *Punto de fuga de lo femenino*.

A propósito de este desenmascaramiento, la ironía de “El cuento”, de Palacio (2002), en el que la voz narrativa caricaturiza un modelo de hombre (el pequeño sociólogo) que debe adecuarse a “¡La opinión pública, morigeradora de las costumbres políticas, de las costumbres sociales, de las costumbres religiosas!” (84), para mantener su buena reputación, siendo complaciente y sin protagonizar escándalos, plantea la disolución de lo convencional a través de una inversión de los roles de género en los

---

<sup>26</sup> En esta misma línea, el relato “Pasillos”, de Jorge Velasco Mackenzie, también plantea ese reflejo entre realidad y ficción, al incorporar como personaje del cuento a un escritor que en su embriaguez explica a través de su propia historia los mecanismos de su escritura y la forma en la que la realidad y la ficción establecen un vínculo recíproco de condescendencia y contenido.

espacios privados, sin reparo alguno, como condición para que la sociedad siga funcionando a través de una suerte de hipocresía consentida:

–Bueno, Laura –o Judith–, no seas así. Parece que yo viniera a pedirte... por caridad. Anoche has estado con uno de mis amigos y él me lo contó, sin saber que...

Gran reacción:

–Ve, animal: ya no puedo aguantarte más tus cochinadas. ¡Si vienes otra vez con esas, te rajo la cabeza!

Pensamiento:

“Si esta mujer me raja la cabeza, ¿qué dirá la opinión pública?” (85)

La cita permite mirar una falla en la configuración de la *masculinidad* puesto que su *validación homosocial*, propuesta por Kimmel (1997), para aprobar el desempeño masculino frente a otros hombres, ha sido vulnerada por una amenaza que proviene de lo femenino, con lo cual, la validación social de la condición varonil es puesta en crisis. Luego, la cita expresa una forma de desprestigiar los artificios sociales y transparenta la incomodidad (obsesiva) de Palacio frente al simulacro de la sociedad, que fuera el mismo motivo –se desprende del ensayo de Ubidia– que auspició el silencio que los críticos guardaron en torno al autor, con respecto a su ilegitimidad y su sífilis:

Ellos han descubierto que tanto lo uno como lo otro –la ilegitimidad, la sífilis–, son en el fondo una sola misma cosa. Dos singularidades, dos tabúes de los cuales no debe hablarse –sino en voz baja por supuesto– para no dañar la imagen oficial, higiénica, desodorizada que las ‘buenas conciencias’ quieren tener de sí mismos y de su sociedad. (98)

Este influjo latente en Ubidia, a través de sus textos y en su ensayo, se ha mantenido a través del tiempo pues a sus obras ha transferido, desde el lenguaje, su preocupación sobre la forma en la que los sujetos *son* en su interior y, por tanto, se relacionan consigo mismos, con los otros y con los diversos espacios. Del mismo modo, la cuentística con la que inició su carrera como escritor expresa una transacción importante con la estética palaciana. Pensemos, por ejemplo, en el episodio en el que el personaje llamado el negro, del cuento “La consumación”, con sus dientes le arranca la oreja al Avispa, y luego se la come “porque le dio la gana” (Ubidia 1979, 21). Ese es un guiño evidente al relato “El antropófago”, de Pablo Palacio. La puesta en escena de la recreación y la exposición de las formas con las que se confecciona el propio cuento hace parte del relato “La Gillette”, pues su protagonista “ha abandonado esa historia que ya no terminará más, al menos de esa manera” (155). Del mismo modo, se revela un cierto diálogo sobre esa preocupación por el personaje escritor con otros relatos palacianos. El primero, “¡Señora!”: “Una ventana baja fue el milagro. Puesto que no había peligro de



que se rompiera la osamenta, por allí debía salvarse el hombre –y también el cuentista–, para luego azorado, hundirse en el camino” (Palacio 2002, 88). Nótese que la voz narrativa participa del relato, como ubicada en su interior, y aparece muy consciente de la presencia del hacedor de la historia, el cuentista, quien, con el salto del personaje a través de la ventana, resuelve el final del cuento. Asimismo, las primeras líneas de “Las mujeres miran las estrellas” muestran una percepción del ejercicio de escritura como un acto de equilibrio (¿acaso por la incertidumbre con respecto al rumbo que debía tomar la historia?) y, además, como una manía desafortunada, precisamente por la intromisión del raciocinio: “Los historiadores, los literatos, los futbolistas, ¡psh!, todos son maniáticos, y el maniático es hombre muerto. Van por una línea, haciendo equilibrios como el que va sobre la cuerda, y se aprisionan al aire con el quitasol de la razón” (61). Y un dato adicional: “los literatos dicen que *sienten*” (61). Pero, además, y tal como sucede en “El cuento”, y también en los dos citados relatos de Palacio, se incluyen personajes femeninos insurgentes que han rechazado los roles de género que les han sido asignados y han perdido su halo de virtud, tal como lo hicieron Rosaura, en *La Emancipada* (1863), Mariana, en *A la Costa* (1904), o la Manflor, en “A subir el aguaje” (1930), y que problematizan la vida de los personajes masculinos con quienes comparten la historia. En el primer relato de Palacio, la mujer secuestra al hombre al que acusa de haber robado sus joyas y lo lleva hasta su casa, sin expresar nunca su propósito, pero aquel logra fugarse de su captora y de ese enredo con el que fuera sometido, dando un salto por la ventana, que significa también para el cuentista dar un salto en la historia y concluirla. Y en el segundo, el impotente acepta la infidelidad de su esposa con el Copista Temístocles, pues elige no enfrentar la vergüenza social: “–Eso de la muchacha... ya pasó. En fin, ¡caramba!, qué vamos a hacer... Sólo los perros son fieles para con los hombres. Sólo los perros: los perros. [...] ‘A fin de prevenir cualquiera sorpresa que pudiera perjudicar a mi reputación...’” (65). Es evidente la irónica insistencia en el asunto de la reputación y también la transformación del carácter femenino debido a una relajación de la exigencia convencional.

En la misma línea de identificación con Palacio, Raúl Pérez Torres (2012) comenta “es una verdad que nuestra generación<sup>27</sup> ha sido de ruptura y aporte. Quizás esa ruptura y ese aporte se manifestaron luego de una tenaz asimilación y estudio de la obra

---

<sup>27</sup> Sobre la noción de generación, Manuel Zabala, en el prefacio de *Cuentos del rincón*, de Rodríguez (1991), afirmará ese sentido a partir de las ideas de “promoción del 70” y de “integración”, esta última propuesta por Rodrigo Pesánte Rodas en su *Literatura ecuatoriana*.

fecunda de los años treinta, especialmente de Pablo Palacio” (27), y de este modo ratifica expresamente, en el influjo palaciano un auxilio a la orfandad literaria de su generación, a la que reconoce como una militancia, como un taller que se nutría de “la enorme energía de la época” (10), y que inició la publicación de su producción literaria en el género del cuento, durante la década que interesa a este estudio: “publicamos nuestros libros fundamentales a partir de los años setenta” (11).

En efecto, la cuentística de Palacio es propuesta como el elemento *sentido* en el modelo *Vectorial70*, en tanto provoca el desenmascaramiento de la artificiosidad social, producto de la opresión del *corsé*, y renueva, de un lado, la caracterización de personajes, explorando las profundidades de su interior, y de otro, la configuración de mujeres que impugnan sus roles y se resisten a replicar modelos convencionales impuestos por el sistema de género. Y, aunque el influjo palaciano en la cuentística de los del *Vectorial70* no es el único que puede verificarse<sup>28</sup>, es ciertamente un hito fundamental que conforma nuestra tradición cuentística, transferido, además, en sentido derridiano, como un legado en la experiencia de esa generación de jóvenes intelectuales que crearon filaciones y dejaron en su escritura la marca de esa herencia. Luego, la cuentística del 70 resuelve ese enfrentamiento angustiante de sus personajes con el *corsé*, precisamente, a partir de su *fuga* y de la puesta a salvo de sus cuerpos, aunque sea momentáneamente, poniendo en evidencia una forma en la que el legado palaciano ha sido preservado.

## 6. La predilección por el narrador personaje

Los cuentistas del *Vectorial70* conceden con frecuencia las credenciales de narrador a sus personajes. Esta concesión que se constituye en su rasgo distintivo les permite confeccionar personajes, hombres y mujeres, con una dimensión psicológica distinta, pues sus intimidad y profundidad interiores son puestas en exposición. De esta

---

<sup>28</sup> En la cuentística de los del *Vectorial70* es posible verificar la latencia de Palacio y su meticulosidad al confeccionar personajes marginales, de una densidad psicológica particular, y personajes femeninos capaces del mal (mal hacer y mal decir) y de enfrentarse y triunfar frente a lo masculino. Pero también podrá confirmarse la influencia de autores canónicos de la narrativa occidental del siglo XX como Joyce, Proust, Kafka, Céline, Sartre, o los de la Generación Perdida, sobre todo, que supuso la incorporación del monólogo, el flujo de conciencia, el multiperspectivismo, asociaciones lingüísticas, intertextualidades, la ruptura de la linealidad y la gestión de renovadas voces narrativas que debían resolver sus inquietudes y preocupaciones con respecto al hombre de su tiempo, mediante acercamientos capaces de describir intimidades del pensamiento y la conciencia, percepciones privadas del tiempo, el espacio y los otros; verdades profundas; diversos estados de ánimo; es decir, suscitadores de actos de escritura que debían rozar la realidad. Entre otras operaciones de análisis e interpretación, la identificación y la revisión de estos mecanismos aportarán a la identificación del *punto de inflexión* propuesto por esta investigación.

suerte, la elección del monólogo, por ejemplo, da cuenta de una estrategia que busca expresar con inmediatez el mundo de los sujetos/personajes, que precisamente han dejado de ser caracteres mediados, como sucede con la ventriloquia, por otro u otros, en tanto decían a través de voces prestadas y respondían a pensamientos impuestos y producidos desde otros lugares de definición, valga decir, lugares desde los cuales colgaban los piolines que ataban sus cuerpos y que, por tanto, imponían su voluntad y su censura.

Narradores como Raúl Pérez Torres, Abdón Ubidia, Marco Antonio Rodríguez y Jorge Velasco Mackenzie utilizan con frecuencia el monólogo, que ofrece un discurso en solitario, autónomo e inmediato. El sujeto es su propio interlocutor, aunque silente y pasivo. Como modalidad discursiva, y lo es también narrativa, pues define un narrador en primera persona, el monólogo expresa el triunfo del yo frente al control y al poder de la voz omnisciente, apuesta por el discurso del pensamiento que privilegia la construcción y la exposición del personaje por sí mismo, y configura una versión más completa y profunda de su humanidad.

Ahora bien, la selección a favor de la sustitución del yo del narrador por el *él* del protagonista nos coloca frente al relato “autodiegético” que, según Genette (1989), consiste en “que el protagonista narrador no cede, por así decirlo, nunca a nadie, [...] el privilegio de la función narrativa” (301). Se trata de una elección estética en la que coinciden protagonista y narrador, es decir, se basa en la elección de la “sintaxis narrativa”, que propone “la difícil experiencia de una relación consigo mismo vivida como (ligera) distancia y descentramiento” (304). Expresa la superación del modelo heterodiegético, que enfatizaba en la potencia observadora e intermediadora de ese *él*, que las más de las veces, pertenecía al género masculino, y que situaba el protagonismo de la voz que contaba, es decir, del narrador omnisciente, poseedor de las credenciales para intervenir en el escenario de la ficción, con una cierta asepsia que limitaba su cercanía a los personajes, a quienes ayudaba a exponer sus pensamientos, a veces de forma muy limitada, superficial y sintética, a manera de concesiones breves y controladas, en tanto su omnisciencia y su control colocaban los límites de qué, cuánto y cómo se revelaba. Este tipo de narrador, que no es el predilecto entre los del *Vectorial70*, aunque eventualmente algunos autores lo utilicen en sus relatos, deja huellas en el discurso, pues se configura como un observador que adeuda, por tanto, la interioridad y la consciencia del personaje, a quien por lo demás, le son concedidas muy pocas líneas para decir un mensaje generalmente censurado con anticipación.

La corriente consciencial, por su cuenta, permite la construcción de relatos como “Este merino” y “Las caras burguesas”, de Pérez Torres (1974), que son textos fundamentales entre los del *Vectorial70*. Coloca la naturaleza humana a la intemperie, ya que como forma de comunicación sin receptor que además prescinde de la oralidad, aprueba el movimiento de un nuevo lenguaje interno, sintético, directo, inconsciente, automatizado, irracional, y en ocasiones caótico, que revela y representa el mundo de adentro –íntimo– y que expone la compleja realidad humana, a partir de la inmediatez entre el pensamiento y el discurso, no pronunciado, como si solamente fuera una resonancia nítida de la cosa pensada sin la intervención de un intermediario, que puede ser captada por el lector. Otro efecto de la corriente consciencial es la espontaneidad, en tanto el lector asiste a un instante en la vida del personaje, que se parece a un corte o a una intervención inesperada y en tiempo real, en una sección del devenir de su existencia. El personaje parecería haber perdido el control sobre cuánto de su mundo interior y de aquellos pensamientos que no puede, o más bien dicho, no debe oralizar, sin embargo, a través de la estrategia narrativa de la corriente consciencial, ha sido revelado. Se trata de una producción discursiva que no filtra, ni discrimina, ni selecciona, porque, finalmente, el pensador/emisor, que es el personaje: una suerte de hablante “*mute*”, propone voluntariamente un discurso para que sea recibido por él mismo; un discurso que puede soportar la falta de edición que, en cambio, la verbalización en voz alta y hacia un destinatario otro, precisa, sobre todo, por el sentido mismo de la comunicación. En efecto, este discurso no ha pasado por el tamiz de lo racional, ni tampoco por una valoración que hubiera ejecutado correcciones a aquello que ha surgido, precisamente, desde la espontaneidad. El monólogo interior evade ese ocultamiento que suele responder a la vergüenza o a la práctica de la virtud como un comportamiento esperado, en el sentido de la noción weberiana de *espíritu*<sup>29</sup>, y exigido, desde otras instancias de lo social y/o lo religioso. Es un tipo de discurso privado que se transfiere haciendo uso de una sintaxis reducida y minimalista; hecho de reiteraciones e insistencias que revelan ansiedades o fijaciones, a través de un lenguaje directo en tanto economía que podría carecer de orden, coherencia, adecuación y sentido de relación, y en tanto lo que predomina es una pérdida

---

<sup>29</sup> La propuesta de Max Weber (2001) en torno a la noción de “espíritu del capitalismo” refiere la demanda de un cierto tipo de comportamiento, virtuoso, de disposición de los miembros de una sociedad, y de un cierto tipo de resultados, o productividad / rentabilidad / utilidad, en el contexto de un modo de vida económica, en resumen, “la utilidad de la virtud” (61). Según Weber, la expectativa consistía en la entrega al trabajo, la práctica de conductas moderadas y virtuosas, una racionalidad productiva y la búsqueda de un beneficio estable y continuo.

del control sobre el pensamiento, o sea, una resolución autónoma y automática del yo, pues el sujeto es quien produce esa estructura que constituye, a final de cuentas, un discurso sin intercesiones, sin intervenciones ni prefiguraciones, exógenas, no anticipadas.

Los relatos de los del *Vectorial70* reafirman el discurso literario como la expresión de las relaciones del sujeto/cuerpo con el afuera y con el adentro (su adentro y su afuera), y de la complejidad que estas suponen. La incorporación del discurso cotidiano al discurso literario es una estrategia para revelar algo sobre la esencia social y presentar aquello que no se dice y es pensado, y que significa una nueva composición del sentido, la percepción y la afectividad. Por tanto, la escritura de los del *Vectorial70* muestra un afán por liberar los cuerpos en las zonas de la ficción, precisamente a través de la voz de los personajes que comienzan a decir lo que no se acostumbraba decir (porque quizá venía mejor callar), lo que se practicaba, pero debía ser negado, lo que sucedía y debía quedar oculto, precisamente, para no importunar las condiciones impuestas por el *corsé*. Luego, son estos nuevos posicionamientos de los personajes los que operan como mecanismos de *fuga*, y como ejercicios de distanciamiento que suspenden los flujos de lo habitual e intervienen en los estatutos estipulados por lo social.

## **7. El corpus, el inventario y un mapa de lectura: una alternativa bajo sospecha**

Decidir la lectura de un texto significa intervenirlo y elegir un tipo de relación con él, desde un posicionamiento particular, colocándolo en perspectiva para mirarlo, o más bien, penetrarlo, sobrepasando lo superficial/material de la fachada textual y explorando dimensiones profundas que multipliquen sus significados. Esto, a su vez, significa juntar literatura y realidad, para oponerlas y detectar ciertas implicancias en términos de originalidad, subversión, y, si es el caso, perturbación. Luego, el texto literario es entendido como una imagen fragmentaria y especular de la vida, como un dato de la realidad que desde su legibilidad puede arrojar información, y también como un acto de producción que tiene un antecedente y provoca un efecto en la subjetividad de su lector. Además, esta lectura parte de esta premisa: “no hay obra literaria ni artística que no mantenga estrechas relaciones con el mundo real del que salen y al que se dirigen” (Jitrik 2005, 15). Estas relaciones estarán situadas en la asociación textos (ficticios)-contextos (reales). Luego, recordemos que la preocupación mayor de esta investigación es descubrir una estética de género (del cuento), durante una época (los setenta), con base en la

construcción de sus personajes. De allí que resulte tan útil reparar en el papel creador del escritor y en las posibilidades y cualidades de sus textos.

Pensemos que la producción literaria de una época, determinada en alguna medida por sus límites más o menos definidos (al caso, el periodo entre 1970 y 1979), funciona como una escritura en potencia, que permite reformular nuevas escrituras a partir de nuevas lecturas, atendiendo a aspectos temáticos, estilísticos, y de discursividad, que hacen posible enunciar una declaración que valide esa literatura, estética y críticamente, en la medida en que el discurso literario puede ser pensado como una presentación o una representación, desde la operación del lenguaje, de la relación del sujeto con un objeto del mundo, y con ese mundo. Esta relación funciona como un producto unitario al que debemos mirar, girar, diseccionar y analizar para entender aquel mundo, al otro y a los otros, *un* otros que, además, da origen al problema de la intersubjetividad que, desde luego, entraña una relación de diferencia. Precisamente, las diferencias que son trabajadas en los relatos inventariados por esta investigación sustentan el emplazamiento de la cotidianeidad en la ficción y marcan el posicionamiento del sujeto/personaje, en tanto él define su adhesión, oposición, disparidad, o divergencia frente al *corsé*, en circunstancias en las que el *ecosistema social*, la *subjetividad femenina*, y la *violencia del poder* problematizan e interpelan subjetividades de los sujetos/personajes, a propósito de sus alternativas de *fugar*. La revisión del inventario de cuentos, por tanto, se propone en función de tres vectores que se denominan igual que los capítulos tercero, cuarto y quinto, respectivamente, “*Fugas en el ecosistema social*”; “*Punto de fuga de lo femenino*”, y “*Violencia, poder y represión*”, que son espacios en los que se acomodan los relatos atendiendo a sus motivos recurrentes. Esta propuesta, basada en la hermenéutica y el paralelismo, provee otra forma de leer la cuentística de los setenta y de construir un discurso crítico, a partir de la identificación de ciertas implicaciones del texto literario que respondan a preguntas sobre la relación de los personajes y su época a partir de sus prácticas cotidianas, la comprensión de la subjetividad femenina y el lugar que ocupa lo femenino en el sistema de género, y las relaciones de los cuerpos con el poder, o más bien, los poderes, en espacios públicos y privados, cuya expresión es la violencia con una diversa intensidad.

Ahora bien, la configuración del *corpus* de este proyecto propone un inventario de relatos que plantean una mediación con su época, a cuenta de su contemporaneidad. En particular, el cuento, que Benjamín Carrión, en su prólogo a *Cuentos del rincón*

denominara “soneto de la narrativa” (en Rodríguez 1972, 5), es el género predilecto de los narradores durante la década. Por cierto, esta asociación cuento-soneto nos deja pensar en un trabajo riguroso y esforzado que debía ser impecable y cuya rigidez de raigambre clásico –la del soneto– debía empatar con el carácter breve del cuento, el cual debía trazar un espacio limitado y relativamente pequeño para el emplazamiento de la historia que, sin embargo, debía ser capaz de provocar una eclosión temática, a condición de intensificar sus elementos, usando recursos tales como los quiebres en la musicalidad y la fluidez del poema, el encabalgamiento y el hipérbato, que se corresponderían con las estrategias que debía activar el cuentista para definir, modelar, distribuir y acomodar los componentes de su historia. Estos aspectos, acaso propusieron una forma de escribir en prosa que atrajo la atención de los del *Vectorial70*. Desde este género breve y desafiante, fueron ensamblados fotogramas de la realidad que mostrarían el mundo interior de los personajes, hombres y mujeres comprometidos con la búsqueda de su felicidad, y cuya vida estaba asociada definitivamente a una época que había irrumpido con la fuerza de su novedad, su embriaguez y su optimismo, pero también, con algún infortunio soterrado: las crisis de las relaciones con el otro.

Luego, leer el *corpus* significa posicionarse frente a ese presente, la década de los setenta, a través de ficciones creadas por autores que también intentaban lo mismo: conectarse con *su* presente y reconocer su pertenencia a él; es decir, ser contemporáneo, en el sentido en el que Giorgio Agamben (2011) lo propuso en su seminario: como “una relación singular con el propio tiempo, que se adhiere a este y a la vez toma su distancia” (18). Dicha relación sujeto (autor)-tiempo intenta iluminar, mirar la oscuridad de la época, no en el estricto sentido en el que Hannah Arendt (1990) lo propuso en *Hombres en tiempos de oscuridad*, es decir, a partir de esa experiencia de habitar un mundo en crisis, debido a ciertas contingencias, que han tornado más oscura la esfera pública, e iluminarlo a partir de la fraternidad humana profesada por sujetos excepcionales. Agamben, más bien, propone un estado de conciencia, iluminador, en tanto “contemporáneo es aquel que mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir, no sus luces, sino su oscuridad” (21), en un juego en que luz y oscuridad no se separan y la oscuridad requiere una lúcida interpretación, que puede ser traducida en la escritura como ejercicio de conciencia.

De otro lado, la noción de lo *contemporáneo* alude a lo actual, la coincidencia espaciotemporal y la coetaneidad, por edad y generación de los autores, que a su vez, podrían bosquejar un imaginario de época. Así, en esta selección se incluye una suerte de

catastro cuentístico fundamentado en la producción de siete escritores que nacieron en diversas ciudades del país, entre los calendarios de 1940 y 1950. Aunque este rasgo del año de nacimiento, que es una coincidencia interesante, no fue el carácter fundamental para motivar la selección, se propone como un aspecto que caracteriza a los autores convocados. Todos ellos resultan ser autores contemporáneos, ciertamente, por sus fechas de nacimiento, pero, sobre todo, por el momento en que se estrenaron como escritores de cuentos, a lo largo de la década de 1970. Sobre este último rasgo que sí es definitivo, Michael Handelsman comenta el sentido de “eclosión” en torno a los del *Vectorial70*, en tanto “fue ese grupo de jóvenes intelectuales en ciernes, durante la década de los sesenta,<sup>30</sup> el que irrumpió con madurez en el escenario literario de la época, para consolidar esa tensión entre las manifestaciones populares y la institucionalidad del poder”<sup>31</sup>. A partir de este alegato a favor de la definición del *corpus* de autores, y a propósito de la propuesta del modelo *Vectorial70* –y la contradicción *corsé/fuga*, que a su vez define una relación directamente proporcional entre *fuga* y búsqueda de la *felicidad*, es decir que, cuanto más se intensifique la experiencia de la primera (la *fuga*), más se distenderá el *corsé*, y, por tanto, la búsqueda de la *felicidad* ganará en potencia y firmeza, y, además, el personaje, dotado de mayor autonomía y libertad, podrá elegir su destino y participar en buena medida de él a través de sus actos– denominamos como los del *Vectorial70*<sup>32</sup> a Raúl Pérez

---

<sup>30</sup> Esta década posee una importante connotación a nivel planetario y también a nivel local que resonaría entre los jóvenes intelectuales de la época, que luego iniciaron su trabajo creativo. En particular, en Ecuador sucedieron tres episodios que tienen que ver con nuestra vida cultural. El primero se ubica en el año 1963, cuando la Junta Militar, que había derrocado a Carlos Julio Arosemena, suspendió las garantías constitucionales, reorganizó la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE) y cesó en sus funciones a varios intelectuales y artistas. Según Ulises Estrella (2014), la Casa intervenida “permanecía en la más inalterable quietud” (157). El segundo, data de 1964, fecha en la que se constituyó la Asociación de Escritores y Artistas Jóvenes del Ecuador (AEAJE), que convocó a intelectuales del país, no afiliados a ninguna organización, particular que muestra una significativa inquietud frente al evento anterior que había deteriorado la noción de libertad del arte. En ese contexto, fue muy importante la influencia de izquierda proveniente del *Tzantzismo*, por su actitud parricida e impugnadora. A este escenario se sumó la intervención de la Universidad por parte de la dictadura, que, a decir de Fernando Tinajero (2014), intentaba “poner en práctica un proyecto modernizante calcado de patrones norteamericanos” (166), que se expresó en “una brutal invasión armada a la Ciudadela Universitaria” (166). El tercer episodio corresponde al año 1966. El 25 de agosto se producía la toma de la CCE por parte del Movimiento de Reorganización de la Casa de la Cultura, cuya figura notable fue el pintor Oswaldo Guayasamín. Este evento obligó a que se formara “una comisión mixta para elaborar una nueva ley para la institución” (Tinajero 2014, 167). Luego, resulta evidente una atmósfera de agitación, de la que no fueron ajenos los intelectuales jóvenes de la época, entre los que se contaban los del *Vectorial70*. Este dato permite comprender, en cierto sentido, sus inquietudes políticas e ideológicas, y, acaso, uno de sus motivos de escritura, que es planteado en este estudio en el capítulo quinto, que aborda el tercer vector, *Violencia, poder y represión* (VPR<sup>→</sup>).

<sup>31</sup> Michael Handelsman, diálogo por Zoom con el autor, 23 de junio de 2021.

<sup>32</sup> El ejercicio de definir este corpus de autores, ciertamente, entraña una exclusión que, sin embargo, responde a la verificación de las dos variables, *corsé* y *fuga*, en sus relatos. De allí que esta selección de



Torres, Violeta Luna, Abdón Ubidia, Marco Antonio Rodríguez, Francisco Proaño Arandi, Jorge Velasco Mackenzie y Eliécer Cárdenas.<sup>33</sup> De sus publicaciones se seleccionaron los cuentos que, según la hipótesis de este trabajo, pueden ser leídos desde la tensión *corsé-fuga* a través del análisis de los componentes temáticos (magnitudes de vectores), fundamento de una posible estética de autor y de década, del significado de su obra en la construcción de la tradición relativista del Ecuador, y de los márgenes que su producción fija en el territorio de esta tradición. Revisemos algo sobre los autores del *corpus*, desde una propuesta que prescinde de listar premios y atiende, sobre todo, a los hallazgos conseguidos a partir de esta investigación:

**1. Raúl Pérez Torres** (Quito, 1941). Aunque con una profunda vocación poética, el género que mejor cultivó el autor fue el cuento, y le mereció premios importantes a nivel nacional e internacional. Su escritura parecería obsesionada por el tema amoroso que es llevado de manera inevitable hacia el erotismo,<sup>34</sup> a veces conmovedor, y otras tantas, impetuoso y cínico. Sus cuentos resultan perversos, e incluso despiadados, con aquello que parece ser su afán: el desmontaje de las apariencias, esas que suelen sonar “a niñas bien”, “a damas de sociedad”, “a buena familia”, “a la oveja negra” o “al mujeriego incorregible”. Sus historias apuestan ruborizar, causar escozor, e incomodar hasta provocar el derrumbe del aparataje hecho con aquellas convenciones sociales dictadas por el manual de la religión y las buenas costumbres, que fundamentan el *corsé*. Si bien sus textos pueden tener ciertos deslices sintácticos –además, esporádicos–, muestran en cambio, la mayoría, y con hartó mérito, un hacedor de historias experimentado, un infalible dibujante de escenas cotidianas sencillas que, sin embargo, exhiben con inmediatez profundidades que parecerían insondables. Se trata del más prolífico de los cuentistas de su generación, que militó en el Frente Cultural y que estrenó sus historias

---

cuentistas no incluya a autores como Carlos Béjar Portilla y Carlos Carrión, quienes también publicaron durante la década de 1970.

<sup>33</sup> Desafortunadamente, en este *corpus* de autores debe apuntarse la inesperada partida de dos de ellos, Jorge Velasco Mackenzie (1949) y Eliécer Cárdenas (1950), un viernes y un domingo de la penúltima semana de septiembre del año 2021. Su muerte significó una pérdida que remeció profundamente los ámbitos de la literatura del país y que le ha proporcionado un nuevo sentido a esta investigación, en la medida en que se propone la recuperación y la puesta en valor de su escritura inicial.

<sup>34</sup> Los relatos de su libro *Manual para mover las fichas* (1974) definen la pasión amorosa como su motivo esencial, y al monólogo y la corriente consciencial, y al símil y la metáfora, como recursos que configuran su estética. Estos últimos (símil y metáfora) dejan pensar que este autor es el más poeta de los narradores de su generación, junto a Marco Antonio Rodríguez. Cabe anotar que, sin embargo, persiste el riesgo de agotamiento y mengua importante de la capacidad de contar cuando el lenguaje poético permea el narrativo.

en la revista *La Bufanda del Sol*. Todos los libros que publicó durante la década, cinco en total, fueron auspiciados por Editora Universitaria, del Departamento de Información y Cultura de la Universidad Central del Ecuador, a excepción de *Ana la pelota humana* que, editado por el Círculo de Lectores, en el año 1978, resulta ser una compilación de cuentos seleccionados de cada uno de sus libros, y la primera alternativa editorial de internacionalización de su literatura. Los libros que del autor se incorporan a este estudio son tres: *Manual para mover las fichas* (1974), *Micaela y otros cuentos* (1976) y *Ana la pelota humana* (1978), precisamente porque este último resulta ser un buen muestrario de sus libros anteriores y porque, de alguna manera, con el estudio de su segundo libro se define un punto medio en su producción y un croquis bastante completo en términos de temática, estilo y estrategias, al momento de contar. Sus libros por orden de publicación son: *Da llevando* (1970), que abre la década y su larga producción, e incluye los siguientes relatos: “El zapatazo”, “El marido de la señora de las lanas”, “Ojeada furtiva al diario de mi hermano”, “El Cuico” y “Divagaciones alrededor de un asalto”. Cuatro años después. *Manual para mover las fichas* (1974), de portada minimalista, presenta catorce relatos dispuestos simétricamente en dos partes. La Parte I incluye: “Este merino”, “La casa vieja o lo que no se olvida”, “Mamá”, “Elenita”, “Las caras burguesas”, “Lo inútil”, “La esposa de mi capitán”. Y la Parte II: “A la garza”, “La señorita Xerox”, “Doña María y la fe”, “Los gusanitos”, “La ficha”, “Su propia camiseta”, “Entre líneas”. Luego vendría *Micaela y otros cuentos* (1976), que incluye ocho relatos: “Micaela”, “La expatriada”, “La mano aguda del tiempo”, “Pobre papá”, “Cuando me gustaba el fútbol”, “Nuestra mareada brújula”, “Él” y “Ella”. De la primera edición de este libro vale la pena citar el comentario dispuesto en la solapa izquierda, que suscribiera Eduardo Galeano (1976), y que sirve para describir la resolución que asumió el autor desde sus libros iniciales, en términos de una resistencia contra el *corsé*: “Me gusta tu manera de llamar a los toros de la realidad y aguantarles la embestida [...] Me gusta esta literatura. En ella reconozco el pulso de una generación nueva, que tiene cosas para decir y ganas de vivir sin anestesia, aunque sea al precio de la muerte o la locura”. El comentario reafirma el afán estético detectado en la cuentística de Palacio y aquel ímpetu aludido con respecto a la producción de Pérez Torres, que puede comprenderse como una recta transversal que atraviesa toda su obra. Luego vendría *Musiquero joven, musiquero viejo*, que es su penúltimo libro de cuentos durante la década (1977), e incluye relatos como “Premonición”, “Las vendas”, “Ana la pelota humana”, “Los gestos de la soledad”, “Por eso no siento mucha pena”, “Hazme

acuerdo de olvidar”, “Chau”, “Apágame la luz”, “El mismo rito”, “De terciopelo negro”. Y, finalmente, *Ana la pelota humana* que se publica en 1978 y está conformado por 31 cuentos que ya habían sido editados en sus libros anteriores.

**2. Marco Antonio Rodríguez** (Quito, 1941). Se inició como cuentista y luego cultivó la novela y la crítica de arte. Como académico demostró especial preocupación por la lengua española y un apego por la docencia en literatura. Inauguró su faceta de cuentista en 1972, con un libro editado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, presidida por Oswaldo Guayasamín. Se trata de *Cuentos del rincón* (1972), un conjunto de diez relatos que trabajan con intensidad las figuras de ángeles caídos, personajes de barrio de una ciudad que tímidamente queda bosquejada como ausente de esa época que sería recreada por Ubidia en “Ciudad de invierno”, en el año 1978. De esos cuentos, solo un par dialogan con el motivo de preocupación de este estudio, es decir, con las implicaciones del *corsé* y la *fuga*. De su segundo libro, *Historia de un intruso*, publicado en 1976, interesa sobremanera su cuento homónimo, que quizás sea el relato que mejor permita mirar con profundidad esa idea de la modernidad que predominó en la década, desde una posición escéptica y crítica con respecto al efectivo funcionamiento de la correspondencia placer/consumo, que debía crear necesidades y consumidores para dar sentido a la oferta del mercado de bienes y servicios, que se postulaba capaz de provocar un estado de placer, satisfacción o de felicidad. Los relatos que se incluyen en este libro retratan historias que transcurren en el espacio acotado por la intimidad del personaje; por ejemplo: el contagio de la propensión de uno de los personajes a comprar compulsivamente corbatas; el suicidio de animales envejecidos o enamorados; el asesinato al indígena de una comuna, los infortunios amorosos de un enano con joroba, el testimonio fragmentado de una mujer desquiciada, que recuerda el amorío (quizá imaginario) de su madre con el hombre que la frecuentaba, y la adopción de rasgos caninos por parte de una anciana que enloqueció cuando perdió a su pequeña perra pequinés, son los motivos que auspician estas historias, pero que no ofrecen personajes enfrentados al dilema *corsé/fuga*, precisamente por su vocación derrotista y su melancolía profunda. Todo este despliegue narrativo parecería localizarse en un más allá de la realidad inmediata que los autores de la época intentaban literaturizar, con el afán de una fidelidad ineludible.

Sobre el estilo del autor, vale decir que su lenguaje manifiesta una constante búsqueda poética que asecha peligrosamente al relato, pues el repertorio de metáforas y

sobre todo de símiles, en sus cuentos, limita el espacio de la acción y aletarga el ritmo de la narración. Los dispositivos metafóricos utilizados por el autor para emplazar escenarios, construir personajes, anécdotas y hechos confeccionan una narrativa que toma distancia del inventario de este estudio, con una excepción fundamental, “Historia de un intruso” y con dos relatos adicionales: “La primera caída” y “Vida y vuelo de perico el pájaro”<sup>35</sup>. En particular, “Historia de un intruso” presenta la versión del protagonista sobre su propia contemporaneidad, a través de una puesta en escena que bosqueja la complejidad de la época; interviene en ella y la incorpora a la ficción; además, muestra su efecto desafortunado en la vida de los sujetos, el resquebrajamiento del ser, y la escisión y el desdoblamiento, como una forma de *fugar* de algo parecido a una deuda con la propia existencia.

**3. Violeta Luna** (Guayaquil, 1943). Inicia su trabajo en la escritura con el género poético, y luego, se desplaza hacia la cuentística con su libro *Los pasos amarillos*, editado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, en Quito, en 1970. La presencia de Luna en esta selección resulta importante pues se incluye una voz de autora en este, mayoritariamente, repertorio de autores. En su libro se confirma una predilección por exponer a un intenso sufrimiento cuerpos de mujeres, y luego, someterlos a episodios que reconstruyen las formas de la crueldad para representar algo parecido a una escala del dolor, propuesta por la imaginación de una autora. De la lectura de sus textos, sobre todo, debe rescatarse su incursión temática y también su estrategia para ensamblar las historias y el lenguaje literario, que expresan cierta deuda con la Generación del 30. Lejos de que la cancelación de esta deuda sea una suerte de mandato, resulta oportuno comentar que esta diferencia marca alguna distancia con los otros cuentistas del *Vectorial70*, lo cual deja entrever la producción de una literatura entre esos dos hitos. Apunto este detalle, puesto que este estudio propone que la producción de este grupo de narradores marcó *un punto de inflexión* en la tradición cuentística de Ecuador. En el repertorio cuentístico de este libro

---

<sup>35</sup> En sus otros cuentos privilegia los personajes marcados, no solamente por el infortunio de la pobreza, sino por la demencia, la fealdad y por la rareza de la anatomía. Desde esta inquietud, el autor confecciona personajes (a veces, infantiles) cuyos cuerpos escapan de *la normalidad* y sucumben, precisamente, a propósito de su peculiar infortunio. Este asunto resulta interesante pues plantea una estética de la fealdad, a manera de rasgo organizador del mundo, y en tanto correlato de lo bello que aporta a ese mismo mundo, equilibrio y armonía. Quizá los personajes de “Cielo de betún”, “Pepele” o “Espantapájaros”, asociados a la pequeña de “Ana la pelota humana”, o al Virolo de “Micaela”, de Raúl Pérez Torres, conformarían un *registro* que podría acrecentarse con otros personajes logrados por nuestra narrativa, para pensar en las formas con las que esta expresa representa aquello que Alexandra Astudillo (1999) denominara “personajes marcados”.

de la autora se confirma una narrativa que se desliza sobre las preocupaciones del realismo social y, por tanto, muestra cierta cercanía con aquella generación. Una de estas preocupaciones es esa exterioridad, comentada por Agustín Cueva (2008), a propósito de la crisis de la narrativa realistasocial. O el contenido del compromiso que puede verificarse en estas líneas del cuento “La voz”:

Cuál de vosotros logra repartir el pan a tantos desnutridos callejeros? Cuál reparte contratos de trabajo a tantos vagabundos? Quién ha tomado la esfera del mundo entre sus manos y la ha hecho girar en sentido contrario como lo hace el niño con una bola de papel? Y, en síntesis, no es eso lo que persigue el político o el artista el siglo XX? (55)

Esta propuesta tiene que ver con la urgencia de tomar posición frente a la contradicción social y de clases y frente a una resolución a favor de la literatura comprometida que postula la solidaridad para cambiar la realidad: “Nos falta universalizarnos, generalizarnos. En resumen, ser humanos. Si vosotros no sentís el hambre, si no sangráis como sangra el indio, en la chacra desleal, bajo el palo del patrón, si no sois víctimas en carne y alma de todas las injusticias sociales y políticas, no podéis hacer humanismo con la palabra ni transformar el mundo” (55). De este modo, estas pulsiones realistasociales escenifican, en el entorno rural de algunos relatos, episodios que actualizan los asuntos de la inequidad y el infortunio como aspectos que caracterizan a los personajes.

Cabe anotar que, por lo demás, las historias de Luna no dejan lugar a la *fuga*. Además, la autora configura personajes femeninos derrotados por su propio origen e integra el tremendismo a lo narrado, a través de la configuración de cuerpos acosados por la fealdad, la deformación, la pobreza, e incluso por la culpa de ser mujer, asunto que refuerza el discurso patriarcal y la construcción de la masculinidad a partir de su *validación homosocial*, que incluso recurre a ciertos mecanismos de violencia. Resulta inquietante, por lo demás, la propuesta temática de la autora, que reafirma, recurriendo a la exposición del desechamiento y la violencia sobre el cuerpo, la idea de que las mujeres del campo y aquejadas por la ignorancia y la pobreza están amarradas a un destino desafortunado, e incluso trágico, cosa que despierta una forma de abyección, en el sentido de asco protector, reacción frente a lo abominable o consciencia sobre la amenaza que perturba el orden. En este sentido, la recuperación y el análisis de su producción pudiera establecer vínculos con esa fascinación actual, de cierta narrativa, por lo espantoso, despiadado y atroz, y a través de la verificación de ciertos códigos, que podríamos llamar genéticos, definir alguna transmisión hereditaria entre ellas. Con todo, la incorporación de los cuentos de Luna, en esta investigación, nos permitirá pensar en ese supuesto escamoteo

de lo femenino<sup>36</sup> en el ámbito de la escritura, ya que su obra no está incluida en ninguna de las antologías comentadas en la introducción. Resulta oportuno comentar que, en la escena literaria de Ecuador, la escritura de Luna ocupa un lugar importante dentro del género poético, pues se la considera poeta más que narradora.

**4. Francisco Proaño Arandi** (Cuenca, 1944). Se trata de un narrador que, nacido en Cuenca por asuntos del azar, ha hecho su vida en Quito de donde es originaria su familia. Su oficio de escritor inició a los 20 años, escribiendo en la revista *Z*; luego, en la década de los sesenta, se uniría a los Tzántzicos junto a Ubidia, su compañero de generación y después, los dos colaborarían en *La Bufanda del Sol*. Cultivaría, luego, la novela, género que le merecería importantes galardones, tanto a nivel nacional como internacional. Es parte de la galería de escritores diplomáticos, propuestos por Antonio Sacoto (2021), en su estudio *Ecuador, novela y diplomacia*. En sus cuentos inaugurales de la década del setenta privilegia un ritmo narrativo desacelerado e incorpora historias precarias de seres precarios en escenografías sombrías: un presidente y una anciana moribundos; parejas que intentan reconciliar con el exterior sus mundos fragmentados por la contradicción de sus posiciones religiosas, y a manera de precautelar su supervivencia; hombres y mujeres afectados por la reorganización de la ciudad; beatas que se consumen y hombres frustrados por el tedio del trabajo y también por la imposibilidad de lograr una justicia social que finalmente es derrotada por el poder de un Estado que se impone, por la desigual distribución de lo económico y por la afeción provocada por el nuevo tiempo. En efecto, los personajes que recrea el autor son tan sombríos como sus escenografías –interiores de casas y predios en penumbra y envejecidos son reconstruidos como un intento por retener el tiempo, con la cancelación de puertas y ventanas y con su encierro–; tan sombríos son personajes y lugares que las versiones de la derrota son las únicas alternativas que cierran sus historias. El autor publica un único libro de cuentos denominado *Historias de disecadores* (1972), y que incluye nueve relatos: “Muñeca negra”, “La metamorfosis de Juan Gualotuña”, “La hora

---

<sup>36</sup> Fue una preocupación de este estudio construir un *corpus* de cuentistas de ambos géneros, sin embargo, las condiciones de selección confirmaron, únicamente, la incorporación de Violeta Luna a la selección. En consideración a este particular y con el ánimo de incorporar en la escena el trabajo narrativo de autoras de cuentos, para mirar sus propuestas, sus motivos y sus estrategias al confeccionar sus personajes, se revisará en el apartado “Una lectura lateral y necesaria”, la producción cuentística de Alicia Yáñez Cossío y Eugenia Viteri, no como autoras del *Vectorial70*, en estricto, sino como cuentistas que, habiendo nacido en 1928, publicaron durante la década del setenta, un libro de relatos cada una, obra que, en el caso de Yáñez Cossío, muestra una narrativa anticipatoria que coloca en discusión asuntos de la subjetividad femenina, y supera, a diferencia de Viteri, de manera absoluta el realismo social precedente.

de las cinco”, “Nosotros también nos iremos”, “El que nunca había venido”, “El edificio”, “El pasado comenzaba a desdibujarse”, “los otros”, y “La noche de Santiago”. Existe, sin embargo, como sucede con los otros autores estudiados, una coincidencia en dos asuntos que se reiteran, con mayor o menor frecuencia, en los textos de todos ellos. El primero, una preocupación por la incompatibilidad de los tiempos, como si se tratara de una integración imposible. Y el otro, el asunto de la violencia, propiciada desde el Estado contra los movimientos insurgentes. Lo anterior significa una concepción estética de la literatura que desde lo individual re-piensa lo colectivo y que, por tanto, de alguna manera, revela una época y la sensibilidad de aquellos quienes la vivieron y la han representado en su escritura.

**5. Abdón Ubidia** (Quito, 1944). Privilegió desde siempre una cuidadosa mirada a su ciudad natal. Es el más comprometido de su generación con literaturizarla, y aquello se nota también en las novelas que publicó después. Esa fidelidad temática está asociada con la idea de obsesión, que el autor explora a propósito de la escritura de Pablo Palacio, en su ensayo publicado en *La Bufanda del Sol*, No 8, del año 1974, que fuera revisado en el apartado precedente. *Bajo el mismo extraño cielo* es su *opera prima*, publicada con el Círculo de lectores, en 1979. Vale la pena decir que en estos cuentos se percibe, precisamente, esa deuda que la ficción mantiene con las obsesiones de autor, que, en el caso de Ubidia, tiene que ver con la individualidad del sujeto y con la relación de este con el espacio de la casa y, eventualmente, con el de la ciudad. Lo anterior se vuelve una definición de su propia estética, elemento que define la conciencia que tiene el autor sobre su oficio y que se cuela en la ficción, en el cuento “La Gillette”. Recordemos que el personaje debe recurrir a la dimensión real –o salir a buscar la historia– para poder modelar la ficción, en tanto coloca en espera el desenlace (real) de la crisis desatada en él, debido a la separación de su pareja. Del mismo modo, la hoja de afeitar permanece como un objeto que tendría a su cargo marcar el tiempo requerido para decidir el destino o la propia vida (como antítesis de la muerte), que es también el final del cuento; una especie de cosa premonitora para la realidad, o de motivo posible para la ficción. Hay, entonces, una relación íntima entre las vivencias del sujeto que cuenta historias y lo que ha de contar, en un texto metaliterario. ¿Es esta, entonces, la sustancia literaria buscada por los narradores, quienes comprenden el ejercicio de escribir como intervención, articulación o procedencia de la realidad? El trabajo ensayístico y la primera muestra de cuentos del autor parecieran confirmarlo. Luego nos ocuparemos con detenimiento de

aquello, a través de la lectura atenta de *Bajo el mismo extraño cielo* (1979), libro que contiene once relatos suyos dispuestos en cuatro partes. En la primera, “La consumación”, “Tren nocturno”, “La piedad” y “La fuga”. En la segunda, “Ciudad de Invierno”, cuento que también ha sido editado como una novela corta. La tercera contiene los cuentos “La persecución”, “Tema del gana pierde”, “La confección”, “La puerta cerrada”, “La Gillette”. Y la cuarta, “La enmienda”. Interesa de su narrativa, además, la representación de situaciones familiares y domésticas, y la intervención crítica en aquellas historias, a partir del boceto de personajes femeninos insurgentes, asediados por el patriarcado, operación en la que se inscribe la tensión *corsé/fuga*, que en particular, en “Ciudad de invierno”, muestra una resolución a favor de la segunda (la *fuga*), que provoca la puesta en crisis del sujeto masculino, mientras “La piedad”, propone la impugnación del *corsé*, y por tanto, una resistencia a la opresión patriarcal.

**6. Jorge Velasco Mackenzie** (Guayaquil, 1948-2021). Fue el único autor que, de los del *Vectorial70*, asumió el lenguaje como un mecanismo de expresión de la marginalidad y la devaluación de sus personajes, quienes las más de las veces, a través de su propia voz, acercan sus historias, sin filtros, mediante la recordación o el testimonio, y representan su realidad, cuando el narrador omnisciente con el uso de su licencia para contar no ejerce su función. Velasco Mackenzie (2004) prefirió la crudeza para decir, evadió burocracias retóricas, e incluso, las metáforas sustitutivas y auxiliares de la forma y del efecto de lo dicho, tal como sucede en el cuento “El sabor a nada del agua”, en el que un joven escritor mantiene a manera de “ajetreo atávico” (124) relaciones sexuales con su casera, una mujer envejecida, cuyo cuerpo es inútil para el deseo suyo y también para su potencia creadora. El tono impetuoso con el que el personaje aborda la situación pone en evidencia ese afán desarticulador de convenciones sociales –en la medida en que muestra aquello que podría incomodar “las buenas costumbres” o las reglas de convivencia que dictan la religión y la sociabilidad–, puesto que lo que coloca en escena es una suerte de chantaje de la mujer envejecida, que pasa por el deseo de su cuerpo y concluye en el rechazo del joven que no tolerará más la situación.

Con frecuencia, el autor construye mujeres prostitutas, como un tipo de personaje femenino en torno al que los personajes masculinos enfrentan una experiencia angustiante, que los frustra y entristece y que da lugar al tratamiento de un erotismo intenso y, a veces, burdo. Los personajes de Velasco Mackenzie se replican en sus cuentos, y también lo hicieron en al menos una de sus novelas, (en *El Rincón de los Justos*,



por ejemplo). Como un elemento obsesivo, el suicidio de Alba es tratado en un trío de relatos; su caída desde la ventana se repite además como un acto accidental, y también su muerte simbólica, a través del encierro del personaje en un convento frente a la imposibilidad del amor. La narrativa de Velasco Mackenzie revela un determinado arraigo patriarcal, al momento de resolver las relaciones de pareja. Así lo confirman los episodios de violencia sobre el cuerpo femenino, objeto de su placer. Del mismo modo, en su cuentística aparece con frecuencia la alusión al personaje escritor (de literatura), como si es que quisiera incorporar a la ficción un elemento al que es necesario situar y reconocer, más allá de la realidad circundante que, en consecuencia, desafía a re-pensar las fronteras entre realidad y ficción.

Resulta oportuno anotar que el autor creó, durante la década, algunos cuentos que son emplazados en otras geografías. En su desarrollo insertó la escenografía a la que él denominaba *la ciudad de los mangles* y una galería de personajes privilegiados por sus historias: ciudadanos callejeros y ambulantes, escritores alcohólicos, prostitutas, individuos desempleados y la figura del migrante viajero, que cuenta sobre sí mismo desde el otro lugar, que mantiene presente una deuda con su tiempo y su espacio, y que lo preserva a pesar del desplazamiento y la imposibilidad de volver. Velasco Mackenzie como autor del *Vectorial70* es a la vez un heredero del Grupo de Guayaquil que respondió por la memoria que la herencia supone, contemporaneizando e infiltrando aquel realismo social de *Los que se van* en la ciudad moderna/modernizante de Guayaquil, a la que literaturizó y representó, además, a través del trabajo con ese lenguaje que también heredó y con la creación de personajes tan impetuosos como Cuchucho, Chanco-rengo o Nemesio Melgar, en sus historias. A continuación, se listan los cuentos que fueron incluidos por el autor en su compilación personal *No tanto como todos los cuentos* (2004), y que pertenecen a sus libros publicados durante la década: De *De vuelta al paraíso* (1975), “Aeropuerto”, “La operación”, “De vuelta al paraíso”. De *Como gato en tempestad* (1977): “Ojo que guarda”, “Hacia la noche”, “El sabor a nada del agua”, “Vida y vuelo de perico el pájaro”, “Como gato en tempestad”. De *Desde una oscura vigilia* (1977): “Desde una oscura vigilia”, “Gótico”, “Escenas en el andar de un hombre solo”, “*Nugae* es más que no”, “Ablasor y la peregrina”, “Pascua romana”, “La guerra dorada”, “Para que el tiempo no lo borre”, “El dios de la ciudad”. Y de *Raymundo y la creación del mundo* (1979): “La cabeza hechizada”, “Caballos por el fondo de los ojos”, “Pasillos” y “La llamada”.

**7. Eliécer Cárdenas** (Cañar, 1950-Cuenca, 2021). Fue un escritor prolífico que residió en Santa Ana de los Ríos de Cuenca hasta su muerte, ocurrida el mes de septiembre de 2021. Cuenca fue la ciudad que lo adoptó como su narrador predilecto. Su obra capital es la novela *Polvo y ceniza*<sup>37</sup> (1979), que recopila las claves que permiten la construcción del bandido Naún Briones y su biografía, como forma de impugnar la injusticia y la inequidad social a través de la riesgosa resolución de recurrir al mal como forma de restaurar el bien, robando al rico para repartir entre los pobres. Esta novela, el año 2019, celebró cuatro décadas de publicación, con una edición especial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, *Trilogía bandolera*. Como narrador, Cárdenas privilegió los ambientes locales; los bosquejaba como si en ellos hubiera primado una voluntad de resistir al tiempo. De su producción cuentística, “El ejercicio” (1978) propone un relato de largo aliento que incorpora, de un lado, un personaje infantil, Emilio, quien debe superar un entorno violento en el que la educación se encuentra asociada con la religión, y sus profesores, con la orden clerical a la que pertenecen; y, de otro, el aprendizaje, que se representa como una experiencia de dolor para el cuerpo, de allí, el énfasis propuesto por su epígrafe “La letra con sangre entra”.

Eliécer Cárdenas poseyó un registro significativo de publicaciones y se mantuvo activo en el ejercicio de la creación, hasta estos días, en los que su muerte y la de Jorge Velasco Mackenzie, dos del *Vectorial70*, constituyen un motivo de franco pesar para nuestra literatura. Combinó su faceta de escritor con la de editorialista y cronista. Y, aunque compuso obras de teatro, resultó ser la narrativa su género descollante. Del autor serán leídos cuatro relatos: tres de su primera y particular publicación, pues se trató de un sencillo folleto de dieciséis páginas que él mismo auspició con sus ahorros, en el año 1971, que lleva el nombre de *Hoy, al general...* y está constituido por: “Hoy, al general...”, Honor familiar” y “Las limosnas”. Y “El ejercicio”, que fuera publicado en 1978, y será estudiado en la edición que él mismo preparó, en 2004, para la Colección Cuarto Creciente de la Campaña de Lectura Eugenio Espejo, bajo el título *El ejercicio y otros cuentos*.

---

<sup>37</sup> Su novela *Polvo y Ceniza*, pese a haber ganado el Premio Casa de la Cultura, fue editada por resolución del autor, y luego, reeditada por El Conejo, Planeta y Oveja Negra.

## 8. Sobre el método

Los vectores del modelo que portan tres temas fundamentales: el *ecosistema social*, lo *femenino*, y la *violencia del poder*, se representan en un plano cuyos ejes proponen la relación inversamente proporcional entre el *corsé* y la *fuga*, variables a las que se asignará un valor numérico que será sustituido en la ecuación  $y = i \cdot x$ , que ha de definir un punto (que corresponderá a un cuento en particular) mediante sus coordenadas (x, y), para representarlo en el cuadrante I, del plano cartesiano. Dichas coordenadas expresan la necesidad de ser felices de los personajes como una respuesta a su época, caracterizada por el optimismo, la novedad, lo moderno y el consumo que, sin embargo, se fueron resquebrajando y colocaron al sujeto frente a la experiencia de la decepción. La relación felicidad-*corsé-fuga* constituye el objeto de investigación en el inventario de cuentos que fueron leídos e interpretados, y luego, dispuestos en compartimentos que agruparon las historias relatadas, a partir de patrones de repetición relacionados con los temas definidos y con el análisis de las formas de acción de los personajes con respecto al *corsé*, que fundamenta la acción social y la orienta, supeditada al prestigio de su vigencia, a las acciones de terceros que funcionan como modelos ejemplares, y a la expectativa de la respuesta y la aceptación, también sociales.

Sin embargo, también se verificó otro tipo de acciones frecuentes en los relatos de este inventario, que no replicaban la tradición, ni aceptaban el condicionamiento del *corsé*, sino que más bien establecían voluntaria, autónoma y creativamente, una relación de sentido entre el sujeto y el acto de resistencia, rebelión y autonomía, es decir, un acto de *fuga*, que repelía, relajaba o eliminaba el *encorsetamiento* del cuerpo, y su acción coercitiva e inmovilizadora. Luego, se desarrolló un análisis de los protagonistas, sujetos de la acción, en sus circunstancias y asociados a sus actos e intenciones, y se identificó la elección que hacían de los medios y los materiales para la acción, que, a fin de cuentas, comprometían su corporalidad, al optar por actos de sumisión o de evasión.

Fue así que el método propuesto usó la comparación entre los relatos definidos en el *corpus*, con el objeto de proponer su relación cualitativa e imputar su causalidad. Luego, la comprensión de la acción de los sujetos, sus motivos (rationales, irracionales, o condicionados) habilitaron las posibilidades de la interpretación, que se basaba en la captación del contenido y del sentido de los actos de los personajes en relación directa con su cuerpo, en tanto cambio de estado o situación, dentro de un proceso afectivo. La

interpretación referida fue planteada como una búsqueda en el cruce de las intenciones del autor, la obra y el lector (*intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris*) postulado por Eco (2016) y, también, en la tensión entre lo que el texto “dice con referencia a su misma coherencia contextual y a la situación de los sistemas de significación a los que remite” (37), y lo que “el destinatario encuentra [en él] con referencia a sus propios sistemas de significación” (37), tensión que finalmente dio cuenta de una interpretabilidad de los textos que los enriquecería a través del tiempo.

Estas operaciones permitieron la agrupación de las historias en función de las acciones de los sujetos/personajes, y la identificación de coincidencias entre sus conductas, motivos, impulsos, reacciones e intensidades, a partir de las cuales se completó el proceso de distribución temática y vectorial, que tuvo como propósito comprobar que los personajes protagonistas habían sido construidos prestando una especial atención a su mundo interior, y además, modelando su carácter con la autonomía necesaria para evadir, a través de la *fuga* de su cuerpo, en diversas situaciones, esa súper estructura condicionante que es el *corsé*. Esta comprobación se expresa gráficamente en el plano cartesiano, en el Gráfico 4 (del apartado 1. La construcción del Vectorial70) que detalla el modelo planteado. Ahora bien, bajo esta sugerencia, habría que establecer la relación entre el sentido de la acción del personaje (resultado de la interpretación lectora) y el sentido de la acción (desde la dimensión real de la ficción) que pone en juego las categorías definidas. Luego, desde el auspicio de la hipótesis de este estudio, *los personajes son cuerpos que fugan*, se promueve la búsqueda de una univocidad, que consiste en colocar las acciones de los sujetos del relato bajo el espectro de la *necesidad de evasión*, con motivaciones heterogéneas, que tienen un efecto clasificadorio, sin embargo, en los compartimentos propuestos, entre los cuales se distribuye el inventario de cuentos de los autores del *Vectorial70*. Luego, la asociación, la clasificación y la explicación causal de estos motivos configuran la oferta hipotética de esta investigación, como una lectura distinta del material cuentístico de la década del 70, en Ecuador.

## Capítulo Segundo

### Preparación del terreno

#### 1. Recuperación de la década: el contexto de los setenta un inventario de la historia

La década del setenta en Ecuador puede ser leída, desde la dimensión política, bajo la idea de discontinuidades, en la medida en que las formas de ser del Estado se expresaron a través de dictaduras civiles, militarismos institucionalizados y una restitución de la democracia, hacia el cierre de la década que, por cierto, ha sido la antecesora de todos los periodos presidenciales que se han sucedido hasta nuestros días. Recordemos que hacia 1972, el general Guillermo Rodríguez Lara –quien en ceremonia oficial había expresado al Presidente que “solo los insensatos de mentalidad obtusa pueden pensar en una dictadura militar” (Bravo 1995, 175)–, con el denominado *carnavalazo*, destituyó a José María Velasco Ibarra<sup>38</sup> de su presidencia (la cual, previamente, el 22 de junio de 1970, suprimió al Congreso y fue proclamada como dictadura de plenos poderes, “con el apoyo de las fuerzas armadas” (Salvador Lara 1995, 524)).

Durante su presidencia Rodríguez Lara se colocó frente al mando absoluto del Estado, durante casi cuatro años, afirmando un compromiso industrializador, curiosamente apoyado por la población civil, muy a pesar de sus estrategias represivas, con estados de sitio y confinamientos, pero al mismo tiempo, con una auspiciosa bonanza petrolera<sup>39</sup> y un importante crecimiento de la población y las ciudades. A decir de

---

<sup>38</sup> Resulta un detalle importante el hecho de que en el quinto velasquismo se haya logrado “la automatización telefónica entre Quito y Guayaquil [...] y la construcción de la antena parabólica para las comunicaciones” (Salvador Lara 1995, 525). Este dato contribuye a pensar en una configuración de la época, en tanto sugiere algo sobre el contacto entre los ciudadanos de estas urbes que, a su vez, reformula la práctica de las relaciones interpersonales a distancia, y, desde luego, la de estos dos polos de desarrollo. Este contacto marca una nueva forma de conexión, por supuesto, y adquiere un significado interesante si se piensa que, a inicios del siglo XX, fue el ferrocarril el que unió las dos ciudades, y que este aspecto fue incorporado en algunos relatos de la literatura palaciana y el realismo social. Luego, desde esta idea, habría que pensar la producción de los autores de cuentos que residen en estas ciudades y los motivos temáticos que fueron el fundamento de sus propuestas.

<sup>39</sup> “En 1973 las exportaciones petroleras llegaron a cerca de 200 millones de dólares, esto es, el 33% de las exportaciones de ese año. En 1974 [...] aumentaron a 530 millones de dólares, el 43% del total. Consecuencia de la bienaventurada exportación petrolera, la reserva monetaria internacional subió de 25 millones de dólares equivalente a casi cinco meses de importaciones en 1971, a 340 millones de dólares equivalentes a casi treinta meses de importaciones en 1974. El gobierno de Rodríguez Lara dispuso de un ingreso fiscal que fue el triple del de Velasco, cinco veces más que el de la Junta Militar, diez veces más que el de Ponce, quince veces más que el del cuarto velasquismo y veinte veces más que el de Plaza” (Bravo

Salvador Lara (1995), el nuevo presidente dio “unos pocos gestos iniciales de dura represión (como la proclamación del estado de sitio *sine die* con suspensión –que duró casi cuatro años– de todas las garantías constitucionales, y el confinamiento de varios dirigentes políticos de variados partidos al oriente, medida prontamente levantada)” (526). Por tanto, esa densa atmósfera de la violencia configuró un escenario en el que se podía evidenciar la tensión entre el optimismo y la promesa auspiciosa del nuevo tiempo y las reales condiciones de esa contemporaneidad, que estuvieron atravesadas por hilos de represión y violencia.

Sin embargo, la explotación de más de 200 mil barriles diarios de petróleo, que se convirtió en la nueva fuente de ingresos para el país, propició la permanencia de Rodríguez Lara en el poder. Luego, en 1976, el denominado Gobierno Nacionalista Revolucionario sería sustituido por un triunvirato militar<sup>40</sup> que entregaría el mando del Estado en 1979. Este gobierno, antes, había dado paso a un plan dirigido a retornar al orden constitucional en el año 78, a través de un *referéndum* que postuló una nueva carta política (basada en la de 1945), y luego convocó a elecciones. “Con esta consulta al electorado se puso fin a la década de dictaduras iniciada por Velasco Ibarra en 1970, y al largo periodo de 17 años de militarismo institucionalizado que comenzó en 1962” (Salvador Lara 1995, 545). Estos episodios, la promesa de una transformación a cuenta de la nueva Constitución y el cambio generacional en la política,<sup>41</sup> insuflaron una cierta sensación de optimismo en los ecuatorianos que presentían nuevos aires democráticos para el país.

---

1995, 189). La cita permite dimensionar la denominada bonanza petrolera, y con ella, las implicaciones de aquello que sería descrito desde versiones de la realidad y la ficción de algunos relatos de la década como irrupción de una «nueva época».

<sup>40</sup> Luego del alzamiento militar que se resolvió en un enfrentamiento que movilizó tanques desde Riobamba, el gobierno de Rodríguez Lara quedó seriamente vulnerado. Este episodio está novelado en *La guerra de la funeraria*, de Byron Rodríguez (2007), “el BMW presidencial arribó a Isinche, a las 14:00 del 11 de enero de 1976. Hubo ajeteo en la casa solariega. «Dejo las funciones por decisión propia, para preservar la unidad de nuestras gloriosas Fuerzas Armadas», dijo el general Rodríguez Lara en un tono escueto” (351). El discurso histórico, por su parte, da cuenta de que “pocos meses después los mismos altos jefes militares del equipo que le había apoyado y sostenido (los comandantes del ejército, marina y aviación) le relevaron del mando el 11 de enero de 1976” (Salvador Lara 1995, 530). Este episodio refuerza la idea de discontinuidad ya comentada.

<sup>41</sup> “Los triunfadores se posesionaron en su cargo el 10 de agosto de 1979 en medio de una ola de optimismo que animaba a todo el país ante el inesperado triunfo de dos jóvenes políticos, que no solamente significaban un cambio generacional en el manejo de la cosa pública, sino nuevas concepciones políticas” (Salvador Lara 1995, 545). Este hito precede a la nueva década, los ochenta, y cambia resueltamente el contexto descrito que permite comprender la época, la de los setenta, y también los motivos de la representación cuentística de los autores estudiados, en alguna medida.

Ahora bien, sobre el denominado boom petrolero, resulta oportuno recordar que, durante la década de 1970, su explotación y su exportación se convirtieron en el principal argumento apaciguador de la experiencia dictatorial que se enunció como una versión modernizadora, cuyo impacto más evidente quizá podía ser comprobado en lo urbano,<sup>42</sup> con ciudades que se iban configurando desde un nuevo registro arquitectónico, que permitía pensar otra urbe que se expandía y requería calles y avenidas para su conectividad; que definía una escenografía propiciatoria para la incorporación de otros hábitos de consumo, otras dinámicas laborales, sociales y de familia; y que promovía otras alternativas para pensar y construir la subjetividad y las formas del sentir.

Recordemos que la crisis del modelo agroexportador, que se expresó con la caída de los precios del banano y la disminución de las exportaciones de cacao y café, al inicio de la década del 60, abrió el camino para que el gobierno militar pensara en la modernización del Estado, asunto que, sin embargo, fue la expresión de un subdesarrollo moderno que, tal como sugiere Enrique Ayala Mora (1993), no logró resolver las desigualdades sociales y económicas existentes.<sup>43</sup> Dicha modernización sugería el tránsito desde un modelo agrario exportador, cuyos conflictos sociales giraban en torno a

---

<sup>42</sup> “Fue en el área de la construcción de viviendas populares y de las otras, donde realmente fluyó parte del dinero del petróleo, tanto en Quito y Guayaquil, no así en las demás ciudades del país. [...] se otorgó asimismo un significativo apoyo para las obras del Alcalde de Quito que modernizó a la capital [...]. Es que las obras se han ejecutado en el país con una estrecha visión provinciana, de amor a la patria chica, pero no se ha mirado al Ecuador profundo, al Ecuador que no termina en una provincia o región, sino que es la suma de todo lo que significa el Ecuador del pasado, del presente y del mañana” (Bravo 1995, 190). Quizá esta reflexión debería trasladarse al ámbito literario para imputar las razones por las que el canon narrativo, por ejemplo, se construye bajo esta misma premisa que define la productividad mayor (¿o mejor?) desde un centro, que resultan ser esas dos ciudades, y excluyen lo provinciano. Esta investigación, desafortunadamente, reproduce aquello, en la medida en que el *corpus* se basa en el material disponible publicado durante la década. Ya veremos más adelante, cómo Eliécer Cárdenas, un autor de provincia, debió auspiciar su propia obra, pese a haber sido galardonada con un premio nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, y pese a que aquella hubo merecido, después, traducciones y decenas de reimpresiones y reediciones con editoriales nacionales y extranjeras. Valga por ahora, invocar el argot popular de que *aún queda mucha tela por cortar*.

<sup>43</sup> La siguiente descripción de Bravo ilustra con mayor nitidez la sugerencia de Ayala Mora: “si bien en estos años los indicadores de renta promedio se han expandido en las ciudades principales, en un proceso que corresponde al crecimiento de las capas medias fruto del boom petrolero y su efecto expansionista sobre la demanda, aumentando los gastos improductivos, también es notorio que se ha producido un estancamiento de las remuneraciones reales de los estratos inferiores del ingreso y la concentración de los mismos en los estratos altos” (Bravo 1995, 187). Precisamente, esas capas promedio son aquellas que surten de personajes a las historias contadas en los relatos durante la década, a manera de discursos que revelan contradicciones, frustraciones, interpelaciones y, asimismo, permiten la configuración de personajes femeninos desde perspectivas múltiples, asociadas, en algunos casos, con las transformaciones económicas comentadas. La mayoría de estos relatos dejan sospechar la búsqueda de un arraigo autobiográfico, que sitúa la figura autorizada del narrador personaje que devela su intimidad y que con alguna frecuencia hace coincidir su oficio con el del escritor hacedor de historias.

la tierra, hacia otro modelo, en el que debía desarrollarse la burguesía industrial como clase dominante ligada al capitalismo, y al proletariado (Bravo, 1995, 186-187). Este proceso de desarrollo entrañó una mayor participación del Estado en la determinación de la política económica, además, a partir de la creación de entidades específicas, del aumento de la burocracia, y del impulso al sector manufacturero en el que se fueron incorporando los intereses oligárquicos e industriales.

Como un fotograma de época, recordemos que, en 1970, se fijó por decreto ministerial un tipo de cambio de 25 sucres con relación al dólar estadounidense, que correspondía a un cuarenta por ciento de su devaluación (Bravo 1995, 174). Que 1972, según Ayala Mora (1993), es el año en el que se da “un proceso de modernización capitalista acelerado [...] gracias al desarrollo de la renta petrolera” (77), época espectacular para la economía nacional, debido a la exportación de petróleo con un precio por barril con los niveles más altos, condición que facilitó los planes del Gobierno Nacionalista y Revolucionario de Rodríguez Lara, hasta 1975, año en el que se registró una disminución de los precios del crudo. Y que el triunvirato que siguió al gobierno de Rodríguez Lara se caracterizó por su falta de unidad, aunque sí, en cambio, condicionado por la opinión pública, defendió un necesario retorno a la democracia a través de un programa que pusiera fin a los gobiernos de facto (Rodríguez 1995, 531), que protagonizaron episodios de violencia en contra de la rebelión civil de la época, sobre todo, estudiantil.

Este fotograma nos deja pensar que la literatura ecuatoriana producida en aquella década fue radicalmente distinta, en relación con otras literaturas del continente, que están signadas, en cambio, por una preocupación estética sobre la experiencia del duelo, el exilio, la imposibilidad de volver, la restitución de los cuerpos torturados y muertos, o la recuperación de la memoria, que son formuladas como respuestas a experiencias dictatoriales, cuya intensidad se expresó en la violación de derechos humanos de militantes de izquierdas, como efectiva estrategia de lucha contra el socialismo o el comunismo, que se habían asociado con gobiernos que se autoproclamaron progresistas.

Sobre el asunto de la violencia durante la década en nuestro país, el testimonio de Eliécer Cárdenas, por aquellos años dirigente estudiantil, nos acerca una intensa persecución a la organización civil por parte del Estado: “La demagogia velasquista tenía brazos fascistas”, recuerda Cárdenas. “El gobierno aducía que las universidades representaban centros de subversión, así que, desde el Ministerio de Gobierno, se



ordenaba disparar contra estudiantes, e invadir y ocupar universidades con carros militares y soldados”.<sup>44</sup> Esto sucedió durante siete meses, seguro, a condición de desarticular la organización y la asociación estudiantil.<sup>45</sup>

En efecto, se trató de una época confusa. Todo parecía indicar que el desafío estatal al movimiento estudiantil intentaba configurar un clima propicio para declarar la dictadura velasquista, que fue lo que finalmente sucedió, en el año 1970. Incluso, la parte progresista de la Iglesia expresaba su protesta. Era la época de la lucha del Movimiento Estudiantil del Ecuador (desde 1968 hasta 1972); una época de tortura y desaparición. La muerte de Milton Reyes,<sup>46</sup> presidente de la Federación de Estudiantes Universitarios de la Universidad Central del Ecuador, ocurrió en el mismo año; fue secuestrado, torturado en un recinto militar y encontrado en una quebrada de Quito. A su muerte se sumó la de Rafael Brito, presidente de la FEUE de Guayaquil, y un ambiente de represión estudiantil extremo:

El gobierno dictatorial y opresivo de Velasco Ibarra ha cometido un nuevo crimen que, sumado a los anteriores de Guayaquil, Cuenca, Loja y Esmeraldas, viene a enlutar por una nueva y reiterada ocasión al estudiantado y pueblo ecuatoriano, en su afán de ahogar en sangre la voz de protesta y el ideal común de este pueblo sufrido, que no soportará por mucho tiempo más el clima de asesinato y corrupción que es respaldado únicamente por la fuerza bruta. (Fernández 2017, 43)

El comunicado insiste en denunciar y repeler la violencia estatal y muestra que algunas ciudades fueron el escenario de estas persecuciones y pérdidas lamentables; de allí que no resulte gratuita la producción cuentística que durante la época abordó estos motivos, proponiendo la recreación de episodios violentos contra estudiantes y civiles, sobre todo.

---

<sup>44</sup> Conversación personal con el autor, 3 de julio de 2020.

<sup>45</sup> A propósito de esta desarticulación, el autor recuerda que fueron inevitables las deserciones de los estudios universitarios, los viajes y los matrimonios prematuros, entre los de la época. Del mismo modo, rememora el ataque con una bomba a la imprenta de la Universidad Central, donde se editaba el periódico estudiantil *Orientación*, de marcada oposición a Velasco.

<sup>46</sup> Los libros que relatan la historia del país, hecha de voces autorizadas, por alguna razón, suelen escamotear y evitar la revisión de actos represivos, de tortura y muerte de líderes del movimiento estudiantil. Ocasionalmente, ciertos trabajos de titulación de pregrado y posgrado nos permiten resituar estos acontecimientos. Revisemos un fragmento de una de estas investigaciones, la de Anabel Fernández Morales (2017), para recordar lo sucedido, a propósito de la muerte de Milton Reyes, y lo que aquello significó: “Con una importante presencia de estudiantes, trabajadores y el pueblo en general, que copó 15 cuadras con un número aproximado de 15 mil personas, se realizaron los funerales del que fue el presidente de la Federación de Estudiantes Universitarios del Ecuador, filial Quito Milton Alfredo Reyes, quien fue encontrado muerto el domingo último en una quebrada del barrio San Juan. Los restos del infortunado joven fueron depositados en el jardín de la Facultad de Jurisprudencia de la Universidad Central, en un hecho sin precedentes en la capital. El ataúd fue conducido por varias personas que se sumaron en el recorrido, anotándose el Vicepresidente de la República. Doctor Jorge Zavala y el Rector de la Universidad Doctor Manuel Aguirre” (43).

La muerte de estudiantes durante las movilizaciones en distintas ciudades del país propició la ebullición de la rebeldía y la solidaridad estudiantiles.

Además, estas líneas del comunicado expresan su rechazo frente al asesinato de su líder estudiantil y ponen en evidencia la profunda contradicción entre el Estado dictatorial y el grupo de estudiantes movilizado. “Según la FEUE-Quito, (1972). Dice: En el Informe filial: ‘El pueblo y los estudiantes unidos, vengamos el crimen de la horda gorilista encabezada por los ensotados mentales de Velasco, Acosta y Arroyo, la Trilogía del Miedo, que no vencerá a la idea’” (Fernández 2017, 44).

Ahora bien, pensar en el Movimiento Estudiantil del Ecuador significa pensar en toda una atmósfera revolucionaria que llegaba desde Europa y que había comenzado a propagarse por Latinoamérica: Mayo del 68,<sup>47</sup> en Francia, fue la amalgama de los movimientos estudiantil y obrero, que incluyó a la sociedad entera y que logró para sí importantes victorias en el orden social, laboral, estudiantil y político, que dejaron una conciencia plena sobre la necesidad de efectuar cambios permanentes o rebeliones que propiciaran escenografías más democráticas, libres y justas. Octubre del 68 rememora la matanza de *los agitadores*, como los llamó el presidente Gustavo Díaz Ordaz, entre quienes contaban estudiantes, profesores, intelectuales, amas de casa, obreros y profesionales, que fueron ejecutados en la Plaza de las Tres Culturas de Ciudad de México, en Tlatelolco. Recordemos que este episodio constituye un asunto doloroso, que hasta hoy no ha tenido una explicación y reclama una verdad histórica y justicia. Luego, anotemos *el Cordobazo*<sup>48</sup> argentino que en 1969, reflejó, de la rebelión, su carácter masivo y popular, la tradición sindical combativa, el sentimiento de resistencia de la clase obrera y también el del movimiento estudiantil, cuya actitud se radicalizó después de la intervención y toma de la universidad. Fue así que se configuró un clandestino

---

<sup>47</sup> Recordemos que, antes de esa protesta estudiantil y huelga general de ese mayo, en París, ya había sucedido la independencia de Argelia, en 1962. Esta rebelión fue una expresión en la que se asociaron la manifestación pacifista en contra de la guerra de Vietnam (de los estudiantes de Nanterre) y la solidaridad (de los estudiantes de la Sorbona) frente a la represión violenta de la que los primeros fueron víctimas; y mayor solidaridad, todavía, cuando, frente a una represión más brutal, los sindicatos se adhirieron a la lucha para configurar una movilización ejemplar que incluyó a los sindicatos.

<sup>48</sup> Según James P. Brennan y Mónica Gordillo (2008), y tal como lo proponen en su “Protesta obrera, rebelión popular e insurrección urbana en la Argentina: el Cordobazo”, se trató de un complejo fenómeno social, ciudadano, político y cultural, expresado en una amplia protesta que incluyó a trabajadores, sindicatos, la clase obrera y otros sectores de la sociedad; y que, además, consolidó la alianza entre trabajadores y estudiantes para oponerse al régimen e imputar la falta de libertades democráticas, el autoritarismo y la brutalidad policial.

movimiento estudiantil, nutrido por ideologías anti-capitalistas y por una invocación romántica de la revolución; un movimiento conmovido, además, por la muerte del Che, en 1967, e influenciado por grupos guerrilleros con los que configuraron la nueva izquierda cordobesa (Brennan y Gordillo 2008). El componente insurreccional, común a estos episodios, pone en evidencia una constante en estos hechos: la imposición del poder estatal sobre los cuerpos ciudadanos.

De esta suerte, la insurgencia en Latinoamérica activó la guerrilla urbana que se infiltró con sus tácticas en los movimientos estudiantiles, cuyo protagonismo en la apertura de la década de 1970, en Ecuador, significó un motivo para pensar la necesidad urgente de la democracia y las formas de reconstruirla, y también una razón para organizar un movimiento estudiantil que, permeado por aquellos episodios de agitación sucedidos en otras latitudes, asumiera la rebelión y la movilización en contra del gobierno de Velasco Ibarra, en varias ciudades del país. Este es el motivo por el que algunos cuentistas de la década exploraron la articulación entre poder, represión y resistencia, en al menos uno de sus relatos. Precisamente, el capítulo quinto, “Violencia, poder y represión”, propone su revisión. Por ello, los autores recrean en algunos de sus cuentos la violencia de la persecución al movimiento estudiantil y la experiencia de tortura a manos de fuerzas militares

Por otro lado, a propósito de la construcción de subjetividades en torno a la decisión y la conciencia política, de la violencia del Estado y de la inequidad social, también existe una propuesta cuentística por parte de autores como Ubidia (1979), con “La confección” y Raúl Pérez Torres (1974), con “Su propia camiseta” y “Entre líneas”. Sobre esta situación, resulta oportuno anotar que Jorge Salvador Lara (1995), en su *Breve historia contemporánea del Ecuador*, da cuenta de episodios represivos en contra de la agitación social provocada por la difícil situación económica del país, como preámbulo a la década de 1970. “Para evitarla [la movilización social], nada mejor pudo hacer la dictadura que acentuar la represión y aumentar el número de presos políticos” (515). A propósito, refiere una contradicción entre los miembros del ejército de rango superior y los representantes de partidos políticos, manifestaciones populares, la clausura de diario *El Tiempo*, flagelados, apaleados, presos; paros, motines, huelgas y movilizaciones estudiantiles, que provocaron el desmoronamiento de la dictadura, el año 1966 (516).

Ahora bien, con respecto a la violencia represiva, resulta oportuno sumar una voz distinta de aquellas, autorizadas y prestigiosas, que configuran el discurso histórico. César

Augusto Bravo (1995), en su *Historia del Ecuador, de la década de 1950 a la década de los 70*, lee los episodios de este tiempo con harta desazón, entre otras razones, debido a la represión del triunvirato en contra de dirigentes sindicales y maestros; al asesinato de veinticuatro trabajadores de Aztra, en 1977;<sup>49</sup> a la presencia del capital especulativo; al asesinato de Abdón Calderón Muñoz, a manos del grupo para-policial Atala; y además, en atención a ese importante ingreso petrolero que, sin embargo, nunca se tradujo en una transformación fundamental del aparato tradicional del país (198-199).

Así, las narrativas de los setenta en Ecuador, además de privilegiar el género del cuento, promovieron una persistente escritura del yo y desde el yo, entre los lindes del cuerpo (el cuerpo como borde comunicante hacia adentro y hacia afuera). Esta escritura no se practicó al margen de las experiencias políticas de la época. De allí, el importante número de relatos que examinan los motivos de la persecución por parte de los dispositivos del Estado, la experiencia de la tortura en contra de los miembros del movimiento estudiantil y la muerte de sus líderes, y también la perpetración de la violencia del Estado en contra de grupos de trabajadores, organizados en torno a la resistencia frente a la intervención capitalista. En todos los casos, se trata de historias, cuya sintaxis precisa del cuerpo como el lugar en el que se experimenta la violencia, el dolor y la conculcación de los derechos humanos.

Además, recordemos que el impacto dictatorial en nuestro país fue resueltamente distinto al del resto del continente; incluso Ecuador no participó en la constitución del “Plan Cóndor”, ocurrida en 1975, en Santiago de Chile, con la presencia de representantes de las Fuerzas Armadas de Argentina, Bolivia, Uruguay y Paraguay, que tuvo como propósito aplacar la organización política e ideológica que se oponía a sus regímenes; controlar a través de redes de inteligencia, persecución, prisiones clandestinas, tortura,

---

<sup>49</sup> A este triste episodio, Jorge Salvador Lara (1995) le concede únicamente este comentario: “Otro crimen que ensombreció la última etapa de las dictaduras militares fue la matanza de trabajadores en el ingenio azucarero AZTRA” (534). Lo dicho por este historiador con respecto a esta que también es una manifestación de la violencia de Estado deja profundas inquietudes sobre las verdaderas implicaciones de la construcción del discurso histórico desde el lugar de lo autorizado. Y es que algo (o mucho) se olvida, se ignora, o se deja penosamente fuera: no se precisan las condiciones del crimen, se dice matanza como si la misma palabra no exigiera una re-elaboración en su torno; no se alude de forma explícita a las responsabilidades del estado en ese episodio; no se plantea una recuperación de datos ni se configura un posible discurso que proponga una posible versión de *la* verdad. Por tanto, el discurso histórico a veces está hecho de silencios que se alternan con enunciados cuidadosamente tamizados y condicionados por un discurso breve, sintético y superficial. Luego, los espacios vacíos que estos silencios prefiguran definen al discurso literario, además, como una forma de resolver lo pendiente, de re-crear la verdad y lo más importante, de acrecentar un catálogo de memorias que resultan necesarias, cuando no, urgentes.

asesinato y desaparición forzada, cualquier movimiento subversivo en el Cono Sur, con la participación y la colaboración de Estados Unidos. Ahora bien, según el boletín de la Fiscalía General del Estado, de fecha 11 de marzo de 2015, “En Ecuador también se aplicó el ‘Plan Cóndor’”. Según consta en un documento desclasificado de la Agencia Central de Inteligencia (CIA, por sus siglas en inglés), Ecuador se habría incorporado a este plan, con el código “Cóndor 7”, desde mediados de 1978, cuando el Triunvirato Militar gobernaba el país. Con este fin se habría instalado un sistema de telecomunicaciones que lo vinculaba con la estructura represiva continental, y se habría promovido el entrenamiento en inteligencia, de militares ecuatorianos que debieron viajar para este efecto hacia Chile (Ecuador. FGE).

Pese a estos datos oficiales de la FGA, que se recopilan a propósito de indagar las causas de la muerte del presidente Jaime Roldós y su comitiva en un accidente aéreo, los antecedentes políticos de Ecuador dan cuenta de procesos que negaron durante más de una década la experiencia democrática a los ciudadanos ecuatorianos, y que propiciaron la persecución a adversarios políticos que debieron buscar el exilio y la represión a la organización estudiantil militante de izquierda, que ya hemos comentado. Por otro lado, la especulación con respecto al auge petrolero determinó la configuración de ese clima de época, al que insufló optimismo y una sensación de apertura y transición hacia lo nuevo y hacia la sociedad de consumo, que habría de reformular subjetividades, prácticas, modos de convivencia y nuevas relaciones de los sujetos consigo mismos, con los otros y con el espacio. La cuentística publicada durante esa década, entonces, se constituiría en un ejercicio de actitud contemporánea, en la medida en que el autor de cuentos de esos años intentó conciliar “el tiempo de la vida del individuo”, a través de la creación de personajes que viven y relatan sus propias experiencias al margen de la voz omnisciente y en diálogo con su época; con “el tiempo histórico colectivo”, a través de ese juego sugerido por Agamben (2011), que crea “una relación singular con el propio tiempo, que se adhiere a éste y, a la vez, toma su distancia” (19), y que expresa aquellos asuntos cuya implicación no es únicamente individual, tal el caso de la experiencia dictatorial. Luego, los relatos son la evidencia de una escritura practicada desde un lugar “umbral”, en tanto el autor contacta con el presente de su tiempo, e intenta pertenecer y coincidir con él, a propósito de su actitud contemporánea.

## 2. Revisiones para enmarcar la década

El triunfo de la Revolución cubana en 1959 y su faz heroica habían presagiado la dispersión de movimientos guerrilleros en Latinoamérica. Según el historiador Juan Paz y Miño (2017), en 1960, mientras gobernaba su cuarto período Velasco Ibarra, admirador de esa Revolución que había afectado el quehacer político en todo el continente, también se produjo en Ecuador, la formación de una guerrilla procastrista denominada URJE (Unión Revolucionaria de la Juventud Ecuatoriana), de “extraordinaria fuerza” y de “gran inspiración en el movimiento castrista”. La posible dispersión de la guerrilla en Latinoamérica, que representaba una amenaza para Estados Unidos, tuvo como respuesta la Alianza para el Progreso. En ella se articularon la idea de industrialización y una estrategia que consistía en el aprovechamiento de mano de obra barata y en la transferencia de tecnologías obsoletas a los países dependientes (Bravo 1995). Asimismo, estrategias de la Alianza y apertura hacia la inversión privada extranjera y el crédito internacional definieron el eje del desarrollo económico y modificaron a su modo el contexto de la época.

Pero, además, la ciudad entendida como organización del espacio y de las formas de transacción social, cultural y comercial no fue, durante la década del setenta, el lugar en el que se revelaron con nitidez las contradicciones sociales, en buena medida, debido a la prometedora situación económica del país.<sup>50</sup> En este orden de cosas, las universidades se convirtieron en el refugio del pensamiento y del debate de progresistas jóvenes de izquierda, quienes, inspirados en los episodios cubanos, argentinos y chilenos, estudiaban con afán el socialismo y el marxismo. Es así que la figura del estudiante alimentó la dinámica política del país.<sup>51</sup> Y así fue que desde todos los partidos y las pequeñas

---

<sup>50</sup> La lectura de la década de César Augusto Bravo (1995) coincide con el discurso histórico de Jorge Salvador Lara, en el sentido de que, durante los 1970, el gobierno del célebre ‘Bombita’ contó, curiosamente, con el apoyo ciudadano. “La juventud estaba comprometida, pero el Ecuador atravesaba por una de esas escasas épocas de auge económico provocada por la exportación petrolera y el endeudamiento agresivo; aquellos factores atenuaban las contradicciones sociales y más bien se empezaba a pensar en el país de Jauja” (160). El asunto de la bonanza económica significa un factor importante para este estudio ya que insufló a Quito y Guayaquil, ciudades en las que se escenifican con frecuencia las historias que serán revisadas más adelante, una nueva condición urbana que significó una mayor integración de lo femenino al campo de lo laboral; una transfiguración de las ciudades que trajo consigo procesos de desplazamiento, migración, segregación y gentrificación, que reordenaron lo social, y que, junto a la experiencia del sujeto frente a lo mediático a través de la televisión y la publicidad, propuso un reordenamiento de los hábitos que repercutirían en las relaciones intrafamiliares, en las formas en las que hombres y mujeres contemporáneos enfrentaban su forma de habitar en la ciudad y en su predisposición para encarar la existencia.

<sup>51</sup> La esperanza de la sociedad inspiró idealismos juveniles alineados a la justicia social y a ciertas formas en las que la democracia se expresaba. Entre tanto, la contradicción entre el discurso velasquista y los

agrupaciones de izquierda se invocaba la inaplazable necesidad de una revolución, que, además, precisaba la clara definición de la identidad de aquel que la llevaría a cabo, eso sí, sin pensar en un *proletariado* ecuatoriano, debido a su condición incipiente, y proponiendo, más bien, tal como lo sugiere Bravo, “una amalgama de obreros, artesanos, campesinos y trabajadores informales” (162), que debía reflexionar desde su conciencia revolucionaria. La alianza obrero-campesina-estudiantil, entonces, se convirtió en el sujeto que buscaría la revolución, mientras, una clase media se instalaba en el escenario nacional y exigía su ingreso a la universidad pública.<sup>52</sup>

En este contexto, en la parcela cultural de la década del setenta germinaron en Quito, Guayaquil y Cuenca, grupos que impugnaban la cultura oficial desde los postulados del existencialismo, entendido, sobre todo, como filosofía de la libertad de la existencia humana y responsabilidad del individuo sobre su vida; y del socialismo, como crítica al capitalismo y principio que postulaba la organización de la clase trabajadora y la eliminación del criterio de subordinación entre clases, para propiciar situaciones de igualdad.

De otra cuenta, si la década del sesenta arribó trayendo consigo la maravilla de la televisión en blanco y negro, novedad que significó un cambio en la sensibilidad, en la experiencia y en la forma de vivir de las personas, la televisión a colores reafirmó su compañía y su intervención en la cotidianidad ciudadana, no solo con su programación sino también con los mensajes publicitarios que prefiguraban una sociedad que debía disponerse al consumo y a cierta modelación de su comportamiento. En 1972 se proyectaba el documental *Woodstock*, que registraba los tres días del Festival de Música y Arte del mismo nombre (1969), signado como la mayor celebración pacífica de la historia e ícono de la generación *hippie*, que expresaba su repudio a la guerra de Vietnam

---

hechos tuvieron efectos desencantadores y agitaron la protesta estudiantil. “Varios líderes estudiantiles de combativa formación perdieron la vida. Los nombres de Milton Reyes, Rafael Brito, se convirtieron en banderas de lucha revolucionaria, erosionando cada vez más el régimen constitucional” (Bravo 1995, 172). En este contexto, la clausura de las universidades no revirtió la situación caótica del país. Y, tampoco, la proclamación de la dictadura resultó duradera.

<sup>52</sup> “El número de estudiantes matriculados en la universidad ecuatoriana creció de 14.826 en 1968 a 43.060 en 1972 y a 1.222.646 a finales de la década” (Bravo, 1995, 164). En ese contexto, las universidades se volvieron lugares privilegiados para la discusión y la reflexión ideológica y política, y para la organización estudiantil y la resistencia. A esto se suma un estado de crisis universitario que el mismo Bravo afirma, a propósito de las condiciones de cogobierno estudiantil y de la participación de representantes de empleados y trabajadores en las decisiones universitarias, las cuales afectaron la excelencia académica (165). En efecto, el asunto de la rebelión estudiantil enfrentada al poder estatal será recreado por algunos relatos del inventario seleccionado, los cuales darán cuenta de episodios de violencia, tortura y persecución.

y su rechazo al sistema, mediante una combinación de música, resistencia, exceso y utopía. Ciertamente, en el Ecuador no se produjo un movimiento *hippie* propiamente dicho, pero sí surgieron adeptos<sup>53</sup> a ciertas costumbres anticonformistas que, sin embargo, fueron objeto de persecución y violencia, por parte de la hegemonía militar<sup>54</sup> de la época.

Recordemos que la sociedad enfrentaba un proceso de transfiguración que colocaba en tensión al sujeto con las formas de ser de las relaciones sociales, cerradas y verticales, y modeladas por el Estado, la Iglesia, o la tradición, en tanto, productora y transmisora de las buenas costumbres. Los síntomas del cambio fueron varios: la imposición del modelo de sociedad de consumo que redefinió hábitos y estilos de vida, por ejemplo, con la generalización del acceso a productos electrodomésticos y al consumo de tecnología en el hogar, que significaba, además de un cierto prestigio y una propiedad sobre el tiempo que ya no se destinaba a lo meramente doméstico, una incorporación de las mujeres a la escena de modernización y evolución sociales, con un nuevo rol, en tanto la relajación del trabajo físico cedía lugar a su posible trabajo intelectual o a relaciones laborales contractuales. Y, ciertamente, una actitud revolucionaria, a propósito de los episodios en Cuba y en París, episodios que animaron otras revueltas a nivel planetario, y ocasionaron variantes directas e indirectas en planos más privados, tales como las formas de vivir de hombres y mujeres, y su sexualidad. Recordemos que ese emblemático suceso del 68, expresión de la inconformidad parisina, legó a la década de 1970 la reafirmación de que la revolución sí era posible; el entusiasmo por la conformación de una unidad heterogénea, constituida por corrientes diversas de izquierda, que protestaban contra la rigidez y el autoritarismo del poder y de sus instituciones; el anhelo de libertad, autonomía y reivindicaciones; la incorporación de expresiones de las minorías y sus

---

<sup>53</sup> Estos adeptos fueron recreados por la narrativa de Abdón Ubidia (2006) como sigue a continuación: “Afuera, bajo un parasol chorreante de garúa únicamente quedaba una pareja de *hippies* amaratados de frío [...]: barbado y melenudo él, espigada y rubia ella, fumando una pipa él, un cigarrillo ella, mirándose entre sí o mirando el crepúsculo, indiferentes y calmos junto a sus mochilas, sucios y harapientos, tenían poco en verdad. Pero ese poco era todo para ellos” (60). Lo anterior permite comprender el sentido de contemporaneidad infiltrado en la narrativa, y, por tanto, oferta un fotograma de época.

<sup>54</sup> “En el gobierno nacionalista y revolucionario del general Rodríguez Lara ‘hubo una campaña contra los pelos y contra las barbas, pusieron en las calles sillones de peluquero y se bajaba a la gente de los buses y en pública humillación se les cortaba las mechas a los pelones (sic). Recuerdo que desbarbaron a más de un erudito... los hippoides nos escondimos en El Dorado” (Jaime Guevara, *El Comercio*, 6 de junio de 1993, B1)” (Bravo 1995, 160). El episodio descrito se dio en la ciudad de Cuenca, en las inmediaciones del Hotel El Dorado, en el centro histórico, y expresa una intervención violenta sobre los cuerpos y sus prácticas por parte del Estado y a través de sus dispositivos.



necesidades de diálogo en diversos escenarios; y el surgimiento de organizaciones y asociaciones cuyos fundamentos fueron ideológicos y sociales, sobre todo.<sup>55</sup>

De otro lado, el significado social de “la multiplicación de puestos de trabajo” (Salvador Lara 1995, 528) en el Ecuador, a propósito de la nueva riqueza nacional durante la década de 1970, y el fortalecimiento de la consciencia feminista asociada al uso de la píldora anticonceptiva,<sup>56</sup> que supuso un efecto sobre el cuerpo femenino, desde las nociones de participación activa y autónoma de su sexualidad, su cuerpo y su salud, ampliaron las posibilidades de que la mujer redefiniera su rol laboral en las escenas privada y pública, y reformulara su subjetividad femenina, en tanto que, como consecuencia, operaban desplazamientos en las relaciones interpersonales y afectivas, que repercutirían en las nociones de familia y de matrimonio. Desde luego que esta incorporación que puede ser traducida como conquista feminista tendría que mirarse con mayor detenimiento<sup>57</sup>, para esclarecer si no fue más una concesión del capitalismo, que precisaba otros cuerpos para perpetrar su reproducción, antes que un absoluto triunfo de género.

Lo anterior, junto a todos los factores revisados: reconfiguración urbana, construcción de la sociedad de consumo, organización estudiantil universitaria, movilización civil, entre otros, redefinió esa línea que dividía el lugar de hombres y de

---

<sup>55</sup> Con respecto a estos episodios, Michael Handelsman expresa cierto escepticismo y afirma que “como ya se sabe, el consumo exagerado como *modus vivendi* convirtió una supuesta fuga en un profundo desencanto, porque el colonialismo no perdona a nadie”. Comunicación, correo electrónico del autor, 6 de octubre de 2022.

<sup>56</sup> Con respecto al feminismo, recordemos que el uso de la píldora anticonceptiva (aparecida hacia 1956), disponible a partir de 1970 como minipíldora, representó un “catalizador de la revolución sexual y social que se dio en las décadas siguientes” (Marks 1997). Entrañó, además, una “larga y feroz lucha que muchos activistas, particularmente mujeres, habían librado desde finales del siglo XIX por el derecho al conocimiento de la anticoncepción y las formas de controlar la fertilidad” (Marks 1997). Desde luego, el asunto de la píldora supone el reconocimiento de las mujeres no solo como usuarias sino como auspiciantes y voluntarias del proceso de su descubrimiento. Aunque en el inventario de textos de esta investigación, existe un número importante de relatos que presentan personajes femeninos complejos que enfrentan la opresión del *corsé* –“Este merino”, “Ciudad de invierno”, “La piedad”, por ejemplo–, también existen otros que parecen ignorar los discursos progresistas y las transformaciones en torno a lo femenino y afirmar un arraigo patriarcal en las resoluciones de ciertos escritores, que, por lo demás, podrían funcionar como representaciones de una realidad, que, en efecto, transfieren insumos a la edificación de la ficción. Este aspecto será revisado con detalle en el capítulo cuarto, “Punto de *fuga* de lo femenino”.

<sup>57</sup> Hasta nuestros días, el feminismo como concepto y como práctica ha evolucionado y ha devenido en múltiples “feminismos” que son profundamente heterogéneos y problemáticos debido a diferencias que se esclarecen en sus agendas y que se complejizan por su lugar de enunciación frente a factores como la clase social, lo racial, lo étnico, la cultura, entre otros, y que buscan un reconocimiento del sistema social y político, que pasa por lo jurídico y por la reivindicación de derechos que centralizan el cuerpo, su no violencia y su no explotación.

mujeres<sup>58</sup>, atendiendo a sus roles y relaciones desiguales pero estables, y prefiguró complejas formas de convivencia que son exploradas por los artefactos literarios producidos durante la década de 1970, en Ecuador. Estas historias reivindican el deseo individual e impugnan la normatividad social y religiosa predominante y su efecto modelador, que no está exento de atrofias en la sociabilidad y en la afectividad, a través de su contrarrelato: la libertad individual y el derecho de evasión.

### **3. Un caso importante: El Frente Cultural y *La Bufanda del Sol* (militancia de autores)**

Como testimonio de una época, *La Bufanda del Sol*,<sup>59</sup> pese a su efímera presencia (su primera etapa que está comprendida entre junio de 1965 y julio de 1966, se ciñe a un tiempo de transición entre una dictadura militar y su derrocamiento. Y la segunda va de 1972 a 1977, periodo también inscrito en la atmósfera dictatorial), es un signo importante en tanto expresa las preocupaciones intelectuales de su tiempo, que proponían la urgencia de pensar la cultura como propia<sup>60</sup>; de instalar un diálogo entre las resoluciones artísticas incorporando ciertas reflexiones que en torno al escritor se estaban forjando; de

---

<sup>58</sup> Esta división que no fue definitiva para cambiar resueltamente el panorama de las relaciones de género de la época, tampoco caló en el espacio literario puesto que en la década se confirma una presencia desigual de narradoras, o acaso debería decir una ausencia de ellas, puesto que Luna es incorporada a este estudio, pero no era parte del dinámico circuito literario de los años setenta. Quizá lo anterior se explica a partir de las formas de organización patriarcal que dominaban, además, los segmentos de la crítica, la edición y la formación –o militancia– de autores.

<sup>59</sup> Proaño Arandi (2011) precisa que se trata de una publicación que contiene la “transmisión de un estado de ánimo, de una ‘experiencia’ por la cual le es posible ‘sentir’ lo que fue el clima espiritual de una década, la de los años sesenta, signada por revolucionarios fenómenos en la cultura y en la política universales” (5). En buena medida es así, ya que los cuatro tomos de la edición facsimilar contienen una muestra importante de la producción literaria de la época (en poesía y cuento), y también algo similar sobre el trabajo ensayístico que fuera publicado y que reúne preocupaciones diversas que se enfocaron en la reflexión sobre el acto de escritura creativa, la identidad y la construcción de una cultura nacional, la producción literaria de una nueva generación de creadores, y otros asuntos.

<sup>60</sup> “«Esta no es una revista política, en el sentido usual de dicha acepción, pero en la medida en que se inscribe en el proceso por una auténtica cultura nacional y latinoamericana; por una nueva conciencia y una nueva humanidad [...] ésta es una revista política», afirma Proaño Arandi (2011, 6). Sin embargo, es cierto que el proyecto de los de *La Bufanda del Sol* resulta idílico: buscaban la transformación de la sociedad después de “cambiar el alma” (6), revolucionando la conciencia contemporánea, buscando vivir la poesía y el arte, integrándolos al hecho vital (7). Quizá este último rasgo, el de la convivencia entre el arte y la vida que incorpora las nociones de compromiso del escritor, lo revolucionario, la prefiguración de un nuevo hombre y la definición de la identidad local (nacional), pueda aceptarse como una propuesta que aspiraba a la autenticidad, a partir de un lenguaje propio y desde una mirada a lo inmediato, que pasaba por la invocación de un hombre nuevo enfrentado a la amenaza de la Doctrina de Seguridad Nacional, “esfuerzo latinoamericano por militarizar el concepto de seguridad”, cuya tercera etapa inicia con el triunfo de la revolución cubana, que había convertido a la Isla en referente de las vanguardias revolucionarias, y que urgía ser contrarrestado, puesto que legitimaba movimientos armados en la región (Leal Buitrago 1994, 2).

preguntarse por la cuentística y por la narrativa en general, sin descuidar el quehacer poético; de seguir pensando una revolución posible y en el espesor social y humano del arte. Estas preocupaciones no estuvieron desconectadas del efecto cultural e ideológico de varias situaciones provenientes de décadas anteriores, tales como la Revolución cubana, la búsqueda de la independencia de las colonias europeas, la filosofía de Sartre, la guerra de Vietnam, la revolución sexual, el feminismo, el movimiento *hippie*, el *Boom* latinoamericano, la revolución negra en los Estados Unidos, y más situaciones adicionales, cuya latencia persistía y animaba la asociación arte-vida, que ponía en escena a un escritor y su oficio frente a la sociedad y a su época, a las que intentó pensarlas a la luz de la libertad y el compromiso (sartreanos), y del mito revolucionario (del Che). Precisamente, esta decisión de pensar desde el lugar del escritor los asuntos de su época, los temas de implicación colectiva y los de la inmediatez individual, (incluso, a través de personajes cuyo oficio también fuera el de narrador o poeta), confirma el carácter de un autor contemporáneo<sup>61</sup>.

En efecto, Ubidia, Pérez Torres y Proaño Arandi fueron colaboradores de esta revista, y los dos primeros, en especial, desde sus ficciones, indagaron en el quehacer del escritor como un acto estético que expresaba su consciencia literaria, afán que se evidencia en varios relatos a través de la incorporación de personajes que ejercitan la escritura, que interpelan su oficio, y que son interpelados por él. Pero, además, sobre la conciencia del escritor, resulta oportuno anotar la reflexión que Virginia Woolf (2016) hiciera en 1929: “El escritor, pienso, tiene la suerte de vivir más que los otros en presencia de esta realidad. Su oficio es descubrirla y juntarla y comunicarla a los otros” (141). De este modo, es posible comprender el oficio comunicante de la representación, que muestra el mundo “como desnudo de su envoltura y dotado de más intensa vida” (142), y que, en efecto, pone en discurso el conocimiento y la comprensión de ese mismo mundo en el que suceden experiencias colectivas e individuales que el escritor de su tiempo debe incluir en su creación.

Asimismo, los colaboradores de *La Bufanda del Sol* se propusieron crear un diálogo con otras voces en torno a asuntos que alentaban la reflexión sobre el arte, la estética y las formas en las que el escritor asumía su oficio. De ahí la inclusión de algunos materiales tales como la traducción de “El autor como productor”, de Walter Benjamin,

---

<sup>61</sup> Este sentido de lo contemporáneo o actitud contemporánea se verifica en los del realismo social y su implicación colectiva; en Palacio y su inmediatez individual y profunda; y en los del *Vectorial70* y su dialéctica. Los tres siguen propiciando una vertiente para la productividad de nuestra literatura.

a cargo de Bolívar Echeverría; los aportes de Julio Cortázar con respecto al relato breve; el de Mario Benedetti, sobre la relación escritor-revolución; la acción revolucionaria en la poesía de César Vallejo y en la de Víctor Fuentes; las ideas de Agustín Cueva sobre ciencia en la literatura e ideología de clase en Latinoamérica; y más. De alguna forma, esta revista se propuso retratar el pulso cultural y reportar el clima intelectual de la época<sup>62</sup>, a través de la recopilación de discusiones sobre la pertinencia de una nueva literatura (la del hombre nuevo, insuflado por la fascinación revolucionaria); y a través de la incorporación de la producción literaria de Ecuador como un ejercicio propuesto desde grupos que iban germinando en toda América Latina, tal como lo habían hecho en el decenio anterior los de *El Techo de la Ballena* (1961), en Venezuela; o los *Nadaístas* (1960), en Colombia, por ejemplo.

A propósito de esta germinación, recordemos que los Tzántzicos (con *Pucuna*, como dispositivo de difusión propio, desde 1962 hasta 1968) fueron la cuota ecuatoriana que se postuló vinculada y comprometida con las masas, a través de otro molde formal: la *performance* con tendencia a la polémica, que marcaba distancia con respecto a poetas consagrados. Dos de los autores cuya obra es revisada por esta investigación, Proaño Arandi<sup>63</sup> y Ubidia, fueron Tzántzicos de última generación, y publicaron sus cuentos en *Pucuna*. Sin embargo, la poesía fue el género privilegiado de los Tzántzicos, como búsqueda de una estructura literaria para decir. Baste revisar los números de la revista para confirmar que los textos poéticos entre sus colaboradores son los más numerosos. Después, en la década del setenta, el cuento pasaría a ocupar su lugar y se convertiría en el género predilecto de la época, puesto que permitiría configurar personajes confrontados con su tiempo; cuerpos sensibles y dicentes que experimentarían la inestabilidad de lo cotidiano, que se rebelarían contra el discurso de lo religioso y social, impuesto como un

---

<sup>62</sup> La historia de las revistas literarias del Ecuador no se ha estudiado lo suficiente. Sin embargo, Humberto E. Robles, Michael Handelsman y Gustavo Salazar han volcado su interés investigativo sobre estos objetos tan propiciatorios para reconstruir la historia literaria y la dinámica cultural de nuestro país.

<sup>63</sup> Cuenta Proaño Arandi, en una entrevista, que Ulises Estrella, principal suscitador del grupo, les invitó (a él y a Moreano) a una reunión con sus integrantes: “no sé si Alejandro tuvo esa percepción, pero yo creía que nos iban a masacrar [debido a que, en la revista Z, en la que colaboraba, habían criticado los actos tzántzicos como meras poses]. No obstante, encontramos [...] muchas más coincidencias que diferencias” (Moreano 2010, 17). Se inició, entonces, una intensa colaboración inspirada en el imaginario de la Revolución y basada en la confianza, que Proaño tenía, en la potencia estética de la literatura para interpelar y mover consciencias. En dicha entrevista, asimismo, recuerda: “a Abdón Ubidia y a mí nos siguieron una especie de proceso político porque habíamos escrito en el sentido que pensábamos, en el sentido de una literatura que descubriera a los personajes, que fuera desentrañando situaciones, y que, a través de ese desentrañamiento, incidiera, si fuera posible, en la realidad y la expresara a fondo” (18). Del proceso, salieron incólumes; sin embargo, este episodio muestra la demanda política que se le hacía a la literatura, en aquellos días, y también la consciencia que el autor, por su parte, imponía a su oficio.

*corsé*; y que trataran de encontrar en la *fuga* una estrategia para que un estado de situación distinto, es decir, un estado de felicidad fuera posible. Lo anterior puede confirmarse a través de la revisión del importante número de libros de cuentos editados durante la década. Este estudio se ocupa tan solo de diez de ellos.

Luego, viene bien recordar el debate autocrítico, político e intelectual; los procesos de gestión y producción culturales que *La Bufanda del Sol* desarrolló; y la expresión de la postura de los actores culturales, escritores y ensayistas de la época; así como también, las formas con las que buscaron una respuesta a su inquietud sobre una verdadera cultura nacional que enfrentara la cultura oficial, el Estado y la doctrina estadounidense de la Alianza para el Progreso. Estas reflexiones sobre el arte y su relación con lo social, sobre las posibilidades de lo revolucionario, y, muy particularmente, sobre la producción del autor, en tanto debía implicar en su oficio su propia interpelación como sujeto de su tiempo, y replantearse los géneros, o sea, entender el texto literario como un objeto que pusiera todo aquello en escena, reflejan la inquietud ideológica y acaso política de los escritores de esa década con respecto a su realidad y a sus actos de escritura.

De esta suerte, es posible plantear una coincidencia de los del *Vectorial70* con el afán tzántzico de privilegiar un género entre los demás. La poesía tzántzica fue en la década del 60 (es 1962 el año de su irrupción), la forma en la que se representaba lo cotidiano y lo inmediato, por ejemplo, con la poesía de Rafael Larrea, que bosquejaba hombres de oficio y de barrio, “ciudadanos conflictivos”, diría Humberto Vinuesa (2011, 27), mientras Antonio Ordóñez (2010), en su poema, los asociaría en un colectivo desesperanzado:

Cansados de ambular / Paredes negras / Negro todo Todo negro. / Cansados de esta noche hueca / hastiados de ambular en el vacío / Vacío negro / vacío todos. / Manos proyectadas a lo alto / A lo alto negro. / Respirar y sentir negro / Estamos negros / Las casas negras nos azotan en la cara. / Dioses negros petrificados Dioses negros / Monstruos / ¡Déjennos! ¡Déjennos! (28)

Son evidentes en estos versos el pesimismo representado en el color negro, la soledad y una sensación de indefensión que, sin embargo, encuentra en la palabra y en la enunciación imperativa una última forma de defender su humanidad. Recordemos que el tzantzismo configuró una poesía de denuncia y rebelión bajo el mandato de ser coherente con la revolución y con la época, y, con ese fin, se propuso un lenguaje que mostrara una faz del hombre común, al que denominaban hombre del pueblo, y una cultura popular que privilegiara lo social sobre lo individual. Su propuesta se basó, entonces, en la

incorporación a la escritura de lo que ellos denominaron *vida*. Ahora bien, y partiendo de la funcionalidad de los géneros, es posible proponer que la poesía fue a los autodenominados Tzántzicos lo que el cuento a los cuentistas que denomino del *Vectorial70*, pues en estos dos grupos existe una profunda preocupación sobre el yo, lírico, en el caso de la poesía tzántzica, que se coloca en relación con los otros yo, que son esos sujetos populares a los que incorpora en sus textos poéticos. Y un yo, que, en el caso de los del *Vectorial70*, funciona como entidad que a través del lenguaje da testimonio de su propio microcosmos; que emprende desplazamientos hacia lo externo e interno de sí mismo; que contacta con los otros y es afectado por esas relaciones; que reflexiona sobre las problemáticas sencillas y propias del desafío de existir en esa época, la de los años setenta; que busca su propia comprensión entre los límites de una lengua literaria, que trabaja con los insumos del relato, y por ello, compromete su intimidad en la construcción de narrativas de personajes que habitan desde lo privado ese mundo y esa época irreversiblemente enfrentados a lo nuevo. No resulta gratuita, entonces, la frecuencia de narradores en primera persona y de monólogos incorporados al ensamblaje de esta cuentística, que se plantean como una forma de emplazamiento del yo que confiesa, testimonia y se rebela al contar.

La narrativa breve de estos diez años, a propósito de la confección de sus personajes, cuya voluntad de decir les pertenece y ha sido potenciada, dado el relevo de la voz omnisciente, le permite al autor, de un lado, un ejercicio condensado de percepción e interpretación del mundo, doble ejercicio, por tanto; y, de otro, una interpelación al sujeto dicente que examina, indaga e interpela lo propio y luego intenta asociarlo con lo alterno, externo y social. De esta suerte, el mecanismo de la ficción (de los del *Vectorial70*) queda articulado a la noción de contemporaneidad, que sigue la segunda acepción propuesta por Agamben (2011), “contemporáneo es aquel que mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir, no sus luces, sino su oscuridad [...] aquel que está en condiciones de escribir humedeciendo la pluma en la tiniebla del presente” (21). Luego, la escritura, a la luz de esta condición, colocaría al escritor frente al desafío de ser contemporáneo, de actuar como una bisagra que opera y revela los efectos de su articulación (entre la luz y la tiniebla de la época, a través del yo) en el texto. En efecto, la instalación del yo frente a sí mismo y al mundo circundante, hecho de otros sujetos y de objetos y circunstancias –el yo de los personajes–, es una experiencia para el esclarecimiento, un proceso de descubrimiento que algo ha de decantar del presente, y

que condiciona la relación yo-mundo, que ha de emplazarse en el texto a partir de la tensión *corsé-fuga*, cuyo elemento fundamental es el cuerpo del personaje.

Ahora bien, los años setenta, herederos de la década anterior, también recibieron el efecto de la decepción (al que con frecuencia se lo denomina *desencanto*, y que sigue la clave weberiana de la sustitución de la magia a cargo de la razón), que provenía de la versión más reciente de la modernidad. Se trata de una decepción que se explicaba a través de ciertos asuntos tales como el agotamiento de la revolución y la muerte del Che, el asecho de las dictaduras en Latinoamérica, el aburguesamiento de la izquierda, la infiltración del capitalismo a través de los proyectos progresistas de Norteamérica, e incluso, el falso hechizo petrolero. Al respecto, revisemos este comentario de Fernando Tinajero (2011):

Fue un fracaso vivido en medio de una extraña euforia, porque los años setenta, sin que renunciáramos a nuestras convicciones declaradas, nos trajeron petróleo, dinero en abundancia, moda fascinante y otras novedades: *nos hicimos “modernos”*. No es que antes no lo hayamos sido a la manera ecuatoriana: es que por primera vez en nuestras vidas podíamos experimentar las falaces delicias del consumo, del crédito fácil y oportuno, y de aquello que Buñuel había llamado con acierto *la charme discret de la bourgeoisie*. La moda había dejado de ser contrarrevolucionaria; disponer de un automóvil no era un lujo; gozar de los refinamientos del paladar no creaba sentimientos de culpa; cambiar de pareja era solamente un signo de madurez y libertad... Abdón Ubidia trazó entonces la más bella y dolorosa imagen de esos años al escribir ese relato inolvidable que es *Ciudad de invierno*. (17)

La articulación euforia petrolera y modelo consumista como respuesta a la novedosa y atractiva oferta del mercado funcionó como un elemento distractor cuya fascinación configuró el imaginario de una confortable sensación moderna, entre las mujeres y los hombres de la época. Sin embargo, el resquebrajamiento de esa sensación y la voluntad de sobrellevar su consecuente decepción colocarían al sujeto (escritor) frente a una alternativa de *fuga* que, sin ser escapismo, respondería a la experiencia frustrada de la búsqueda de esa felicidad, para restituir el objeto y el deseo de ese objeto que propiciarían su nuevo estado de bienestar. La elección del género fue primero, y luego, el posicionamiento del yo frente a una realidad que debía ser entendida y representada, ya sin los destellos de esa otra felicidad primera que se había difuminado sombríamente. Precisamente, el cuento en los años setenta se convertiría en el lugar del emplazamiento de estas experiencias; de allí que “volver al redil significa[ra] volver a las ficciones, redescubrir el sentido ideológico que tiene la creación de los mundos imaginarios” (17),

para, precisamente, resolver desde esos mundos la compleja experiencia real de esa búsqueda, desde una consciencia contemporánea.

Si *La Bufanda del Sol* se propuso una transformación social que llegaría a propósito de la integración de la literatura y el arte a la vida, entonces, los narradores del setenta nutrieron el contenido de su escritura con la existencia vital, a manera de un *autoabastecimiento*, proponiendo en su narrativa una potencia integradora, capaz de incorporar la vitalidad cotidiana e inmediata a la ficción y la representación; provocando una re-ubicación del personaje, a quien le fueron entregadas las credenciales de narrador, y por tanto, una re-ubicación del receptor-espectador-lector, dadas la producción de nuevas subjetividades, la formulación de una experiencia estética distinta y una asociación con nuevas prácticas y estrategias para comprender y volver a presentar el mundo, que en lo particular, significaba una recomposición de los cuerpos, el espacio y la sensibilidad.

#### **4. El rol editorial y la cuentística de la época**

Resulta oportuno comentar que Eliécer Cárdenas, en una conversación<sup>64</sup> sostenida a propósito de esta investigación, apuntó la importancia de la difusión de los autores jóvenes de la época a través de suplementos culturales, en periódicos de Guayaquil, como *El Telégrafo* (donde se publicaron textos de Carlos Béjar Portilla, Walter Bellolio y Jorge Velasco Mackenzie), y *El Mercurio*, en Cuenca, medio en el que Cárdenas realizó sus primeras publicaciones. Lo anterior deja ver la existencia de una sociedad lectora que consumía más que noticias, y de un dinamismo cultural de los medios escritos que auspiciaban decididamente el quehacer literario local. Los antecedentes de dirigente estudiantil marcaron una profunda preocupación, y aún más, un compromiso político en el autor que, sin embargo, sería desplazado por su elección a favor de la escritura, “Éramos más puros, creíamos en la revolución, luego se vino una izquierda más calculadora. Me distancié...”; de todos modos, en su producción literaria, el autor integraría sus inquietudes políticas. Cuando debió dejar Cuenca para retomar sus estudios en la capital, después de su detención en el Penal García Moreno, se incorporó a la Universidad Central; en ella contactó con escritores contemporáneos, entre los que

---

<sup>64</sup> Esta conversación fue concedida por Eliécer Cárdenas a la autora de esta tesis, el 16 de abril de 2020, y es la fuente de todas sus aseveraciones en este apartado.



contaban los autores de esta investigación, que editaban *La Bufanda del Sol*, en el Departamento de Difusión Cultural.

Ahora bien, las ediciones de los primeros libros de estos siete autores dan cuenta de una gestión, o más bien, un compromiso de organismos encargados de la gestión cultural, tales como la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Núcleo del Guayas, cuyo taller gráfico se encargó de la edición e impresión de los cuentarios *De vuelta al paraíso* (1975) y *Como gato en tempestad* (1977), del joven cuentista Jorge Velasco Mackenzie, en la Colección Letras del Ecuador, números 4 y 52, respectivamente. La Editorial de la Casa de la Cultura de Quito, bajo la presidencia de Oswaldo Guayasamín, publicó el libro *Cuentos del rincón*, en 1972, e *Historia de un intruso*, en 1976, obra que contó con la ilustración de interiores y de portada, del propio Guayasamín. El cuentario de Violeta Luna también fue auspiciado y editado por la misma CCE. *Historia de disecadores* que, en cambio, fue la obra inaugural de Francisco Proaño Arandi, sorprende como producto editorial. Se trata de un pequeño libro (16 centímetros de largo por 10 centímetros de ancho) que sugiere un ejemplar de bolsillo, producido en Quito, por Editorial Luz de América; en su contraportada, hace constar su valor de comercialización por veinticinco sucres. El auspicio parecería proceder del Frente Cultural, debido a esta declaración: “el primer libro de cuentos de Francisco Proaño, expone esas necesidades sentidas por el Frente Cultural en el actual proceso de la literatura ecuatoriana” (Proaño 1972).

La producción de Raúl Pérez Torres, en cambio, confirma el apoyo de la Editora Universitaria, del Departamento de Información y Cultura de la Universidad Central del Ecuador. Llama la atención el tiraje asignado a las ediciones de *Manual para mover las fichas* (1974), con 1950 ejemplares; y 2000, en papel mimeógrafo, para *Micaela y otros cuentos* (1976). *Ana la pelota humana* (1978) compila relatos de sus libros anteriores, y fue publicado por Ediciones Nacionales Círculo de Lectores, de Bogotá, Colección Autores Ecuatorianos. El carácter de la edición dista de la producción nacional que usaba formatos pequeños de máximo 20 x 12 cm, interiores de papel periódico de alto gramaje, portadas de cartulina plegable con impresión full color que, en ocasiones, no pudieron resistir el tiempo ni la asiduidad de los lectores. En cambio, la edición colombiana presenta un libro con pasta dura, pensado como un proyecto de antología de autor, y que, como colección, mostrara la mejor cuentística del país. El estudio introductorio estuvo a

cargo del poeta y crítico colombiano, nacionalizado ecuatoriano, Antonio Correa Lozada, que fue un detector de los jóvenes talentos de nuestra literatura, en la década de 1970.

En la misma colección aparece, en el año 1979, *Bajo el mismo extraño cielo*, con el prólogo de Alfredo Pareja Diezcanseco, auspicio crítico que podría ser pensado como la operación de un legado de oficio entre generaciones. La reflexión de Pareja Diezcanseco (1979) se resuelve muy halagadora, pues reconoce en el joven cuentista a un escritor formado, aunque por momentos no escatima comentar: “‘La Consumación’ padece, a mi juicio, de una extensión innecesaria, un tremendismo inútil, y dice poco, porque no cumple con lo que, con tanta agudeza, pedía Scott Fitzgerald: ‘Acercas tu silla a la orilla del precipicio, y te contaré una historia’” (8), o “Prefiero no opinar de ‘El Tema del gana Pierde’ ni de ‘La Persecución’, porque no son de mi gusto, aunque puedan serlo del de otros” (10). En esa apertura de *Bajo el mismo extraño cielo*, Pareja Diezcanseco afirma que “La capacidad de contar cuentos es un bien natural” (5), que “el escritor debe ser un artista” (9), que lo será completo si se siente y actúa como “hombre de su época” (9), y que el “artista-hombre de su época es el capaz de trascenderla queriendo mejorarla, cuando menos con su lenguaje poético que es decir profético” (9). El autor de *Baldomera* reconoce el talento creador del joven Ubidia y caracteriza a su relativista por la ambigüedad de las situaciones, que es “la característica general de la gran incertidumbre de nuestra época” (7). La función del crítico, como vemos, presiente lo “incierto” del nuevo tiempo y delega al escritor, el cuentista, tomar apunte de ella en sus ficciones, desde esa actitud contemporánea zigzagueante que ya habíamos comentado, para que sea el lenguaje el que descubra en la oscuridad los significados que alumbren la comprensión de una época y las formas de ser de los sujetos que la experimentan.

El caso de Eliécer Cárdenas y la edición de su obra inicial, en cambio, es una excepción. El modesto folleto de dieciséis páginas, ilustrado muy sencillamente por Manuel Palacio, *Hoy, al general...*, fue auspiciado por el propio autor con una inversión de cuatrocientos sucres. Fueron 1000 los ejemplares impresos por Editorial Amazonas, en Cuenca, y el precio de cada uno se fijó en cinco sucres, sin embargo, la mayoría de textos, según afirmó el autor, fueron obsequiados. Acusó a su timidez juvenil su decisión de no acercarse al Núcleo del Azuay de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, dirigido por el poeta Efraín Jara Idrovo, “es que yo era solo un muchacho y él un poeta importante”. En nuestra conversación, recordaba gratamente, la decisión de Rubén Astudillo de apoyar su vocación, a través de esporádicas publicaciones de sus

relatos en el suplemento cultural de Diario *El Mercurio*, que circulaba como tabloide cada domingo. Luego, su cuento “El ejercicio” sería editado como un libro de formato pequeño, de cuarenta páginas, en 1978, por el Departamento de Difusión Cultural de la Universidad de Cuenca, que fuera dirigido por Edmundo Maldonado.

A no dudarlo, la década del setenta fue una época importante para el género cuentístico en Ecuador, que parece incluso su género privilegiado, y esto, entre otras razones, responde a la importante gestión editorial pública que, sobre todo, expresa un resuelto impulso a nuestra literatura y al surgimiento de nuevos talentos y vocaciones. Pero, desafortunadamente, al mismo tiempo, revela un padecimiento que a pesar de las décadas no ha sido superado y que tiene que ver con una cierta centralización del quehacer cultural en dos polos, Quito y Guayaquil. Esta centralización, sin embargo, arroja datos inexactos puesto que la vocación de escribir sería en aquellos años, y seguro lo es en nuestro tiempo, un atributo y un carácter de todas las geografías que merece ser actualizado y superado a través de la implementación de estrategias más democráticas de apoyo cultural y difusión. Además de esta peligrosa centralización, el dinamismo editorial de la época muestra cierta predilección por los narradores y un preocupante descuido por la producción de escritoras de cuentos, en nuestro país. Este factor explica en parte la mínima participación de mujeres en el quehacer literario ecuatoriano y, en particular, en el cuentístico. Aunque este estudio adeuda las razones restantes, la generalizada distribución desigual de roles de género y la definición de relaciones asimétricas entre mujeres y hombres conceden motivos para pensar en este rasgo problemático que, sin embargo y afortunadamente, se desplaza de manera importante a partir de la década de los ochenta.



## Capítulo Tercero

### *Fugas en el ecosistema social*

#### 1. El *Vectorial70* y la intensidad de su primer vector (FES→)

A partir de la noción de *habitus* de Bourdieu (1998), que hace referencia al sentido y la validación de las prácticas, es posible no solo clasificarlas sino también justificarlas y convertirlas en signos capaces de crear distinciones. De ahí que la comprensión de esa nueva época comprendida entre 1970 y 1979, es decir, la percepción que de esa contemporaneidad formularon los autores del *Vectorial70*, los mismos que experimentaron su propio tiempo y que lo recrearon desde la ficción, define la trayectoria de la tradición cuentística del Ecuador, a propósito de una producción de sensibilidades, registros temáticos, motivos y, además, perfiles masculinos y femeninos situados en un tiempo, un espacio y en circunstancias particulares. En tal virtud, es posible afirmar que la percepción de la contemporaneidad condiciona la confección de la ficción.

En efecto, el advenimiento de los setenta significó una variación en los elementos del primero de los tres vectores, *Fugas en el ecosistema social* (FES→), que hacen parte del modelo planteado. Su *magnitud*, que es la medida del vector, da cuenta de una puesta en escena de prácticas que son redefinidas a propósito de las relaciones que los personajes emprenden con su entorno, con el espacio y con los otros, y que propician sus actos de *fuga*, los cuales se representan en el plano, sobre el eje de las ordenadas. El abandono de prácticas pretéritas y la simultánea adopción de otras nuevas configuran estrategias de conciliación con la época, de conservación y/o (re)definición de la clase y, por consiguiente, un replanteamiento del sujeto en relación con un tiempo nuevo y frente a las condiciones de existencia, que activan el funcionamiento de su estilo de vida (Bourdieu, 1998). Es decir, la autonomía de los personajes va a auspiciar sus condiciones de *fuga* y, por tanto, ciertas probabilidades a su búsqueda de la felicidad.

Ahora bien, la *magnitud* del vector registra variaciones por efecto de otras resoluciones temáticas en torno a lo social. FES→ ejecuta un *desplazamiento* hacia las fluctuaciones del *habitus* y muestra la problemática distribución de las prácticas sociales en una época marcada por el optimismo frente a la felicidad y en torno a la potencia del consumo, que entran en juego con las condiciones de existencia y dan lugar a los estilos

de vida y a su transferencia. Por tanto, el vector  $FES \rightarrow$  es una respuesta a la imposición del *corsé* en distintos contextos: familia, institución educativa y demás espacios de lo cotidiano. Luego, a partir de la definición de los elementos anteriores (*magnitud* y *desplazamiento*), de la *dirección* (a propósito de la influencia palaciana) y de las formas en las que los personajes se enfrentan al *corsé*, para distenderlo, eludiendo su opresión, se define el tercer elemento que es el *sentido*, es decir, la *búsqueda de la felicidad* que, en efecto, va a depender de la habilidad con la que el sujeto escape de las condiciones impositivas y angustiantes de su contexto.

El estudio de este primer grupo de relatos del *corpus* ha puesto en evidencia que la cuentística ecuatoriana, durante los años setenta, visita con asiduidad ciertos temas insertos en aquello que propongo como *ecosistema social*. En esa línea, las prácticas y la definición del *habitus* condicionan las formas en las que los sujetos se relacionan con otros sujetos, con entornos sociales y comunitarios, pero también con su propia individualidad, y, por tanto, son una expresión de lo múltiple y diverso. A continuación, se plantea la revisión de dieciocho relatos que construyen la *magnitud* del vector *fugas en el ecosistema social* y la exploración de distintas situaciones en las que los personajes asumen su cotidianeidad, dominados por alguna forma opresora y enfrentados a la angustia y a la imposibilidad de experimentar la felicidad. Por ello, intentan a través de alternativas diversas su escape, en términos físicos o simbólicos, y con él, una forma de configurar sus propias experiencias de bienestar que, en ciertos casos, aparece muy articulada a las particulares condiciones de la década de 1970.

## 2. Fluctuaciones del *habitus*

Siguiendo a Bourdieu (1998), es posible afirmar que las prácticas y los juicios identificables en el *habitus* permiten pensar en la idea de distinción y también en las condiciones de existencia, que son las que lo determinan. Luego, la necesidad que se incorpora da sentido a las prácticas y estas, a su vez, generan el *habitus*, a manera de acciones sensatas que son validadas por las percepciones que les otorgan significado. Así, su construcción funciona “como fórmula generadora que permite justificar simultáneamente las prácticas, los productos enclasables<sup>65</sup>, y los juicios, a su vez

---

<sup>65</sup> Sobre el significado de este neologismo, Ma. del Carmen Ruiz de Elvira, la traductora de *La distinción*, de Pierre Bourdieu (1998), registra la siguiente aclaración: “Dada la continua utilización por el autor de los términos *classer*, *classante*, *classeur*, etc. (empleados todos ellos en su relación con las clases sociales), que dentro de su personalísimo estilo -que he tratado de respetar a lo largo de todo mi trabajo de traducción-

enclados, que constituyen a estas prácticas y a estas obras en un sistema de signos distintivos” (170). A partir de esta comprensión del *habitus* como generador de prácticas y productos que pueden enclarse, que responden a necesidades y que producen distinción, podemos pensar en la forma en la que el advenimiento del nuevo tiempo (la década de 1970) afecta a los personajes de estas historias, por ejemplo, a través de nuevos hábitos de consumo cuyo significado corresponde a una versión de felicidad que reconoce al sujeto como una individualidad capaz de definir su deseo y su placer en una escala que él mismo configura y caracteriza. Por lo demás, las necesidades de consumo de los sujetos, que actúan como un potencial surtidor de la felicidad, van a depender del monto de ingresos y estos a su vez van a definir el poder adquisitivo. De allí que, desde esta perspectiva, la situación laboral incida directamente en las posibilidades de la felicidad. Sin embargo, también existen otras prácticas y, por tanto, procesos en los que unas son abandonadas y sustituidas por otras, para definir nuevos enclamientos a manera de operaciones que deben precautelar el prestigio del sujeto.

Particularmente, y a manera de ejemplo, en el caso de los cuentos claramente escenificados en Quito, el desplazamiento hacia el norte se convierte en una nueva práctica que, a su vez, significa alterar las formas en las que las personas se relacionan con los demás y, sobre todo, con el espacio. Pero, además, expresa la elección de un estilo de vida y un nuevo enclamiento, a partir de la sustitución de unas prácticas por otras. Luego, las distintas nociones de casa se conflictúan en virtud de los desplazamientos hacia otro lugar, el norte, a propósito de tomar distancia de lo viejo o vulgar, el sur y el centro.

Recordemos que “el descubrimiento de yacimientos petroleros en el Oriente y el ‘boom’ petrolero que ahí resulta (1973) terminan de modificar las características socioeconómicas y culturales que afectaban ya a la sociedad quiteña” (De Maximy y Peyronnie 2002, 30), y que la fase de consolidación urbana<sup>66</sup>, en Quito, se dio entre 1970

---

no permitían usar ni su traducción literal -clasificar, etc.- ni circunloquios que dieran todo el sentido que en el original tienen, me he visto obligada a utilizar los neologismos "enclasar", "enclasante", "enclasador", etc., que permiten seguir con claridad todos los usos que el autor hace de esos términos, con los que continuamente está "jugando". Espero del lector disculpe esta licencia, que estoy segura comprenderá con sólo empezar a leer la contraportada. Entiendo que no se trata de una licencia excesiva, dada la utilización que desde hace mucho tiempo se efectúa en nuestro idioma de términos como "desclasas", "desclasamiento", etc. (*Nota de la T.*)” (13).

<sup>66</sup> “Por último, entre 1970 y 1979, se identifica la fase, consolidación urbana, que descuellos por la acción directa del poder local (Municipio-Alcalde) en la transformación vial; y, de equipamiento de servicios (mercados, estación de transporte interprovincial, hospitales) durante las dictaduras de 1970-1973 y de 1973-1978. Es importante aclarar que el poder local en Quito no cambia de personero entre 1970 y 1978 a pesar de que a nivel nacional se sucedan dos dictaduras diferentes en su enfoque de política nacional e internacional” (Monard 2015, 14). Dicha consolidación urbana sostenida en la permanencia de las

y 1979. Lo anterior provocó, de un lado, un crecimiento urbano acelerado que supuso el desplazamiento desde el centro hacia los parques de La Alameda y El Ejido, y de otro, la consolidación de la segregación residencial, puesto que “la mayoría de ciudadanos acomodados toma el camino de los barrios nuevos y de las ciudades-jardín del norte y es reemplazada por clases populares que vienen a amontonarse y a menudo a tugurizar el Centro” (30).

Esta experiencia de la presión de las clases sociales acomodadas, que hizo que la ciudad creciera hacia el norte y modificara su organización, auspicia algunos de los relatos que se analizan a continuación y provoca en los personajes una necesidad de *fugar* que se traduce como un deseo de ponerse a tono con esa nueva modernidad, enfrentar las renovadas maneras de habitar y también los nuevos modos de configurar las afectividades y las circunstancias en las que se redefinía el enclasmiento, la distinción y los nuevos estilos de vida. Además, el crecimiento demográfico y el abandono progresivo de una parte de la ciudad antigua provocaron el amontonamiento “en manzanas excéntricas y poco atractivas y en algunas casas “desclasadas” del centro histórico” (30). Esta estructuración arquitectónica de la ciudad produjo un fenómeno social de desplazamiento de la población y un cambio notable en la vida de los residentes, quienes se vieron abocados a migraciones y reubicaciones que operaban de distintas formas en su cotidianidad.

En “La casa vieja o lo que no se olvida” (2, 4, con  $i=2$ )<sup>67</sup>, cuento incluido en *Manual para mover las fichas*, de Pérez Torres (1974), el drama de la mudanza enfrenta

---

autoridades municipales entre 1970 y 1978, sumada a los desplazamientos que privilegiaban residir en el norte de la ciudad, provocó nuevas relaciones de los sujetos con respecto al espacio público y privado, y, en ese orden, resulta posible, entonces, comprender los asuntos de la mudanza y las diversas posibilidades de contacto de los sujetos en términos de habitabilidad, pertenencia y memoria, tanto con su(s) casa(s) de origen, como con las de destino, integrados, además, como motivos en algunos de los relatos del *inventario*.<sup>67</sup> Al iniciar el análisis crítico de los relatos resulta necesaria esta precisión: junto al título de cada cuento se consigna, dentro de los paréntesis, la asignación numérica a las categorías *corsé*, *fuga*, e *intensidad de respuesta ante esa opresión*, que permiten consignar las coordenadas del punto en el plano, es decir, el lugar que el cuento ocupa en la tradición que se construye con el análisis propuesto en esta investigación. Recordemos que cada uno de los vectores se configura a través de la ecuación  $y = i \cdot x$ , que articula la noción de búsqueda de la felicidad a través de la tensión *corsé/fuga*. Es decir, la *fuga* (que es  $y$ ) es igual al producto de  $i$  (que representa la intensidad con la que el personaje responde a la opresión del *corsé* y que puede tener los valores: 0, que expresa su obediencia y sumisión; 1, que da cuenta de su resistencia, es decir, de la oposición a la agenda de dominación del *corsé*; y 2, que representa un estado de rebelión ante el *encorsetamiento*, es decir, la superación de la intensidad represiva), por  $x$ , que es el valor del *corsé*, el cual se asigna en función de la forma en la que actúa su control e inmovilización sobre los personajes, atendiendo a los criterios sobre los cuales se materializa dicha dominación del cuerpo, a través de los siguientes ámbitos de influencia: conducta social (CS), religiosidad (R), actitud y acción política (AP), educación (E), relaciones de género (RG); y sexualidad (SEX) que, a su vez, dependen del contexto y de las especificidades propios de cada historia. La sumatoria de estos factores determina el valor del *corsé* ( $x$ ).



al personaje con una imposibilidad de bienestar, que impone una sensación “soporífera” de desfallecimiento, sin embargo, en el ambiente nuevo. Esta circunstancia conduce al personaje a una reflexión sobre la casa, lo ajeno y la época y a una experiencia de temor que pasa por lo corpóreo:

mi cabeza hervía, la sentía palpar bajo mis dedos, estallar casi, pero había que vivir, había que buscar, entonces volvía con ímpetu a la única posición satisfactoria para el hombre, acurrucado, como una C o una S, haciéndome la idea de que estaba en el vientre de mi madre, aún sin huesos, aún sin hambre, aún sin incertidumbre, un palpar constante y nada más, un líquido viscoso, una masita... hasta que me quedaba dormido por momentos y volvía al sueño recurrente, yo mirando mi cuerpo, sintiendo urgentemente que me faltaba una mano fuera de mis manos, es decir otra, una tercera, y me despertaba febril sorprendiéndome buscando entre la almohada, entre las sábanas, tomaba agua y salía al jardín, fumaba un cigarrillo interminable, espeso, nebuloso y regresaba al sueño que ya no solamente era recurrente sino progresivo, ahora me faltaban también ojos, y al otro día cabezas y piernas. (13)

Frente a la angustiada extrañeza del cuerpo en el nuevo lugar, la evasión de la realidad se transforma en una alternativa pacificadora. Sin embargo, la alteración del cuerpo, es decir, su desarticulación en la escena del sueño, anuncia una impostergable necesidad de *fugar*. Además, ninguno de los miembros de la familia se acostumbraba a la nueva casa, de allí que el protagonista afirmara: “Todos nos sentíamos ausentes” (12). A propósito de lo anterior, viene bien anotar que las condiciones de existencia son diferentes y producen *habitus* también diferentes, los cuales son originados a partir de prácticas que, en efecto, expresan diferencias que están inscritas objetivamente en dichas condiciones, y que pueden ser interpretadas y evaluadas por los distintos agentes, según esquemas de percepción que las hacen funcionar como estilos de vida. La incomodidad de los cuerpos, en esta historia, se expresa en la sensación insular de los habitantes de la casa a pesar de su cercanía: “en el comedor parecía que estuviéramos masticando algodón, igual que no tuviéramos dientes, ni huesos, preferíamos las posiciones dobladas, la cama, la silla” (12). Todo dentro de la casa nueva se precarizaba absurdamente, en tanto la persistencia de la memoria de la antigua casa, que se manifestaba en la relación entre el hombre y el espacio, afectaba la sensibilidad de sus habitantes.

Recordemos que la casa tiene una función que es la habitabilidad, la cual provoca vinculación, apego, involucramiento, afecto y, por tanto, la asignación a ese espacio de ciertos valores tales como protección, amparo, identidad, pertenencia y una especial

---

Ver información adicional en Anexo 1, Algunas instrucciones sobre el modelo, y en Anexo 2, Datos del Modelo *Vectorial70*, los detalles del cálculo y la definición de los valores de  $x$ ,  $i$  e  $y$ .

asociación con la memoria, es decir, entre memoria e imaginación, porque “los recuerdos de las antiguas moradas se reviven como ensueños, las moradas del pasado son en nosotros imperecederas” (Bachelard 1997, 36). Por tanto, la casa anterior (o primera) permanece arraigada en el personaje, en su memoria, a pesar de la mudanza, mientras el ensueño funciona como principio unificador de pensamientos, recuerdos y deseos, y como manifestación de la intimidad. Sin embargo, frente a la intensidad de ese vínculo entre el habitante y la casa, la promesa de la mudanza, que traería consigo un cambio en el enclasmamiento y en el estilo de vida, comienza a resquebrajarse, mientras que el gusto, como conjunto unitario de preferencias que se expresa en la propensión a la apropiación material o simbólica de un tipo de objetos o prácticas (Bourdieu, 1998), se coloca en crisis, precisamente, por la imposibilidad de esa apropiación.

La ajenidad de la casa nueva, su carencia de huellas y la ausencia de signos que frustran el sentido de pertenencia desde la habitabilidad (pertenencia fallida que también afecta la redefinición del *habitus*, la adopción de nuevas prácticas y la posición de clase) disloca la intimidad de los personajes. En estas condiciones, el sueño significa para el protagonista la forma de escapar simbólicamente hacia “la casa del recuerdo”, es decir, “la casa natal [que] está físicamente inscrita en nosotros” y que es “casa habitada” (45), en términos de Bachelard (1997). Lo que se revela, entonces, es la inestabilidad del *habitus* del personaje, debido a la contradicción entre las implicaciones de su pasado, como un tiempo resuelto y definido, y ese presente que se encuentra en proceso de construcción y que se expresa en esa complejidad de asociaciones inolvidables para el sujeto/cuerpo. Por tanto, el desplazamiento del personaje hacia “la casa vieja” revela esa necesidad de *fugar* del cuerpo para encontrarse con la morada primera y recuperar su felicidad:

salí a la calle, sentía sudar mis pasos, mis piernas automáticas hasta que me encontré frente a la casa vieja, el corazón un avispero, un reloj de pared. Salté la tapia, miré en la ventana de la sala el cartel que entre risas pegamos con María: “se arrienda, informes...” di vuelta al jardín, forcé la ventana de mi dormitorio, como lo hacía en mis noches de borrachera [...] entré a mi cuarto antiguo, vagué por los dormitorios, busqué en los closets, revisé el fogón de la cocina, los rincones, la alacena donde mamá guardaba siempre mis costumbres, fui a la sala y encontré.

Estaba allí nuestra desazón. (Pérez Torres 1974, 14)

Así, el retorno a la casa originaria permite la re-apropiación de la casa natal, esa que a decir de Bachelard (1997) se convierte en casa onírica, o “cripta”; “una casa del recuerdo-sueño, perdida en la sombra de un más allá del pasado verdadero” (Pérez Torres 1974,

46), que fuera trastocada, de un lado, con la mudanza, imperativo de la nueva época que redefinió las prácticas y los estilos de vida, y de otro, con la frustrada experiencia de apropiación de lo nuevo, como elemento del *corsé* que condiciona el optimismo y el *habitus*, y la relación de este con el enclasmiento y la distinción.

El asunto de la mudanza también es tratado por Proaño Arandi (1972) en el relato “Nosotros también nos iremos” (3, 0, con  $i=0$ ), de *Historias de disecadores*. El cuento puede ser leído como una respuesta a la necesidad de distinción y de adopción de un nuevo estilo de vida, el cual expresa una posición de clase y una condición particular de existencia a través de la apropiación material y simbólica de una casa, ubicada hacia el prestigioso sector del norte. Recordemos que la migración urbana en la capital, durante los setenta, provocada por dos razones: crecimiento de la ciudad y auge petrolero, incidió en las formas de habitarla. Ahora bien, en este relato, el *corsé* se impone a través de la necesidad de placer que la mente ha definido,<sup>68</sup> precisamente, porque el sujeto ha tomado distancia de esos “ejes de la ética griega tradicional: [...] el encomio de la temperancia y la moderación” (García 2002, 194), que eran aquellos en los que el epicureísmo desembocaba y que coincidían con las virtudes, como connaturales a la vida feliz. Luego, la determinación del gusto, que permite la transmutación de las cosas en signos distintos y distintivos, y que hace penetrar las diferencias inscritas en el orden físico de los cuerpos, en el orden simbólico de las distinciones significantes, expresa simbólicamente la posición de clase, pues se relaciona con los sistemas de enclasmiento sociales (Bourdieu, 1998). Precisamente, ese gusto que expresa una clase particular de condiciones de existencia y anima a mudarse hacia otro lugar, a un matrimonio que vivía con su hijo y una vieja tía de luto, en una casa que parecía un conventillo, ubicada en el tradicional centro de la ciudad, da cuenta de una vanidad que los excede y que replica ciertas prácticas sociales hegemónicas. En efecto, la mujer impuso al marido la necesidad de la mudanza hacia el norte, a una casa de hacienda que había sido remodelada, bajo la justificación de que era necesario mudarse, como lo hacían los ricos, hacia el norte, para salir del barrio de calles sucias y relacionarse con la “buena gente” (Proaño Arandi 1972, 55), en el buen

---

<sup>68</sup> Sobre el gobierno de la mente, su carácter previsivo y definidor de la fruición, García Gual (2002) transcribe a Epicuro: “Es mejor soportar algunos pesares a fin de gozar de placeres mayores. Y conviene privarse de determinados placeres a fin de no sufrir dolores más penosos (frg. 442 Us.)”, y apunta: “La oposición al hedonismo de Aristipo y los cirenaicos es rotunda, como ya indicamos antes. Y es la mente, la *dianoia*, con su previsión, quien impone su criterio. Puesto que la carne, es decir, la sensualidad, carece de entendimiento para discernir los límites y las implicaciones de la fruición, es la inteligencia quien sirve de guía” (194).

barrio, porque, además, así sería posible “que el niño se críe entre hijos de buenas familias” (64). Ahora bien, la definición de clases e identidades se da, precisamente, por la diferenciación, mientras que la relación entre las condiciones de existencia y el *habitus* hace surgir el estilo de vida, que es lo que tanto preocupa al personaje femenino de este relato, y lo *encorseta* con un discurso social dominante, porque anhela para su hijo un ascenso en ese orden social. Del mismo modo, la noción de lo pretencioso<sup>69</sup> surge en el espacio *entre*, en la dicotomía entre consumos distinguidos, cuya singularidad hace parte de las fracciones mejor provistas de capital económico y cultural; y consumos vulgares, dado su carácter fácil y común, asociado a las clases más desprovistas de esos dos tipos de capital. En esas posiciones intermedias quedan “las prácticas condenadas a parecer *pretenciosas* por el hecho de la discordancia existente entre la ambición y las posibilidades que en aquellas prácticas se manifiesta” (Bourdieu 1998, 175). A propósito de esto, el deseo de mudanza del personaje femenino de este cuento, que define la comprensión de su propia felicidad, ha de entenderse como una práctica pretenciosa, producto del *corsé*, que coloca en disputa la ambición frente a las posibilidades reales que pasan por lo económico, y como potencia, arraigada a dicha práctica.

Ahora bien, el cuento se divide en tres momentos. El primero, la decisión de adquirir la casa remodelada. El segundo da lugar a la exploración del niño, que es un pretexto para conocer la casa vieja, a través de su aventura infantil. Es así que se apropia de los lugares de la casa desde su propio lenguaje, garabateando en las paredes o trazando líneas sobre superficies agrietadas que, según el narrador, sugerían rostros desconocidos. El viaje infantil del personaje confirma olores a humedad y a urinarios y la presencia de habitantes envejecidos “viejas vestidas eternamente de negro (tías-juanas-siempre-de-luto), muchachitas pálidas, guaguas sucios y semidesnudos, guaguas barrigones, gordos, ancianos casi ciegos, mujeres, hombres” (Proaño 1972, 59), es decir, un lugar de personajes desvaídos, que permanecían distanciados del mundo exterior y que

---

<sup>69</sup> Esta noción surge del análisis de Bourdieu (1998) en materia de consumos culturales, pero es aplicable a la necesidad de consumo que es eje de esta historia y al sentido de la configuración de apariencias a partir de ciertas prácticas, tales como fijar el lugar de residencia hacia el norte de la ciudad. El autor señala que “la oposición principal, según el volumen global del capital, se establece aquí entre los consumos designados como distinguidos, por su propia singularidad, de las fracciones mejor provistas tanto de capital económico como de capital cultural, y los consumos socialmente considerados como vulgares, porque son a la vez fáciles y comunes, de los más desprovistos de esos dos tipos de capital, con, en posiciones intermedias” (175). Precisamente, ese segmento que define el desequilibrio entre las condiciones de existencia y el estilo de vida que se desea da lugar a la pretensión y a un deseo de enclasmiento, a propósito del gusto que expresa esa propensión a la apropiación material de un tipo de objeto con el que se pueda lograr la resignificación del sujeto y su calificación.

representaban aquello que debía colocarse a distancia para conectar mejor con la nueva época y ser feliz. La experiencia lúdica del niño se impone frente a esa descripción sombría y paralela que se hace del conventillo, que, recordemos, Proaño Arandi privilegia con frecuencia en sus acercamientos a ambientes y escenarios, con casas oscurecidas y tétricas, que configuran esa sensación de lo viejo que ha comenzado a extinguirse. Luego, “en el viaje, [el niño] rompió candados, orinó, destruyó flores, gritó ululando desde el techo” (60). Estos actos prefiguran una cierta violencia que pasa por la destrucción y por el posicionamiento de lo masculino, particularmente, en el acto de orinar. Al mismo tiempo, su confirmación de escondites, pasadizos, ruidos extraños, cuartos abandonados, y cocinas oscuras y llenas de hollín, bosqueja la casa vieja y el tiempo también envejecido, que amenazaba con opacar la vida social de esa familia que quería ponerse a tono con la nueva temporalidad. Finalmente, el tercer momento del cuento hace referencia a “La nueva casa [que] era realmente moderna” (63), y que la mujer, figura dominante de este matrimonio, instrumentaliza para que su familia y en especial el niño participaran de los juegos de la sociabilidad, que por razones de enclasmiento, entran en diálogo con los condicionamientos sociales del *corsé* que, a su vez, habría de definir su ascenso social. En efecto, en esta historia, la mudanza responde al discurso dominante, en términos de un acomodamiento frente al cambio de época y a esa necesidad de incorporarse desde las dinámicas sociales a ese nuevo enclasmiento, también como un ajuste entre las condiciones económicas y las aspiraciones sociales de la protagonista.

De otra cuenta, aunque resulta evidente que este relato no deja lugar para la *fuga* como una reacción de resistencia al *corsé*, en tanto la protagonista de la historia expresa su condescendencia con las prácticas prescritas, sí muestra, en cambio (y aquello termina siendo interesante), la operatividad de ese poder discursivo sobre los cuerpos que deben crear ciertos desplazamientos, que los confrontan consigo mismos, con el propósito de buscar su felicidad, a través de una experiencia que coincide con los condicionamientos del *corsé* y que acaso, puede considerarse una forma de tomar distancia, pero de los otros, considerados diferentes e inferiores. Asimismo, el relato muestra en la contradicción descriptiva entre esas dos casas, el redireccionamiento de las prácticas sociales, a propósito de la nueva época: la una, un conventillo hecho de “callejones de pasadizos, patios y traspatios, techumbres y sótanos” (58), que destinaría a la familia al lugar de la masa social, sin distinción ni privilegios; y la otra, “una buena casa. No importa que no

sea muy moderna. Pero está en una zona residencial y la ofrecen a un precio realmente barato” (54), que habilitaría su reacomodo social.

De todos modos, la migración urbana queda propuesta como un desplazamiento alternativo capaz de enfrentar las amenazas que asechaban las prácticas y los estilos de vida de cierta clase social: “–Si este barrio llegara a dañarse, como el otro, la gente verdaderamente bien se irá a otro lado, quizá más al norte. Nosotros también nos iremos, ¿No crees? Sí –dijo el marido– habrá que seguirlos” (64). Hacia el final del relato, el significado de esta mudanza a la casa nueva se contrapone al que fuera propuesto por Pérez Torres, en su cuento “La casa vieja o lo que no se olvida”. El relato de Proaño Arandi se cierra con la puesta en marcha del juego infantil que despliega ciertas formas de apropiación del espacio de la nueva casa: “Con un carbón olvidado, no sabía cómo, al fondo de su bolsillo, comenzó a dibujar, en el límpido muro de la cocina, el cuerpo crispado de un garabato” (64). Este episodio plantea que el niño, probablemente debido a su corta edad, no se había cuestionado con respecto a la valoración afectiva que él había concedido al espacio, en términos de nostalgia, por ejemplo, como sí, en cambio, sucedió con el adulto del cuento “La casa vieja o lo que no se olvida”. Es decir que, la casa vieja no reportó información memorable, ni se convirtió en un signo que debía ser llevado al lugar de almacenamiento, que es la memoria, en asociación con ciertas operaciones de percepción (Díaz 2009). Sin embargo, dichas operaciones se activarían nuevamente en el personaje infantil con el objeto de conocer el nuevo espacio y apropiarse de él a través del juego y de su versión de escritura, es decir, de percepciones visuales y táctiles que construyen su experiencia frente al objeto al que va a resignificar.

Con todo, la casa antigua restaurada, debido a su ubicación en el norte de la ciudad, se había convertido en un espacio nuevo que con el tiempo habría de adquirir más valores y significados para sus ocupantes y que, quizá, auguraría a la familia nuevas y convenientes posibilidades de socialización, especialmente, para el niño, quien aún no era consciente de los propósitos de la mudanza. Lo anterior denota una condescendencia con los condicionamientos de la nueva época y con las prácticas que de ella proceden, que instan a buscar lo nuevo, mediante operaciones de desplazamiento condicionadas por el poder adquisitivo, lo cual reactiva las relaciones de las fuerzas de trabajo dentro del modelo capitalista. Es decir que, el *encorsetamiento* supone tomar distancia de lo viejo, gestionar nuevos enclasamientos, emprender nuevas prácticas, redefinir los estilos de vida y, por tanto, reordenar los cuerpos en el espacio a través de movimientos y

reacomodamientos en el mapa urbano, en donde se sectorizan los espacios del prestigio y se discriminan aquellos que simbolizan lo viejo, lo pobre o lo vulgar. La experiencia de la mudanza que es la traducción de dichos reacomodamientos es a la vez la expresión de escape de los cuerpos, hacia el otro lugar, el lugar mejor, el nuevo lugar. Esta *fuga* está atravesada por los juegos de la afectividad que a veces resultan contradictorios en el sentido de añoranza, indiferencia o repudio de la casa vieja (o incluso, de la casa nueva). De la forma que sea, el cuerpo de los personajes crea redes de afectividad, y estas son las que determinan su desplazamiento, como posibilidad de irse definitivamente, o como imposibilidad de no volver.

Por lo demás, en la introducción de esta investigación, ya había precisado que los relatos no reportan una relación estrecha con la ciudad (lugar de lo público) como escenario, sino que más bien surgen las locaciones del espacio privado de la casa y la habitación, con una frecuencia que resulta inquietante. De allí que cuentos tales como: “Muñeca negra”, “La Señora Quimí”, “La noche de Santiago”, de Proaño Arandi (1972); “Honor familiar”, de Cárdenas (1971); “Cuando me gustaba el fútbol” (1978), “Este merino” (1974), “Elenita” (1974), de Pérez Torres; “Ciudad de invierno”, “La piedad”, “La fuga”, “Tren nocturno”, de Ubidia (1979); o “Vida y vuelo de Perico el pájaro”, “El sabor a nada del agua”, “Ojo que guarda”, de Velasco Mackenzie (1977), por nombrar solo algunos, recreen diversas situaciones que ponen en juego la afectividad de sus personajes y su disyuntiva frente al *corsé* y la *fuga*, desde el espacio de la casa. Del mismo modo, constituye un dato interesante mirar cómo las posibilidades del escape tienen una forma particular de resolverse en cada historia, puesto que, en unos cuantos relatos, que serán analizados en este capítulo, los habitantes de la casa, niños y adolescentes, planean su huida, y en todos los casos lo consiguen como una forma de evadir el *corsé*, que significa el control familiar y la opresión de los cuerpos infantiles o juveniles por parte de sus cuidadores.

Luego, la categoría *fuga* muestra un comportamiento variable que incide en la representación gráfica de su desplazamiento. Cosa parecida sucede con el *corsé* y las intensidades de su opresión sobre los cuerpos. Las distintas situaciones narradas son las que van a definir, en última instancia, la relación que cada uno de los personajes establezca con estas variables, puesto que, por ejemplo, las motivaciones de la huida van a responder a una necesidad de distanciarse de algo (amenazante, nocivo u opresor, que ha de identificarse como efecto de un poder que busca controlar); o de buscar algo

(espacio, situación, condición, o incluso una persona, en todos los casos, distante), que libere el cuerpo y lo ponga a salvo del control.

### **3. Cuerpos que *fugan* de las convenciones sociales: secuencias del bien y del mal**

Los componentes de la religión, con sus nociones de virtud y corrección, y lo social, a través de prácticas de integración a la sociedad en el sentido de identidad y similitud, fundamentan el discurso del *corsé*, el mismo que intenta controlar y reprimir ciertos actos de los sujetos. Los espacios en los que opera el *corsé* guardan relación con los intercambios sociales que se registran, sobre todo, dentro de la familia y en la escuela. Precisamente, en estos escenarios, se definen, re-definen y configuran los caracteres de hombres y mujeres para transferirlos a niños y niñas, para su reproducción; se especifican los condicionamientos del *corsé*, y también las formas condescendientes con las que los sujetos deberán responder a su condicionamiento, a propósito de este juego prescriptivo. En consecuencia, estas respuestas definirán las posiciones que hombres y mujeres deberán asumir para comprender y relacionarse con el mundo, es decir, para construirlo cotidianamente, al mismo tiempo, que el mundo los construye a ellos.

Sobre esos escenarios, Isabel Jiménez (2014), en su presentación de *Capital social, escuela y espacio social*, de Pierre Bourdieu, afirma que “En el mundo social hay instituciones que forman al individuo en el *oficio* de hombre y de mujer. Entre ellas, la escuela y la familia ocupan un lugar privilegiado” (10). Precisamente, a través de estas instituciones se reiteran la repetición y la transferencia de prácticas que, puestas a contraluz, muestran los factores que las prefiguran. La familia y la escuela perpetúan y reproducen la docilidad como un efecto del *corsé* y definen, al mismo tiempo, una predisposición a hacer, la cual, sin embargo, puede ser eludida a propósito de la reflexión individual del sujeto, para dar lugar a prácticas reñidas con los criterios disciplinarios y controladores del *encorsetamiento*, configurar la disidencia y, por tanto, un estado de autonomía cercano a experiencias de bienestar o felicidad deseadas.

Con respecto al disciplinamiento del cuerpo que, por cierto, entraña la imposición del *corsé*, recordemos que Michael Foucault (2008) propone la disciplina como “una anatomía política del detalle” (161), que trabaja a través de coerciones sobre el cuerpo, es decir,

[como] una manipulación calculada de sus elementos, de sus gestos, de sus comportamientos. El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo



desarticula y lo recompone. Una ‘anatomía política’, que es asimismo una ‘mecánica del poder’, está naciendo; define cómo se puede apresar el cuerpo de los demás, no simplemente para que ellos hagan lo que se desea, sino para que operen como se quiere, con las técnicas, según la rapidez y la eficacia que se les determine. La disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos ‘dóciles’. (160)

En efecto, ese disciplinamiento permite pensar en una manipulación del cuerpo individual que se traduce en una manipulación del cuerpo colectivo, para educarlo, convertirlo y/o modificarlo, en tanto bloquea sus actos y condiciona su conducta, con el ánimo de *docilizarlo*. Sin embargo, los actos de *fuga* de los personajes de ciertos relatos muestran una recalificación del cuerpo, del pensamiento y de las prácticas como signos que circulan hacia el otro lugar del hábito, la infracción, la recodificación y la rebelión. Luego, los cuerpos salen del “control minucioso” (159) del dispositivo discursivo y de su poder disciplinatorio. Revisemos a continuación, los relatos que muestran a los personajes que niegan la operatividad del *corsé* y activan la resistencia de sus cuerpos frente al disciplinamiento.

En “Mamá” (12, 24, con  $i=2$ ), cuento de Pérez Torres (1974), la voz confesante de un adolescente de 15 años relata una escena inusual dentro de su casa, su madre lo había sorprendido mirando una revista pornográfica en su habitación: “Entonces mamá me quedó mirando un poco aterrada, (...). Yo escondí la revista debajo de la almohada y sentí ganas de orinar” (17). El relato deja ver las dimensiones de lo proscrito y cómo esa proscripción, que se fundamenta en el código religioso, sugiere una censura y una culpabilidad con respecto al descubrimiento del erotismo, “al pasar por la cama de mi hermano miré un cuadro de la virgen dolorosa y me pareció que sonreía, me santigué dos veces y fui a enfrentarme directamente con el miedo” (17). Luego vendría el castigo físico de la madre con un palo de escoba, pues era necesario escarmentar al cuerpo, como sucede con todas las versiones del mal que deben evitarse: el engaño, la deshonestidad, o la vagancia, por ejemplo. Pensemos, entonces, en la función formadora de los padres, entendida como modelación y adecuación del cuerpo (de sus hijos) a “ciertas” formas de actuar, siguiendo el estatuto del bien y la virtud.

El castigo, sin embargo, no impidió que en ese momento el joven prosiguiera con su contemplación a través de la imaginación y del pensamiento; fue así que recreó cuerpos de “mujeres completamente desnudas, con las piernas abiertas, los muslos sonrosados, los pechos enormes, derramados” (18). El recuerdo fue para el joven una experiencia hartamente placentera pues aún después de los golpes reconoció que lo que realmente le “dolía

[era] la tristeza que vagaba entre [sus] piernas” (18). La revista pornográfica funcionó, entonces, como un objeto para la contemplación en tanto propició una experiencia estimulante para el placer del adolescente, es decir, el escape de su cuerpo hacia el lugar del deseo. Ahora bien, la regulación social arraigada a códigos religiosos inscribe el deseo del cuerpo, y por tanto, el consumo de pornografía gráfica en una zona proscrita; desde allí ha de entenderse el castigo y la promesa que clausuran el relato: **“al pasar del tiempo prometió ante el crucifijo de su madre y en presencia de toda la familia, cerrar sus ojos para siempre a todo lo impuro y ser un niño bueno, aseado y obediente...”** (18), –por cierto, la marca de negrillas es propia de la tipografía del texto, y puede leerse como un refuerzo a la ironía con la que se plantea esta historia–. El final del cuento muestra que, ante el peligro de la *fuga*, la madre debió recurrir a la violencia y castigar el cuerpo del adolescente, para disciplinarlo y garantizar desde el entorno familiar la vigencia del control, precautelando la inmunidad de ese cuerpo frente al deseo, es decir, su inscripción en la zona de la corrección y el bien. Por ello, **“Al otro día internaron al criminal de quince años en la clínica del barrio”** (18). Es que la artificiosa esfera social fabrica “crímenes” y culpas que, desde el lugar de lo religioso, se traducen en pecados que, por tanto, abastecen la potencia *encorsetante*. Luego, “es cierto que la sociedad es la que define, en función de sus propios intereses, lo que debe ser considerado como delito: éste no es, por lo tanto, natural” (Foucault 2008, 121). Partiendo de esta propuesta, es posible pensar que los actos que desbordan los criterios del control pueden ser arbitrariamente clasificados como formas del mal y de la infracción, es decir, objetos y motivos del desprestigio. De allí que, tal como sucede en este relato, una acción traducida en “crimen social” resulte ser primero y, sobre todo, un acto de huida que niega el disciplinamiento<sup>70</sup>.

Más allá del juramento del contraventor iniciático, que fue forzado a través de ese castigo de la madre, cuyo objetivo era reafirmar las estructuras sociales, con su contrición y con la consecuente imposición del *corsé*, la experiencia del placer sobre el cuerpo se inscribe como un desequilibrio o escape de la norma que, sobre todo, debe traducirse como una pulsión vital. Este episodio, incluidos los palazos de la madre, funciona como

---

<sup>70</sup> Esta *fuga* sitúa la explotación del cuerpo femenino como objeto del deseo masculino, que el capital ha sabido manipular muy bien con su industria de explotación comercial, y, por tanto, activa un preocupante episodio de *encorsetamiento* para la mujer. Luego, el adolescente decide, autónomamente y desde su contexto, la evasión del control mediante su actitud desobediente, que lejos de ser una elección virtuosa o correcta, debido a las evidentes implicaciones de subalternidad femenina, sí, en cambio, determina un posicionamiento frente al placer que le otorga felicidad y que se constituye en un rasgo diferenciador para su confección, que es lo que propone la hipótesis de esta investigación.

una economía del castigo que triangula la ley del *corsé*: este, como dispositivo que impone el comportamiento de los cuerpos; el delito, como infracción o distanciamiento de prácticas correctas, normales y normadas por su discurso disciplinatorio; y el castigo, que proviene de una autoridad que requiere cierto derecho o prestigio para ejecutar la condena. Esta dinámica funciona bien en instancias encargadas de educar, tales como el hogar o la escuela.

Por otro lado, recordemos que, en *Vigilar y castigar*, Foucault (2008) revisó una cronología del suplicio del cuerpo y propuso el asunto de la espectacularidad del castigo, su faceta teatral y festiva, como una dimensión superada entre finales del XVII e inicios del XIX: “a pesar de algunos grandes resplandores, la sombría fiesta punitiva está extinguiéndose [...]. El castigo ha dejado poco a poco de ser teatro” (17). Precisamente, con respecto a la idea de volver público un episodio de castigo/corrección, “la clínica del barrio” en la que fuera internado “el criminal” (referencia dada por la voz narrativa en su único debut, hacia el final del relato, en el que predominó la voz del adolescente) deja ver que existe cierta efectividad en la exposición del infractor, en términos de corrección. Esta escena muestra la intervención de unos en los asuntos de otros a través de la actuación del grupo de vecinos y la acción comunitaria, que es una forma de fortalecer el discurso del control, desde una relación urbanomoderna, en la que la organización social ha determinado cuáles son los bordes que definen sus prácticas (aquellas que han sido legitimadas), desde la operatividad de discursos afianzados en preceptos religiosos, morales y éticos, que, de un lado, determinan cuáles son los comportamientos esperados –desde la noción del *espíritu* weberiano–, que fundamentan y prescriben la forma de iniciación sexual de los cuerpos (en términos de inquietud, exploración, y satisfacción, que expresan el control de su placer); y de otro, proponen mecanismos y recursos con los que se ha de censurar al cuerpo que ha sido condenado culpable. Luego, la idea de comunidad y la intervención de los vecinos confirman un derecho de entrometimiento de lo público en lo privado. De otra cuenta, la familia se incorpora como institución social y configura un microespacio en el que se han de replicar las señales dadas por esa misma sociedad y todo el protocolo ideado para entender el bien y el mal, con el propósito de responder a la regulación sugerida por el orden que el *corsé* establece.

En “El cuico” (5, 10, con  $i=2$ ), Pérez Torres (1978) vuelve a explorar el tema de la opresión familiar confrontada con la experiencia de conocer el cuerpo a través de prácticas marcadas por el *corsé* como pecaminosas. La historia contada desde la voz del

protagonista nos acerca la amistad entre dos chicos, Quique y el cuico,<sup>71</sup> que se propone similar a la relación maestro-aprendiz. En efecto, el cuico era admirado por Quique debido a su conocimiento y dominio del barrio, y a su valentía y habilidad para enfrentar la vida. Él le había enseñado casi todo, excepto aquellos asuntos del fútbol en los que realmente el aprendiz era insuperable. En algún pasaje del cuento, el protagonista confiesa la importante influencia del cuico en su existencia, “Así empecé a amar la libertad, a añorar la libertad, a odiar la opresión. Por circunstancia especial, mi madre se convirtió en la primera opresora de mi vida, ya luego con el tiempo conocería yo todas las formas de opresión” (34). En efecto, la institución familiar, dado su afán disciplinatorio, que ejerce un control sobre la vida de los hijos para modelar su comportamiento y corregirlo si es necesario, está asociada al *corsé* que opera sobre los cuerpos, sometiéndolos desde su edad infantil. Además, el personaje sospecha la presencia de este dispositivo, primero, funcionando dentro del entorno familiar, y luego, en los otros espacios, como si en verdad aquel pudiera rebasarlo todo. En ese estado de cosas, la presencia del cuico sugiere una cierta distensión del *corsé*. Y es que el cuico ponía a disposición de su amigo el conocimiento del mundo que, en cambio a él le había sido negado, sobre todo, por la presencia opresora de la madre.

Sin embargo, el giro en la historia opera cuando el experimentado cuico deja de frecuentar a Quique porque estaba viviendo una nueva experiencia, la del enamoramiento. El aprendiz se percató de aquello porque su amigo “empezó a mojarse bárbaramente el cabello, [...] y cada día estaba más reservado” (37). El asunto del enamoramiento, incluso, influyó en el cuico para que afirmara que el motivo único de su existencia era la expresión del amor en los labios de las mujeres, como si acaso aquello le concediera un prestigio y una identidad, que evidentemente estaban relacionadas con la construcción de una *masculinidad* que funciona con su propia “normativa masculina” (Connel (1997), que impone “(mandatos –roles–, libretos –discursos–) (...) instalado[s] mediante la socialización, a través de las pautas de crianza en la familia, la escuela, los pares, la iglesia, el trabajo y los medios de comunicación” (En García 2015, 89). Dicha normativa está permeada por la noción hegemónica de patriarcado que, de todos modos, resulta otra imposición que como tal significa una fuente de represión para las mujeres y también una “fuente de malestar en los hombres” (88), y que activa otro intento modelador del *corsé*:

---

<sup>71</sup> Se conserva la ortografía de nombres propios, en este y otros cuentos, tal como fueron consignados en las ediciones primeras del autor.

“nada, todo es una porquería, besar, besar, besar, de lo contrario eres un maricón que no sirves para nada” (Pérez Torres 1974, 38). La agresión simbólica de la injuria en la etiqueta maricón da lugar a esa *prueba* de la hombría (Huberman y Tufro 2012), que condena al género masculino a asumir un tipo de *corsé* que, de todos modos, no altera la condición subalterna de lo femenino. Luego, el cuico le habló del deseo del cuerpo y de la experiencia de la autosatisfacción, que es un aspecto que el *corsé* reprime:

–¿Se te para tu paloma?

–¿Cómo?

Nada, ¿que si se te para ésto? y su ademán vivo, viril como de torero, con sus dos manos brindándome el conocimiento del mundo. El desabrocharse, enseñarme y deleitarse: ‘hazlo tú también, es como un salto, ...Se llama la paja...’. Y el entrar paulatinamente a otro túnel, más claro, sin miedo ya, con un poco de temor pero con un gusto raro. Luego la somnolencia, el silencio en casa, los ojos bajos y el acostarme enseguida, taparme bien y no rezar... (Pérez Torres 1974, 38)

La experiencia de ese placer (erótico), dada la influencia del dispositivo controlador, es percibida por Quique como un asunto pecaminoso que reviste culpa y que, además, lo distancia de su práctica religiosa que, por cierto, es la evidencia de la operatividad del control. De allí que en Quique se exprese esa efectividad del poder opresor sobre el cuerpo, y que el cuico, en cambio, refuerce la existencia de un cuerpo en *fuga* permanente, como una insurgencia, que incluso, va a inspirar la liberación de su amigo. Sin embargo, inesperadamente, después de aquella última enseñanza, el libérrimo cuico desapareció de su vida, pues al parecer se había ido a vivir en otro lugar, presumiblemente, debido al rechazo de la Tini, que era la mujer de la que tanto se había enamorado. Este distanciamiento, que es un ponerse a salvo del dolor causado por el rechazo, debe ser leído como una forma de escape. La decisión del cuico se pone a tono con este consejo epicúreo “‘Debemos apreciar lo bello, las virtudes y las cosas por el estilo si producen placer; si no, hay que mandarlos a paseo’” (frg. 70 Us.)” (García Gual 2002, 195) y al mismo tiempo, da cuenta de su sensatez obrando a favor del cálculo utilitario de la virtud, al alejarse del objeto que le causa dolor.

Hacia el final del relato, Quique decide pedirle un beso en los labios a la Tini, a pesar de que ella lo superaba en edad. Luego de conseguirlo, se marchó hacia su casa con la certeza de haber vengado a su amigo, de quien nunca más volvería a saber. Si el cuico le había hablado del beso como un fundamento de la existencia masculina, entonces, Quique, su aprendiz, lo había practicado como un acto de fidelidad y de fe en su maestro,

como un episodio de integración al género, pero además como una pequeña conquista sobre las experiencias del cuerpo, que significa un aprendizaje autónomo y también una forma de huir del control de la madre, que es quien cuidaba la reproducción de las prácticas del *corsé* al interior de su familia.

Recordemos que en el relato “Mamá”, la exploración y la autosatisfacción sexual de un adolescente fueron reprimidas y castigadas por la madre. Contrariamente, en el cuento “La primera caída” (10, 20, con  $i=2$ ), de Rodríguez (1972), Roberto, un joven cadete de la Academia Militar es obligado por su padre y por sus compañeros a probar la pérdida de su virginidad con una prostituta: “Le dijo ‘vamos’, quizás con rudeza. Bajaron un crujiente graderío. Al introducir la llave en el cerrojo, ella se volvió y ensayó una sonrisa congelada. –Pasa... qué ¿tienes miedo? [...]. Ella comenzó a desvestirse” (113). En realidad, el encuentro con esa mujer a la que le pagó por su primera experiencia sexual resultó fallido: “Qué... ¿no quieres acostarte...? [...] Asimismo es la primera vez, ‘mijito’” (114). El episodio plantea la problematización del deseo, ya que el cuerpo de la prostituta no lo atraía y más bien le hacía recordar detalles y situaciones que le resultaban desagradables. Luego, el relato alcanza otra resonancia debido a tres razones que resultan importantes anotar a propósito del *corsé*: la primera, el control de su padre, un militar – detalle importante este– a quien, sobre todo, le interesaba la formación viril de su hijo, “Óigame hijo, yo quiero que usted sea bien hombre, por eso le he puesto en la Academia Militar [...] ¿Me oye? bien hombre, bien hombre, bien hombre...” (115). De este modo, se impone la modelación de subjetividades y cuerpos, en y a través de la estructura familiar y la escuela, como instituciones colectivas y contextos de crianza, formación entrenamiento y, sobre todo, control. Pero también se la impone mediante el proceso de *validación homosocial*, de Kimmel (1997), que aprueba el desempeño de la masculinidad hegemónica por parte de sus pares, es decir, su condición de “macho”, estereotipo que asigna ciertos absolutos en los roles y libretos, como formas de expresar su potencia masculina, que tal como venimos sosteniendo, refuerzan la estructura del *corsé*, en las relaciones de género que construyen simbólicamente sus cuerpos y los interviene.

La segunda razón constituye el abandono de la madre debido a su infidelidad, “ni su madre logró lastimarme mucho cuando se largó con su padrino” (Rodríguez 1972, 115). Y la tercera, las voces torturadoras de sus superiores en la jerarquía militar, “Salte, marica salte, no le va a pasar nada, cabrón, ahuevado” (115), cuya violencia puede comprenderse mejor a la luz de la *validación homosocial* ya aludida y la *hombría puesta*

*a prueba* (de Huberman y Tufro 2012), a cuenta de que “al hacer parte de un régimen sexista, la validación no proviene de las mujeres, aunque del cuerpo y subjetividad de éstas se obtiene un dividendo patriarcal: demostrar que se es hombre y heterosexual” (García 2015, 20), porque sobre todo, es imperativo pasar por una primera zona de verificación entre iguales.

En ambos casos, *validación homosocial* y *hombría puesta a prueba*, el estereotipo de “macho” reprime la libertad del cuerpo del protagonista, a través de una violencia que opera recíprocamente entre pares, a través del juego obediencia-violencia-reproducción, impuesto por las jerarquías masculinas, con mayor intensidad en las instituciones militares, que se revelan como el paradigmático espacio de los machos. Luego, desde otra escenografía y frente a lo femenino, resuelve con el mismo mecanismo violento y represor la definición de su poder. De esta cuenta, la exposición de la masculinidad (como hombría, virilidad y noción de macho), cuya expresión se da en el cuerpo del otro (el otro hombre, o la mujer, ambos subalternos), termina siendo la estrategia clave para situar y ordenar las identidades y sus relaciones asimétricas, pero también para comunicar, transferir y situar un mensaje que fije los niveles de una jerarquía, primero, y luego, inscriba otras valoraciones, garantías y soportes en la(s) hegemonía(s) masculina(s) del patriarcado, a través de la perpetración de distintos tipos de violencia. Esta elaboración de lo masculino, precisamente, en, entre y desde lo masculino, se desprende de su jerarquización y configura un mundo, también jerarquizado, de hombres, que luego reedita una segunda jerarquización en la que, en el caso del *uno*, reafirma su superioridad, y en el caso de los *otros*, desplazan su anterior inferioridad (frente al *uno*), para asumir una superioridad que se determina con respecto a las mujeres, que en adelante quedarán subalternizadas, disminuidas y marginadas, en una dinámica de relaciones asimétricas en las que, de todos modos, persiste el patriarcado, es decir, la supremacía absoluta del hombre sobre otros hombres, y de todos estos hombres, sobre todas las mujeres.

De esta cuenta, este imaginario de lo masculino que se construye en torno a la pérdida de la virginidad, a manera de un rito de iniciación que provee prestigio, experticia, y poder frente a lo femenino, hace parte del discurso del *corsé*, que se sustenta en lógicas patriarcales como la que describimos e intenta modelar los cuerpos de mujeres y de hombres con el propósito de modelar el todo social. El personaje, por tanto, sobrelleva una experiencia angustiante, pues nunca pudo cumplir con su iniciación, “–Quita, quitá ya. Vaya con el pelado, no se ha movido siquiera, más lo que suda. Dios me bendiga,

malagüero ha de ser en vez de buena suerte” (116). Finalmente, es discriminado por la prostituta. Luego, frente al desacatamiento en la construcción de la identidad de “macho”, pues al salir del cuartucho de la prostituta se sintió “notoriamente abatido. ‘Como llevar malas calificaciones a casa’” (116), Roberto decidió evadir la imposición del *corsé*, inventando un episodio que, aunque nunca sucedió, satisfaría la exigencia de sus prójimos, y, como ficción, restituiría la operatividad de esos mecanismos que resultaron infructuosos (*validación homosocial* y *hombría puesta a prueba*): “Mañana diríales a sus compañeros que ya era todo un hombre como ellos, pero en el fondo, sólo él lo sabía, seguiría siendo el mismo...” (118). En efecto, este cuento instala en la escena un aspecto adicional entre las exigencias opresoras del control de los cuerpos, la virilidad masculina inexcusable, asunto que no pasa solamente por la propuesta patriarcal de su superioridad y su autoridad frente a lo femenino, sino también por su cuerpo convertido en elemento probatorio, puesto que, debía ostentar fortaleza, vigor y experiencia sexual como condiciones para ser aceptado por sus pares y gozar de un prestigio que es propiedad específica de lo masculino.

En la misma línea de la construcción de la identidad masculina, el relato “La mano” (8, 16, con  $i=2$ ), de Luna (1970), muestra, de un lado, la disidencia de la masculinidad, que es puesta bajo sospecha por su distanciamiento de esa retórica de lo viril que fue abordada en el relato anterior, y que termina en este, siendo esclarecida como homosexualidad; y, de otro, del libreto de feminidad, en tanto el personaje femenino decide autónomamente sobre su cuerpo en favor de su placer sexual. En efecto, el personaje masculino, a través de la mutilación de la mano del padre, que fue su venganza, procura la restitución simbólica de esa “mano quebrada” que los demás en el pueblo se la habían adjudicado como injuria y metáfora para referir su sexualidad puesta bajo sospecha. Asimismo, la incorporación del rumor significa un rasgo importante pues aporta nuevas resonancias sobre el *corsé*, a propósito de los asuntos de lo heteronormado, sobre los que también opera, con rigor, castigando las formas de disidencia sexual de los cuerpos. Los procesos de *validación homosocial de la masculinidad* y de la *hombría puesta a prueba* también sirven para comprender esa legitimación fallida de lo masculino que este relato sustenta. Recordemos que los regímenes de la sexualidad y la representación castigan desde la injuria y el prejuicio las manifestaciones de la disidencia sexual (Llamas, 1998), y que aquello hace parte del discurso *encorsetante*.



Revisemos algunos detalles del cuento a propósito de la presumible homosexualidad y la potencia del prejuicio y la injuria: el hijo de don Víctor Portilla había sido acusado por todos los del lugar de ser “mariconcito” (Luna 1970, 103), ya que no había heredado la virilidad de su padre, que sí era “un hombre como todos, un hombre como nosotros” (101). Este legado sigue la ruta de lo patriarcal, cuya connotación alcanza las nociones de sucesión, familia, apropiación y hegemonía, y se allana a ese privilegio de dominación y aprendizaje que se filtra a través de la construcción de la *masculinidad*, con los *cuatro mandatos* que las sociedades patriarcales exigen a los hombres (imponiendo los roles de proveedor, protector, procreador y autosuficiente), postulados por David Gilmore (1994). En esta línea, Huberman y Tufro (2012) proponen un constante “ponerse a prueba” como “una de las principales características de la masculinidad patriarcal [...] que exige a los hombres demostrar constantemente “lo machos que son”, no importa que tengan fama de “hombres hechos y derechos” (15). En efecto, la cita permite confirmar la operatividad de la lógica patriarcal, que fija con violencia la configuración recíproca de subjetividades masculinas, condicionado por el reconocimiento y la aceptación inicial de ese *nosotros* (también masculino) que constituye el primer estadio para su aprobación.

Regresemos al relato, pues existe un dato adicional: pese a su apariencia, “alto, fornido, caminaba como lo hacen todos los hombres, ningún amaneramiento, ninguna sonrisa babosa, ningún detalle en contra” (Luna 1970, 103), se le acusaba de ser un “mano quebrada y quien lo mira[ba] se imagina[ba] un buen jinete” (103). Las citas muestran la vigencia del estereotipo de “macho”, que funciona desde una violencia simbólica que participa del prejuicio y la injuria, y que reafirma la asociación entre masculinidad y práctica sexual como experiencias que configuran la identidad heterosexual. Del mismo modo, estas líneas proponen que la identidad sexual, que es el resultado de un proceso de identificación del yo con respecto al otro, sin embargo, pase prioritariamente por una mirada de terceros<sup>72</sup> que debe verificar en su cuerpo la condición y el sentido de esa identidad, y que, además, atendiendo a los condicionamientos del *corsé*, debe clasificar las subjetividades y también las debe marginar, si es del caso, como un efecto sancionador en el cuerpo de aquel que ha infringido la norma. De esta cuenta, es posible confirmar la

---

<sup>72</sup> El debate iniciado por Judith Butler (2007), sobre la inconsistente relación sexualidad-género, cuya correspondencia impugna, lo mismo que la definición de la identidad resultante de ella, marca el terreno de la *disputa del género*, que invalida que ciertas prácticas sexuales produzcan cierto género, o que la vigilancia ocasional del género dé como resultado la afirmación de la heterosexualidad.

fuerza con la que opera el prejuicio, cuyos argumentos se insertan en el estatuto de lo normalizado y argumentan a favor de los discursos represivos del *corsé*.

En la historia de Luna, que sucede en un escenario pesquero de la costa y que es relatada por una joven soltera que ha viajado allá para pasar sus vacaciones, se incorpora una narrativa del yo erotizado, como un rasgo interesante que aporta a la estética de los del *Vectorial70*, pues permite trabajar la *interiorización* del personaje y abandonar ciertos condicionamientos condescendientes con el patriarcado, afán que coincide con la elaboración estética de Pablo Palacio, y que puede ser leído como un legado, precisamente, atendiendo al trazo de una tradición cuentística en nuestra literatura y considerando el rol inaugural del autor vanguardista. Esta incorporación-interiorización trabajada por la autora en este relato, como lo hacen Pérez Torres y Ubidia, en otros cuentos, propone el desequilibrio de los convencionalismos sociales y construye personajes femeninos audaces, autónomos, e incluso, turbulentos, precisamente, a partir de esa toma de distancia con respecto al molde convencional, con el que aquellos podían ser confeccionados a la sombra del estatuto patriarcal.

En efecto, el personaje femenino expresa su deseo de conocer a don Víctor, un viudo rico a quien los montuvios llamaban “el brujado”, además, por ese erotismo que lo caracterizaba y que parecía intensificarse con el escenario exuberante: “Daban ganas de bailar, beber, gozar, [...], dejarse amar lentamente, embriagadoramente, por Dn.Víctor?, por cualquier hombre? Tal vez; pero por un hombre ardiente como ese trópico, como esa arena que no deja rastro de dolor en la piel” (102). Estas líneas confirman un desplazamiento del estereotipo femenino convencional y discreto, hacia otro, insinuante y desinhibido. Después de conocer al “hermoso macho” (102), bailar con él y comprobar que le faltaba una mano, aunque desencantada, aceptó dar un paseo en su compañía, “eres una mujer bonita, sólo te falta saber atraer al macho, aunque a mí me incita tu miedo querida” (105). Además, “el brujado” aprovechó para advertirle: “sin mano, sé hacer el amor magníficamente nena...” (105), con el objeto de reafirmar su virilidad, a cuenta de que “la masculinidad y la práctica sexual hegemónica están centradas en el pene como referente de la virilidad. [Y de que] alrededor de la virilidad se construye el sentido de ser hombre y se reafirma la masculinidad patriarcal” (García 2015, 129). La joven, luego de declararse incapaz de resistir el efecto hipnótico de la voz de don Víctor, aceptó su cercanía: “Me abrió la blusa y sus labios recorrían ávidos mis senos. No puse resistencia” (Luna 1970, 107). Sin embargo, inesperadamente, el hombre

recibió un machetazo, que le hizo perder la mano que le quedaba, de la misma forma en que había sido mutilada la otra. Luego confirmó que quien “por detrás de las palmeras [...] sonreía amargamente” (107) era el joven gallardo que en el rancho la había estado mirando con rabia, o sea, el hijo de don Víctor. Este acto violento que materializa simbólicamente la restitución de la metafórica “mano quebrada” mediante la mutilación del cuerpo del padre por parte del hijo, expresa la forma de *fugar* del personaje injuriado por el prejuicio que ponía en duda su orientación sexual. Al parecer la fama de conquistador del padre y su buena fortuna con las mujeres habían restado al hijo las posibilidades de acercarse a aquellas, y, en particular, a la protagonista de esta historia, a quien había mirado con particular atención.

Por tanto, se confirma una doble forma de operar del *corsé*. La primera se relaciona con la construcción de la identidad sexual que incorpora la noción normativa y reguladora del *régimen de la sexualidad* foucaultiano, y la segunda tiene que ver con la *validación homosocial de la masculinidad*, que afirma el desempeño masculino y a partir de él concede el estatus de “hombre y heterosexual” (García 2015, 20), y con la *prueba de la hombría*, que elabora y prescribe las estrategias que construyen la subjetividad masculina y que pasan por una experiencia violenta entre pares, al caso, la virilidad puesta en disputa con el enfrentamiento entre padre e hijo. En este contexto, “La mano” constituye un relato que deja mirar los condicionamientos del orden patriarcal que fundamenta al *corsé*, a partir, específicamente, de la dinámica del prejuicio y en la medida en que el *régimen de la sexualidad* impugna y rechaza cualquier disidencia del orden heterosexual, y a su vez, funciona como un mecanismo configurador de tres identidades a las que las caracteriza: la del hombre, la del homosexual y la de la mujer:

La del hombre “macho”, del cual también participan “las mujeres [que] suelen amedrentarse ante un macho verdadero” (Luna 1970, 101), como garantes de esa “verdad” que condiciona su aceptación y que responde a una suposición convencional: que el género es “una expresión natural del sexo o una constante cultural que ninguna acción humana [es] capaz de modificar” (Butler 2007, 24), y, por tanto, naturalizada, normalizada y articulada a ciertas inferencias culturales. La del homosexual, en tanto su cuerpo, pese a expresar la retórica de lo heterosexual (la apariencia del personaje, el hijo de don Víctor, *era la de un hombre*: alto, fornido, que incluso, “caminaba como un hombre”, es decir, que reproducía los rasgos concordantes con una descripción del cuerpo masculino) reproduce una narrativa que se desviaba de lo heteronormado. En este punto

resulta conveniente pensar en la noción de *performatividad del género*, siguiendo la propuesta de Butler (2007), que plantea que:

lo que consideramos una esencia interna del género se construye a través de un conjunto sostenido de actos, postulados por medio de la estilización del cuerpo basada en el género. De esta forma se demuestra que lo que hemos tomado como un rasgo «interno» de nosotros mismos es algo que anticipamos y producimos a través de ciertos actos corporales, en un extremo, un efecto alucinatorio de gestos naturalizados. (17)

Por ello, sin embargo, falla el juego expectativa/anticipación/estilización del cuerpo, y con él, la esencia interior queda al descubierto. La materialidad del cuerpo del personaje y su puesta en escena de ciertos actos, movimientos y actitudes, como si de una coreografía de lo convencional se tratara, no bastan para adjudicar al cuerpo una “expresión legítima” (28) que defina sus identidades genérica y sexual con respecto a lo normado. De allí que se imponga el rumor, el prejuicio y la injuria como una censura violenta desde la regulación del género y desde lo social. En consecuencia, su cuerpo no puede asociarse con la noción de “macho”. La identidad de la mujer, por su parte, es asociada a un cuerpo atravesado por el deseo, que busca en la aventura una forma de satisfacerlo. Luego, la evasión del *corsé* por parte del personaje femenino de esta historia se define a través de su voluntad de construir y ejercer su subjetividad al margen de lo convencional y normado, como condición que permite liberar el placer sexual de su cuerpo y aceptar voluntariamente la seducción de un macho galán.

Ahora bien, siguiendo las implicaciones de la operatividad del control en la estructura social y de las formas en las que esa operatividad clasifica las prácticas sociales como virtuosas o pecaminosas, como correctas o “delincuenciales” (el relato “Mamá” es un ejemplo), como posibilidades del bien o del mal, que finalmente, definen la integración de los sujetos a diversos contextos sociales, el relato “La fuga” (9, 18, con  $i=2$ ), de Ubidia (1979), en cambio, propone el rechazo del modelo patriarcal a propósito de las implicaciones de la nueva época, cuyo ánimo renovador ha alcanzado el imaginario de los jóvenes, que al parecer, desde su natural rebeldía, perciben y niegan las formas opresivas del *corsé* en las prácticas cotidianas, precisamente, porque desde ellas se expresa la distribución de los roles de género, y, en estos, en particular, la prevalencia del discurso patriarcal que entra en contradicción con el advenimiento de esa nueva época que había comenzado a reformularlo todo.

Revisemos con detalle el cuento narrado por la voz del protagonista. Luis es un estudiante que cursa el bachillerato y decide dejar la casa de sus padres, un inmueble deteriorado físicamente que además soportaba el desgaste cotidiano de la rutina, a la que él reconocía como una “tragedia doméstica” (55). Además, el adolescente atravesaba una crisis debido a dos conflictos. El primero, la intolerancia a sus “profesores, cansados y pesados” (55), que cumplían la función de operadores del *corsé*. Y, el segundo, la supremacía de lo patriarcal en su hogar; por ello, criticaba el comportamiento de sus progenitores quienes reproducían el arquetipo de familia convencional, caracterizada por el dominio del padre y por la sumisión de la madre, que lo aceptaba todo sin oponer resistencia. Este convencionalismo refiere formas estereotipadas que hacen parte del *corsé* y de la potencia de su discurso que prefigura ciertas prácticas y construye una narrativa para la acción. En el siguiente fragmento se confirma la contrariedad del adolescente con su padre, un burócrata que vive para su oficina, su jefe y el recuerdo de sus antepasados difuntos:

Ella siempre calla, le oculta los problemas, de modo que papá, en todos los años que han vivido juntos, sólo se ha enterado de los efectos y nunca de las causas [...]. Y es que el silencio, el sufrimiento estoico, son los valores absolutos de mamá. Son su cruz. Y se vanagloria de ellos. Quizá son sus únicas pertenencias verdaderas y propias. Todo lo demás se lo debe a papá. Ella misma es un producto de papá. Es la imagen y la semejanza de las necesidades de papá. Mamá no existe. Flota en el aire. El viejo la ha anulado por completo. [...]. Ella sufre un sufrimiento encargado, lo que le correspondería al viejo. (56)

El evidente rechazo del joven a las formas de lo patriarcal y, por tanto, al control *encorsetante*, acaso se explica por su arraigo a la nueva época que desafiaba un cambio, y por su pertenencia a una nueva generación, que precisaba otras estructuras, relaciones sociales, roles y relaciones intrafamiliares; en buena cuenta, una re-configuración de subjetividades al margen del *corsé* que devino en su huida y en el distanciamiento de su casa, su familia, e incluso de la tradición: “Estoy a sólo minutos de abandonar para siempre la casa. No sólo la casa. Todo un porvenir asignado por encargo, todo va a quedar atrás, abandonado y roto” (57). El reclamo del adolescente exige desplazar más allá de lo patriarcal la comprensión de la estructura familiar, impugna las asimétricas relaciones de género, es decir, niega el discurso que intenta controlar.

Ahora bien, el motivo de huir de casa como forma de rebelión frente al *corsé* que modela el comportamiento de los más jóvenes también es trabajado por Velasco Mackenzie (2004), en su relato “Vida y vuelo de perico el pájaro” (4, 8, con  $i=2$ ),

publicado en el año 1977. La historia revisa el distanciamiento de la casa familiar por parte de dos adolescentes, al tiempo que incorpora una anécdota surrealista: la metamorfosis del primo Pedro, al que llamaban Perico, debido a su persistente fijación con el asunto de la existencia de Ícaro. El motivo del vuelo, entonces, quedó incorporado a sus juegos infantiles, con un avión de lata, con el avistamiento de aeronaves, con sus charlas sobre pájaros y sus imitaciones de criaturas aladas desde la cubierta de la casa. Hacia el final del relato, Perico desaparece y, de inmediato, aparece un pájaro grande y extraño, por lo que se presume su transformación en aquella ave. A este episodio le seguirá la muerte de la dominante abuela Engracia, quien simboliza la potencia del control y de la modelación del *corsé*.

De este modo, el relato plantea un desplazamiento desde el mundo humano hacia el animal a partir de la metamorfosis de Perico, como forma de materializar la *fuga*, y una precarización de lo humano que no deja lugar a la conmiseración, tal como retrata el episodio final de este cuento, con la agonía de Engracia en soledad. Pero, además, el cuento muestra un quebranto de la afectividad, la imposibilidad de la convivencia debido a las grietas existentes en las relaciones intrafamiliares en las que predomina el control de quien ejerce de cuidador y educador, o sea, de la abuela Engracia, encargada de sus tres nietos, sin embargo, incomprendidos, en especial, Perico, por su complejo de Ícaro,

en el desayuno Pedro se puso a hablar de los pájaros, [...], pero calló cuando la abuela Engracia apareció cojeando por el corredor, nos dio un saludo a mí y a mi hermano, y alargó el índice hacia él pidiéndole silencio, después cruzó las manos y fue diciendo las oraciones que terminaron con un sonoro protégenos señor de los seres que vuelan. (141)

La cita muestra que era Pedro quien sentía con mayor intensidad la represión de la abuela, de ahí que se le impusiera silenciar su charla, y que incluso, el asunto de las aves que tanto le fascinaba quedara incorporado a una plegaria de auxilio en las oraciones de Engracia. Resulta convincente, entonces, pensar en el simbolismo de las aves y en su connotación de libertad para contraponer, de un lado, la presencia represiva de la anciana en la vida de sus nietos, y en especial, en la de Perico, como una operadora del control; y de otro, la presencia del muchacho y su anhelo de ser como los pájaros y convertirse en uno de ellos, acaso por la libertad que su naturaleza animal sugiere y como una evidente manera de escapar. A propósito, pensemos que en esta historia como en tantas otras del *inventario*, la necesidad de huir de una situación desagradable y angustiosa tiene que ver con ese principio epicureísta del “hedonismo negativo”, basado más en “evitar el dolor

que procurar el placer” (García Gual 2002, 203), es decir, en la ratificación de la tensión entre *corsé* y *fuga*.

Con respecto a la historia, cabe anotar que en la casa también vivía su tía Ruga, personaje femenino complejo, a propósito de su desbordado erotismo (ella solía pedir a sus sobrinos que la contemplaran durmiendo desnuda “envuelta como siempre en sus sueños húmedos” (Velasco 2004, 143)). Ruga falleció un día, súbitamente, mientras dormía: “de su boca salía una columna de hormigas que recorrían su cuello, llegaban a los senos y seguían hasta perderse en la gruta vaginal” (145). A estos episodios les sobreviene la muerte de Engracia, que fuera provocada por el enorme pájaro blanco que luego se posó en la cubierta “dando graznidos terroríficos” (147). Lo anterior es una clave que insinúa la metamorfosis de Perico, es decir, su huida, la cual después propició la de los dos hermanos, quienes pudieron tomar distancia definitiva de las condiciones de dominación a las que habían estado expuestos,

Alipio y yo entendimos que debíamos irnos, recorrimos la casa con paso lento, deteniéndonos en cada rincón, dejando señas en cada puerta cerrada, la marca de nuestras manos en cada pared que nunca se nos permitía tocar. [...] las primeras gotas llegaron con el viento, humedecieron nuestras cabezas y lentamente fueron borrando el recuerdo de todo, la imagen de la casa que desapareció bajo la lluvia torrencial y el incesante ruido de truenos. (147)

En este episodio, el cuerpo de los niños fugitivos expresa a través del contacto con la materialidad de la casa una reivindicación de su libertad y su triunfo sobre el control impuesto por la abuela, quien, incluso, les había prohibido tocar las paredes. En cada rincón de la casa se inscribe una huella del cuerpo de los niños fugitivos, de su conquista final, aunque luego, de todos modos, sobrevenga el olvido. Además, la lluvia torrencial funciona como un elemento de limpieza de los cuerpos y de su renovación, al tiempo que permite la desaparición de la casa y de sus recuerdos. El final abierto de este cuento deja pensar en un nuevo comienzo para los nietos de Engracia. Por lo demás, este relato funciona como antítesis de los otros dos cuentos que también incorporan la relación entre la casa y sus ocupantes. Recordemos que “La casa nueva o lo que no se olvida”, de Pérez Torres (1974), examinaba la intensidad de los lazos de afectividad del protagonista con su primera morada, condición que desencadenó su inadaptación a la casa nueva y una profunda nostalgia por la otra, a la que el personaje retornó a través de sus sueños. Y que “Nosotros también nos iremos”, de Proaño Arandi (1972), contrasta con el último detalle de este cuento de Velasco Mackenzie, puesto que el personaje infantil emprende una

experiencia lúdica de apropiación de la nueva casa, que eliminaba las posibilidades de la afectividad en la casa primera y vieja. Con todo, los motivos de “Vida y vuelo de perico el pájaro” confirman la voluntad de evadir el control y la opresión del *corsé*, operados por Engracia, la parca cuidadora de sus nietos. Además, apelando a la intensificación de la ficción mediada por esa aparente metamorfosis de Perico, el relato propone que el control en el entorno familiar, a propósito de la modelación y la educación de los cuerpos de menores y mujeres, podría provocar la imposibilidad de la convivencia y la afectividad.

Pérez Torres (1978) retoma la idea de la fuga de la casa familiar provocado por el miedo al castigo, en un sencillo y breve cuento denominado “Cuando me gustaba el fútbol” (5, 10, con  $i=2$ ). En este texto, como en los otros que exploran las relaciones de familia, se distingue la presencia de la madre o cuidadora que ejerce el control sobre los hijos con el propósito de educarlos, esto, ciertamente, como parte de la delegación que el *corsé* hace a las mujeres incorporadas a la vida matrimonial, y que es, sobre todo, un precepto patriarcal que reafirma las relaciones de poder y la jerarquía masculina. Recordemos que Federici (2010) propone la connotación moderna de familia y la vuelve “el principal centro para la producción de la fuerza de trabajo” (148), a partir de la definición irrestricta y diferenciadora, en términos asimétricos, de las funciones del hombre y la mujer.

Volvamos a la historia: la voz del hijo, Chino, es la que cuenta la desafortunada condición de su familia. “Yo bajaba con Oswaldo por la Avenida América, rodando la pelota con pasos largos de vereda a vereda, cuando mamá salió a la ventana de la casa y me llamó a gritos” (Pérez Torres 1978, 135). Si tomamos en cuenta la “dependencia económica de las mujeres a los hombres” (Federici 2010, 31), una herencia propia de la familia nuclear europea del siglo XIX, entonces, la viudez de la madre explica la pobreza que la aquejaba a ella y a sus hijos. Por esta razón, era frecuente el empeño de los objetos de la casa, que dio lugar a esta rememoración del protagonista: “me puse triste y con ganas de decir puta madre, porque me daba pena ver cómo poco a poco nos íbamos quedando sin nada” (Pérez Torres 1978, 135). Fue así que la madre le pidió que descolgara y limpiara el cuadro de la última cena para que lo empeñara, con el propósito de conseguir el dinero con el que pagaría la comida de los próximos días. El niño cumplió el encargo, pero de camino a casa se encontró con unos amigos, los de la jorga del flaco Darío, quienes le invitaron a jugar un partido de fútbol; así que dejó el dinero del empeño en el bolsillo de la camisa que se sacó para que los equipos fueran distinguidos con



facilidad. Al término del partido, la camisa había desaparecido: “Comencé a buscarla primero con una risa nerviosa, luego angustiado y luego con lágrimas en los ojos, pero la camisa nada. Todos empezaron a abandonarme” (138). Este es el momento en el que retoma la escena del regreso a casa, que había sido intervenida por la afición futbolística del niño.

Ahora bien, el cuento trabaja desde la anécdota la noción de familia, que, más allá de rasgos particulares, funciona como institución social que modela los cuerpos de los hijos y las hijas, para que reproduzcan ciertas prácticas que pasan por la idea de corrección, virtud y obediencia. Evidentemente, el protagonista carecía de esa docilidad que la educación y el disciplinamiento aseguran; por ello, su afición por el fútbol se impuso a su obediencia, como una primera forma de evadir la autoridad materna. Luego, el final ambiguo del cuento permite sugerir que quizá Chino no regresó nunca más a casa, pues los rostros de su madre y de su hermana Micaela se le habían impuesto con insistencia, “Ya muy entrada la noche, desolado y vencido, lleno de frío y miedo me dije: ‘bueno, chino, qué mierda’ y me llené de tristeza. De la misma tristeza que tenía mamá cuando perdió a papá” (139). En esta resolución acaso puede confirmarse el acto infantil de *fugar*, que significa tomar distancia de la realidad, para impugnarla y olvidarla; desentenderse de la idea de familia desestructurada y del desafortunado rol de la madre dada su viudez; determinar su falta de pertenencia al grupo familiar; desmarcarse de su lugar de hijo; y también, evadir el control de la madre y su rol modelador y disciplinatorio.

#### **4. Educación y afectividad encorsetados por la religión**

En el apartado precedente se confirmó que al interior de la familia se procura la vigencia del *corsé* para controlar los cuerpos mediante su formación y su disciplinamiento, y aprovechando, además, esa jerarquía que sugieren las relaciones de parentesco que inscriben a los hijos en el lugar de la sumisión. Cosa similar sucede con la escuela que se constituye en otro espacio social y prestigioso, al que se le encarga la formación integral de los sujetos estudiantes, con el propósito de reproducir en otros contextos sociales un comportamiento particular que ha sido postulado como modelo. En este sentido, el temor resulta un factor propicio para la subordinación, el aprendizaje, la sumisión y la reproducción de prácticas y actos sociales por parte de los aprendices, en tanto la educación escolar posee la capacidad de disciplinar los cuerpos y volverlos dóciles. Dos cuentos, en particular, revisan las representaciones de la asociación entre

educación e iglesia que fundamenta el *corsé* y su particular operación sobre los cuerpos de los estudiantes en edad escolar, a través de la violencia física, y a veces, también, sexual: “El que nunca había venido” y “El ejercicio”.

El primero de ellos, “El que nunca había venido” (14, 28, con  $i=2$ ), pertenece a la autoría de Proaño Arandi (1972) y escenifica una historia en la que el estudiante fuga del acoso de su profesor, miembro de una orden religiosa, quien intenta seducirlo sexualmente, aprovechándose de la relación de poder inherente a la dualidad profesor-alumno. Revisemos con algo de detalle el argumento: el protagonista es un niño que estudia en una escuela religiosa y ha perdido a su padre, accidentalmente, debido a una descarga eléctrica durante una tormenta. Su madre y él estaban convencidos de que su alma visitaba con frecuencia la casa en la que vivían. Este es el primer motivo que atemoriza al protagonista, quien, además, debía lidiar con el luto de la madre y con su permanencia en aquella casa fantasmagórica, sin ventilación, con ventanas siempre cerradas, al punto de que “su único escape [...], era el gran patio de la casa, lugar donde él podía huir de los fantasmas que pululaban en las habitaciones de la madre” (68). Al parecer, esta presencia sobrenatural ayudaba a que la viuda aceptara la muerte de su esposo, usando como consuelo su retorno: “había sentido, en muchísimas ocasiones, cómo se sentaba en la cama y cómo ésta se iba hundiendo bajo el peso del cuerpo invisible de su marido” (68). El miedo que al niño le provocaba sentirse observado por el espíritu de su padre fue sustituido por otro temor que provenía del Hermano profesor, quien intentaba manipularlo con prejuicios religiosos y valiéndose de su autoridad. Así que intentó convencerlo de que la muerte accidental de su padre representaba la furia de Dios y su castigo: “mueren en pecado, en pecado mortal –decía–. Y no pueden librarse del castigo eterno” (71). La cita expresa aquella manipulación a través del poder y del miedo que infunde el discurso de la Iglesia y su retórica de la salvación, condicionada por las buenas acciones. Según el religioso, estas no acompañaron la vida del padre del protagonista. Además, reforzaba su argumento el episodio de la muerte de un comunista durante la última tormenta.

Luego, el trabajo del autor asocia educación y religión para dar lugar al miedo modelador del *corsé*, “Y tuvo un miedo grande de Dios, de la iglesia, de todo aquello que por ser sagrado se escribía con mayúscula, que castigaba y reprimía en forma despiadada las rebeliones y pecados de los hombres” (72). Estas líneas describen la noción de pecado, juicio y castigo como un discurso inhibitor que modeliza y disciplina, y que somete los

cuerpos a cierto tipo de comportamientos. El episodio descrito sobrecoge al protagonista quien asume como cierta la versión del cura de que su padre volvía de los infiernos, desde su condena, sin que compasión alguna pudiera socorrer el sufrimiento de su alma. Desafortunadamente, esta angustia que se manifestó en su cuerpo imponiéndole el insomnio sería aprovechada por el religioso para citarlo un día, después de la jornada de clases, a la habitación austera que ocupaba en el propio colegio, con “una cama, un escritorio, las puertas de una alacena, un reclinatorio” (75). Habíamos dicho que la efectividad del poder persuasivo del religioso tenía que ver con la relación jerarquizada y vertical de la fórmula maestro-estudiante, pero también con aquella potencia que exhortaba sumisión y confianza a propósito de ese supuesto bien proveniente de la religión, que más bien, resultó ser un mal enmascarado que adquirió legitimidad, precisamente, por la productividad del *corsé*, que opera a través de su instructivo modelador, desde la retórica del temor y la obediencia. Ahora bien, atendamos al diálogo que los dos mantienen durante ese encuentro:

“–Quiero conocerte mejor”

–Me pareces muy despierto y muy guapo [...]

El Hermano se había acercado más y le acariciaba ahora el mentón con sus largos dedos, en tal forma que le obligó a levantar la vista y encontrarse con sus ojos extrañamente fijos.

–Y tú – preguntó el Hermano–. ¿Me quieres?

–Sí –contesto él, pero hubiera querido decirle que no–.

–Ven –dijo el Hermano–. Siéntate en mis rodillas.

–No –dijo él–.

Y se levantó bruscamente. (76)

Aunque el religioso trató de retenerlo, el estudiante logró escapar a prisa mientras recordaba esa pesadilla recurrente en la que la escuela era algo parecido a un laberinto, y no encontraba el patio ni el portón de salida. Ya en la calle, aunque a salvo, el protagonista se percató de su indefensión y pensó en la presencia protectora de su padre, a quien le fue restituida esa bondad que le había sido despojada por el hermano profesor, con engaños que resultaron útiles para otros propósitos, “Odió al Hermano, lo odió intensamente, porque esa tarde había querido hacerle daño y porque había confundido la verdadera imagen de su padre” (78). Luego, comprendió, mientras regresaba a casa, que la confirmación de la bondad de su padre significaba también la confirmación de su muerte.

Ahora bien, este relato propone la escuela como espacio angustiante del disciplinamiento y la homogeneización de los sujetos, que define su pensamiento, su

comprensión del mundo y de los más sensibles asuntos humanos; tal es el caso del dolor provocado por la muerte de un ser querido, que activó otro tipo de control que suponía el abuso sexual del que afortunadamente el niño pudo escapar, negando el poder del religioso, percatándose de su manipulación y su engaño, y distanciándose de él. Esta estrategia ha de entenderse como una posibilidad de *fugar*, eludiendo el mal y la rigidez del *corsé* mediante la resistencia y la rebelión. Cosa parecida es la que propone “El ejercicio”, de Cárdenas, en 1978, en tanto plantea que la tarea de enseñanza delegada a hermanos religiosos promueve el aprendizaje como una experiencia dolorosa que supone el castigo del cuerpo, que como forma de obrar del *corsé*, oprime, deforma, controla e inmoviliza. Los dos relatos formulan desequilibradas relaciones de poder entre profesores y estudiantes que son las que posibilitan la victimización de los cuerpos subyugados y aprendices del dolor.

En efecto, en “El ejercicio” (9, 18, con  $i=2$ ), de Cárdenas (2004), el epígrafe “*La letra con sangre entra* (Refrán popular)” (9) anuncia al aprendizaje como una experiencia dolorosa, en tanto su argumento propone que la confluencia de tres elementos fundamentales propicia el disciplinamiento de los cuerpos y los modela como sujetos (o individuos sujetos a un modelo de comportamiento): educación, religión y violencia. Recordemos que la educación como proyecto civilizador e integrador de masas al modelo dominante (Sinardet, 1999) promueve la “asimilación de referentes comunes, los de un vivir de la misma manera según las pautas del modelo cultural dominante blanco-mestizo” (412). En este contexto, la operatividad del *corsé* asume un rol protagónico, dada la dimensión orientadora y correctiva de la educación.

A continuación, recuperemos algunos detalles del cuento: se trata de un relato medianamente extenso que incorpora a su estrategia narrativa la presencia de una voz omnisciente junto a esporádicas rememoraciones y enunciados provenientes del personaje protagonista. El material narrado recopila evidencias sobre la experiencia del aprendizaje escolar que, desde el inicio, dejó en Emilio la certeza de que “el mundo es una llaga dolorosa hecha a imagen y semejanza de la implacable desolación que sucede al primer día dentro de los severos muros de la escuela” (13). Asimismo, retrata el aprendizaje de la escritura, bajo la responsabilidad de un religioso de la orden lasallista, cuyo sentido de enseñanza suponía la imposición de un modelo de caligrafía que debía replicarse con perfección (pensemos nuevamente, en la lógica del *corsé*, operando esta vez sobre las manifestaciones del cuerpo, modelando la escritura, imponiendo rasgos,

formas y modelos, a través de la represión del estilo propio y de esa espontaneidad de la subjetividad, que en sí misma representa la escritura), a condición de no recibir severos castigos físicos, sobre todo, el de los filos de la regla metálica en los nudillos de las pequeñas manos de los aprendices, o el de las manos huesudas y heladas del hermano, o sus nudillos “casi puntiagudos, casi hueso desnudo, como rompiéndote el cráneo, ensordecedores, implacables, con el peso de una furia didáctica que no perdona errores” (30). La escritura, por lo demás, parecería ser la forma en la que se expresa un control sobre el cuerpo a través de las manos: sus movimientos, rasgos y trazos, y que define la imitación como subordinación que ratifica el poder, porque limita la posibilidad creativa, afirma la prevalencia de un modelo, y controla el conocimiento y los comportamientos de los aprendices, desde temprana edad. De este modo, se materializa una didáctica del control, esta vez, basada en las nociones de estética y corrección en el estilo de escritura.

Luego, tal como sucedió en el cuento de Proaño Arandi, –recordemos que el religioso profesor, investido de una doble autoridad, intentó violentar sexualmente al niño protagonista de la historia–, en “El ejercicio”, la violencia física se perpetra casi cotidianamente entre los muros de la escuela. Y es que el pequeño Emilio no soportó el encierro impuesto durante el primer día de su ingreso a la escuela e intentó escapar, pero “encontró puertas cerradas: se desesperó, pataleó, sin ánimo ni fuerza en los puños que, pequeños, inconsistentes, amenazaban a todo el sistema escolar que le imponían sin consultárselo siquiera” (14). Lo que se vino después, el castigo severo, es un episodio inadmisibles que no podía ser tipificado como delito debido a esa inmunidad religiosa capaz de agredir y golpear a niños, so pretexto de lograr su aprendizaje y su obediencia:

la altísima autoridad del Hermano Portero capturó su nuca con una violencia de guardia que sorprende en plena fuga al prisionero [...]. Y sólo cuando fue puesto junto a la suya, sintió la tibieza de sus pantalones mojados con orinas y rogó que no le lanzara el Hermano Portero al abismo de las burlas que fue inmenso, incontrolable [...]. Sólo el Hermano Benítez, por veinte y más años eminente profesor del anárquico, impredecible primer grado, aguantó pacientemente las risas para, recogiendo del escritorio la monumental, indestructible regla de madera que ninguno de nosotros olvidará por la dureza de sus bordes, elevarla como una batuta y descargar los diez golpes sobre el trasero de Emilio, que rectificaban conductas, imponían el orden eterno, prevenían descarríos, rectificaban desaseos, enaltecían la disciplina, y sobre todo, sangraban la herida misma de un arrepentimiento siempre recordado. Arrojó sobre el pupitre toda la carga de lágrimas que produjo aquel primer día de clases, de encierro y educación. (14)

En efecto, el padecimiento del cuerpo inicia con la violencia del religioso portero, continúa con el escarnio que le produce la falta de control de sus esfínteres y termina con

los golpes de la regla de madera. Sin embargo, esta no sería toda la penosa experiencia del protagonista, quien diariamente debía soportar la angustia del aprendizaje de la caligrafía y la amenaza de golpes que se administrarían en función de los tipos de errores: manchones, suciedad, o contrahechuras. Además, durante los recreos, debía enfrentar la persecución de Freyle y sus amigos: “Ya Freyle, enano desdentado, [...] no esconderá su burla agresiva, imponiéndote aquel ademán de cabezazos y trompadas, y te exija los veinte centavos redondos y brillantes que evitarán el dolor, talvez la sangre, y la vergüenza angustiada de una cobardía que sólo te inmoviliza en la ira inerme, coagulada pronto en resignación” (11). La cita muestra el enfrentamiento entre los cuerpos y las formas de tortura ejercidas sobre los más débiles, que ponen en exposición una cultura de violencia que se constituye en otro motivo de aprendizaje.

En cierto día, a la hora de salida, hubo una ocasión en la que Freyle lo agredió con un empujón que lo lanzó al suelo; luego, su falsa mano extendida y otra vez el cabezazo; después, el puntapié y las rodillas atenazando sus sienes. A partir de esta experiencia, Emilio entendió que el poder de su agresor residía, de un lado, en la capacidad que este tenía de simpatizar con los demás –el solitario Emilio aún no había desarrollado ese rasgo en su personalidad, sobre todo, debido a su introversión–, y de otro, en sus parentescos, ya que Freyle tenía “un hermano mayor que estudia[ba] para militar, una tía que e[ra] monja, un abuelo que fue asesino y un antepasado que muy pronto será canonizado” (31). El carácter de Freyle y esa especie de estirpe articulada al poder del ejército, la Iglesia y a la violencia misma, obligaron a Emilio a asumir un desplazamiento desde el miedo hacia el respeto inmovilizador.

A la difícil situación del protagonista también se suma el ataque a mordiscos en sus piernas del perro vagabundo llamado Rudy, que era el único sobreviviente de una camada, cuyo dueño se llevó a la madre y lo olvidó. Sucedió cada tarde, cuando emprendía su retorno a casa, atravesando el baldío terreno de 200 metros, en el que permanecía el perro que “nunca meneó la cola y respondía a las pedradas hostiles, a los puntapiés coléricos, con las más recias dentelladas que habitante alguno del pueblo haya recibido de un perro” (23). Los dos, Freyle y Bobby, según Emilio, se parecían, “ambos idénticamente traidores, tan poderosos que tú no puedes ni tocarlos porque el dolor entonces sería insoportable: los colmillos o los puños castigándote sin piedad, en una rutina que juras no soportar más” (32). De esta cuenta, Freyle y Bobby son una suerte de

torturadores que tornan más intensa la angustiante experiencia escolar de Emilio, quien buscaría una forma de parar la violencia física de la que cotidianamente era víctima.

Por lo demás, y a propósito de la configuración de la época, resulta oportuno comentar que el tiempo y los estados de ánimo de la gente del lugar estaban casi prescritos por el calendario. El fragmento a continuación retrata bien la atmósfera del *nuevo* tiempo y aquella predisposición al consumo entre sus habitantes, que se mostraba como un efecto de la publicidad:

Años antes, cuando el progreso, el bienestar o la felicidad vinieron bajo las formas de grandes anuncios de lata que invitaban a beber CocaCola, a lavarse los dientes con Kolynos, a conocer los neumáticos Michelin, o a comer las Sardinias Sirena, la gente del pueblo, durante todo un día, vio cómo, sobre el vértice de la planicie, ante la recta, aún estrecha y floja de la avenida acabada de inaugurarse, eran descargadas, de un enlodado y desconocido camión, tres lisas láminas metálicas, casi un rompecabezas de letras rojas, ojos azules y una doble hilera de dientes blanquísimos dentro de una posible sonrisa, que se elevaron, [...] para, [...] enseñar, [...] que una botella de CocaCola bien puede medir dos metros cuando se trata de un anuncio. (15)

La cita muestra la percepción de la época marcada por esa propensión al consumo que respondía a aquella promesa de felicidad inserta en el afán publicitario. Productos como neumáticos que evocaban el crecimiento urbano y el de su parque automotor simbolizan una cierta e interesante dinámica económica que bosqueja y ubica en esa ciudad un mercado potencial; la pasta de dientes que cuida la sonrisa se convierte en expresión de felicidad, mientras la CocaCola ha consolidado su capacidad de “calmar la sed con una botella de aquel líquido que, según el anuncio, conquistaba al mundo sin batallas” (15). Siguiendo a Bourdieu (1998), desde la relación del *habitus* y las diferentes condiciones de existencia surgen los estilos de vida, que devienen en sistemas de signos calificados, por ejemplo, como distinguidos o vulgares, al tiempo que, las prácticas identifican una clase y denotan la afinidad de estilo de sus miembros y también la transferencia de los mismos esquemas de acción, es decir, de una manera singular de hacer o actuar, que permite su identificación, como principio unificador de prácticas. Por tanto, las nociones de mercado, consumo, poder adquisitivo y prácticas sociales, que sugiere el fragmento citado, insisten en configurar un tiempo que había transformado la faz de la ciudad, acomodándola dentro del flujo de lo nuevo. En ese contexto de época, la educación proveniente de la Iglesia operaba como una práctica que sanitizaba los cuerpos, en el sentido de eliminar todo aquello que estaba reñido con lo que ella había fijado como virtud, corrección y docilidad, desde el interior de recintos amurallados, cuyas paredes

eran fronteras que separaban el ambiente escolar de esa sensación de modernidad incorporada a la ciudad pequeña y convencional. Asimismo, el ingreso a la escuela era entendido como “la iniciación de un rito que los iría a marcar para siempre” (Cárdenas 2004, 18). La institución escolar religiosa gozaba de un prestigio tal, capaz de justificar la violencia a cuenta del aprendizaje, es decir, de asegurar el control de las manos y los rasgos homogeneizantes; porque “el trazo debe ser suave y firme al mismo tiempo, que la pluma nunca habrá de cargar demasiadas gotas de tinta” (19); porque el plumero se toma oblicuo, porque no se mancha la hoja, porque el tintero no debe volcarse; porque esas son las condiciones para una caligrafía ideal, con una letra notable, armoniosa y limpia, que no era otra cosa que el elemental y forzado mimetismo que negaba posibilidades a la creatividad y que se constituye en un mecanismo del dispositivo controlador, que opera en relación a un modelo cuya apariencia se acepta como ideal y debe replicarse. En este orden de cosas, la letra se propone en este relato como una metáfora del comportamiento, que también se enseña para que sea replicado en la medida en que su modelamiento y sometimiento al control social y religioso son posibles.

Ahora bien, la relación entre el profesor de Escritura Inglesa, el Hermano Arce, que los auscultaba con la mirada, y sus pupilos, que agachaban sus cabezas para no mirar, expresa la dinámica de un poder clerical y pedagogizante inamovible,

las manos huesudas del Hermano Arce ordenaron, en un ademán elevándose en el aire, ponerse de pie. Y ellos, casi al mismo tiempo, con inevitables retrasos unos dos o tres, lo hicieron, movidos por algo más poderoso que sus pequeñas indefensas voluntades, sumisamente, entregados al criterio supremo del hábito negro que, frente a ellos, con voz ritual y monótona, iniciaba la antigua, imprescindible ceremonia de santiguarse. (10)

La escena muestra que la religión y su protocolo constituyen ese algo poderoso que funciona como garante del control del *corsé*. Sin embargo, la opción de *fugar* de Emilio, el niño solitario que hasta ese momento no había podido hacer siquiera un amigo, debido a ese “miedo de origen” (21) suyo –así lo describe el narrador de esta historia– que lo había hecho desconfiado, inseguro y tímido, se reveló al llegar al tercer grado, cuando decidió enfrentar a Rudy y a Freyle: “Él sabe que yo estoy aquí, que quiero matarlo y que no puede hacer otra cosa que defenderse: será un león ante un pobre Tarzán de nueve años que hasta se orina en la cama” (35). Rudy mordió la pierna y una mejilla, en aquel enfrentamiento entre los cuerpos del niño y del animal. Mas, en algún momento, Emilio hundió el plumero del aprendizaje de la escritura en el párpado, en la garganta y en el



vientre de Rudy, hasta que lo dejó agonizante entre la hierba. Entonces, “Arrojó con un asco apenado el plumero” (37), y se alejó “pensando en la cara que pondría Freyle cuando, al siguiente día, en pleno patio, durante el recreo de las diez, él le rompiera la nariz con el primer golpe de una larga y memorable pelea” (37).

Este último episodio es relatado por el protagonista en edad adolescente, en un tiempo en que el rótulo de CocaCola había envejecido hasta la inutilidad. Emilio le platicaba al barbero que lo atendía, la forma en la que había vencido a uno de sus perseguidores, el temido Rudy. Luego, refirió la derrota del perverso Freyle. Este triunfo significó la reivindicación de su dignidad infantil y la restitución de su bienestar emocional, aunque permaneciera intacto el disciplinamiento que se abastecía de aquel sistema que alistaba cautelosamente la escenografía para la dominación de los cuerpos que debían aprender: los escritorios en fila, el “Hermano profesor” de voz impositiva y parcos ademanes, la cercanía de la gran mesa y la pizarra del aprendizaje; todos los elementos propicios para la producción del miedo, cuya intensidad, sin embargo, se desvaneció un tanto con el enfrentamiento y la derrota de sus torturadores, es decir, con su *fuga*, aunque persistiera la siniestra asociación Iglesia/educación.

Como contrapartida del influjo religioso sobre los cuerpos, el cuento de Pérez Torres (1974), “Doña María y la fe” (9, 9, con  $i=1$ ), intenta desestabilizar la sintaxis religiosa pues ironiza sobre el personaje femenino, que es una beata, y lo hace a través de una voz que cuenta a su interlocutor, con un tono que mezcla exageración, ironía y humor. El relato expresa una crítica a la Iglesia y a la feligresía femenina, hecha de beatas recién convertidas y, por tanto, es propuesto como una forma de conspirar contra el *corsé* que opera específicamente en relación con el discurso religioso. El personaje que cuenta plantea que la religión funcionaba al servicio del poder, asunto que guarda coherencia con la revisión practicada a los relatos de apartados anteriores, con respecto a que la religión construye asociaciones estratégicas para fortalecer la vigencia y la operatividad del *corsé*. Ahora bien, el cuento trabaja paralelamente el tema de la movilización política de los jóvenes, asunto que es una preocupación que los autores de la década expresan en sus cuentos. Dicha movilización intenta ser desactivada mediante su adhesión al sacerdocio.

Acerquémonos algo más al relato que refiere aspectos que aunque no son sagrados, son desplazados desde la solemnidad de su usual tratamiento hacia la ironía.<sup>73</sup> Revisemos las siguientes citas: la primera, “Cuando doña Maruja del Alcázar recibió en sueños la visita de un todopoderoso” (61), propone que la mujer madura, casada y madre de hijos jóvenes, participe del paradigma mariano a través de la anunciación del ángel Gabriel a la Virgen María; mientras; la segunda, “misa en acción de desgracia” (65) revierte la potencia de la celebración religiosa. Es así que, inesperadamente, doña Maruja se convierte en una beata y consagra su vida a conseguir jóvenes para el servicio eclesiástico, al tiempo que emprende “una cruzada con el fin de levantar los espíritus de la fe” (61), de tal suerte que, la juventud descarriada (advierde la voz narrativa) regresaría a su redil, a “ensotarse”. Dicho desorden juvenil se corresponde con esa ebullición política de la época, que es la que insufla la idea de la acción, también política, a manera de un encantamiento a través de los imaginarios de la revolución, la rebelión, la justicia y la libertad. El final del relato, que no alcanza la estatura de los mejores cuentos del autor, se cierra con un acontecimiento inesperado: los hijos de doña María, pese a que ella nunca lo deseó, se incorporaron a una exótica vida religiosa en Boston, Recife y Madagascar.

El asunto del control de “los cuerpos descarriados”, es decir, de los jóvenes que expresan su resistencia a través de su movilización política, resulta una tarea imposible pese a los afanes de la beata de incorporarlos al sacerdocio. De este modo y desde un tono irónico, el relato propone la ineficiencia del poder (recordemos la anunciación del todopoderoso) debido a la incapacidad de la religión de inmovilizar y someter cuerpos y al grado de conciencia política de los movilizados. Por tanto, la *fuga* se plantea en este relato como un asunto resuelto con anticipación, dada la inhabilidad del discurso religioso de permear la inconformidad y la resistencia políticas. De allí que el *corsé* deba operar a través de la violencia física y la tortura (grilletes, sexos castrados, ojos vaciados, brazos

---

<sup>73</sup> Con frecuencia, el autor construye la ironía a través de la configuración de situaciones absurdas, aunque muy sencillas: “en el último año habían bajado tanto los bonos de esta profesión [el sacerdocio] que en Brasil, por ejemplo, [...] existía un cura para cada dos mil presos políticos [...], razón por la que muchas personas piadosas gritaban desafortadamente contra el gobierno militar a fin de que se les encarcele” (62). Y aunque el relato no se desplaza decididamente hacia la crítica política, sí oferta unos cuantos guiños que aluden ese propósito. Así sucede cuando se refiere a los presos políticos: “en la otra vida no tendrían grilletes, ni sexos castrados, ni ojos vaciados, brazos rotos, etc., porque esa era una técnica militarmente terrestre reñida con los principios azules” (62).

rotos (62)), asuntos que serían trabajados por los del *Vectorial70* y que, en particular, se revisarán en esta investigación en el capítulo quinto.

En diálogo con la ironía propuesta por Pérez Torres en el relato anterior, a propósito del uso de una simbólica religiosa al servicio del desenmascaramiento social, que es uno de sus objetivos, Velasco Mackenzie (2004), en “Caballos por el fondo de los ojos” (11, 11 con  $i=1$ ), publicado en 1979, plantea una relación antitética entre la santa Martillo Morán y una mesera de «El Rincón de los Justos», “la Martillo virgen y la Martillo puta” (95); es decir, entre la beatitud y la carnalidad; entre la hacedora de milagros y “la sierva de los gozadores” (94). Estas dualidades refuerzan la contradicción *corsé-fuga* con base en el discurso religioso que *encorseta*, condiciona, controla y reprime cuerpos femeninos.

La historia es contada por la voz testimonial de Fuvio, un joven que trabajaba como “Trapeador de los pisos” (96) en el “Rincón...”, que se había enamorado de “la Martillo puta”, y que esperaba su conversión a propósito de la coincidencia de su nombre con el de la santa. El discurso de Fuvio, que es quien cuenta la historia, funciona como un enunciado melancólico de reproche que, en cierta forma, connota resonancias de futuro, puesto que da cuenta de su propia muerte (el personaje la relata como si estuviera experimentando un desdoblamiento de su voz, no de su cuerpo: “Ahora ya lo sabes, el Trapeador de los pisos te salvó para la vida mientras él caminó para la muerte, salió contigo y corrió entre las bombas. Fui inocente y tuyo [...], y los jinetes, como toda la tropelía del Rincón de los Justos, pasaron sobre mi cuerpo aplastando mi vida” (96)). La muerte de Fuvio se propone como un acto sacrificial a favor de la redención de la Morán Martillo:

estoy seguro que cuando vengan por mí los fotógrafos de los crímenes, tú la Moran Martillo, la Martillo Moran, aquella Virgen Loca del Rincón de los Justos, dirás que nunca me has conocido, que no me has visto ni en el chivo con bombo, que eres alma piadosa como la beatita que lleva tu nombre, y te irás pensando en qué Puerta de Fierro vas a tocar ahora que lo sabes todo, ahora que me he ido dejándote limpio hasta el último rincón de la vida. (97)

Aunque Fuvio presiente la conversión de la mesera, tal como lo muestran estas líneas, esta solo es una hipótesis que no se confirma al final de la historia. Sin embargo, en tanto exposición de lo pecaminoso y proscrito, refuerza la intervención del *corsé* en la modelación de los cuerpos femeninos, e incluso, en la corrección de su supuesto descarrío moral, escrutando su intimidad y el ejercicio de su sexualidad, desde el lugar de lo

masculino, identidad a la que se ha delegado una función de control y disciplinamiento. En efecto, Fuvio ejerce como agente del *corsé* e intenta incidir en la conversión de la Martillo del Rincón de los Justos, porque estaba convencido de que aquello motivaría su felicidad. Ahora bien, esta historia plantea la virtud de la mujer como una asociación entre el ascetismo religioso y ciertas prácticas domésticas, es decir, ciertas actividades *propias* de su género, tales como la costura, que garantizan su feminidad: “Así te vimos crecer mientras servías, mientras te gritaban: dos más mi virgen loca [...]. Ella [su abuela Eloísa] te contaba la historia de la dormilona, como le decías, tú a tu tocaya, y te enseñaba a coser para que el resto de tus días vivas de costurera de las Damas Tetonas de la Caridad” (95). Tal como lo muestra este fragmento, la abuela de Narcisa, quien es su cuidadora, reafirma la lógica patriarcal que diferencia el trabajo entre hombres y mujeres, y consolida las relaciones de poder y la subalternidad femenina. Con ello, intenta mantener el control sobre su cuerpo, alejándola de posibles inquietudes sobre su sexualidad.

Luego, el tono patriarcal caracterizado por la hegemonía de lo masculino, que fundamenta al *corsé*, subyace en el desenfadado lenguaje y el material de lo narrado, que además se constituye en un signo particular en el trabajo creativo de Velasco Mackenzie, y que inscribe en el texto una cierta violencia de género, en tanto el cuerpo femenino es cosificado e incluso mercantilizado, tal como sucede en otros relatos del autor: “Pero mientras la otra fue Virgen de Dios a los 20, tú fuiste Puta del Diablo a los 17. Al Sebas y a mí no nos importaba que te llamaras Narcisa, porque para todos seguiste siendo la Virgen Loca y no la sufrida del Rincón de los Justos, como les decía tu abuela a los policías” (95). Estas líneas muestran la separación entre lo que el *corsé* define como formas del bien y del mal, de la virtud y la perversión<sup>74</sup>, su efecto dicotómico en el cuerpo femenino, y la operatividad del prejuicio y el control. Asimismo, se detecta una cierta ambigüedad en Fuvio, puesto que, aunque buscaba la conversión de Narcisa, también se sentía cautivado por esa a la que injuriaban, llamándola Virgen Loca. Luego, resulta evidente que el relato gira en torno a un reclamo a la biografía de la Narcisa de la cantina y a una mengua en la esperanza de que esa coincidencia del nombre bastara para corregir su comportamiento: “yo entendí que debías seguir siendo puta para que ella siga siendo virgen” (96). Esta línea pone en evidencia la circulación del discurso del *corsé* que debía

---

<sup>74</sup> A propósito de la perversión y la prostitución adolescente, resulta oportuno anotar que el autor incorpora en sus cuentos personajes femeninos que atraviesan esta experiencia, y cuya edad no llega a los 18 años. Más adelante, en el capítulo cuarto, se analizarán con detenimiento los relatos que abordan esta temática: “Ojo que guarda” y “La guerra dorada” (1977).

modelar una mujer con la virtud de aquellas otras, acaso más convencionales, que replicaban ciertas regulaciones que las prestigiaban en el mundo social: sumisas, dedicadas a las labores de casa, recatadas, y cuyo comportamiento guardara total distancia del de la mesera y de su vida distendida, y lo que es más, que emulara la vida ascética de la ejemplar santa de Nobol. Precisamente por ello, en algún momento, Fuvio pensó que la visita al templo en el que se exhibía a la santa dentro de una urna pudiera servir para *corregir* a la otra Narcisa, o que la estampita pudiera hacer el milagro de la conversión, es decir, lograr una reproducción identitaria en la que el imaginario de un paradigma de virtud operara como fundamento discursivo y religioso del *corsé*, que después de asignado, debía usarse a manera de imitación:

Y ahora la Virgen estaba ahí en tu delante, encerrada en su ataúd de vientos helados, protegida de tus manos, con la cruz de oro en el pecho y los ojos cerrados para no verte, para no volver a repetir esas palabras que la vieja, el Sebas y yo metimos en tu vida a ver si así te arrepentías: si llevas mi nombre hijita, llévalo con respeto, dijimos esa vez sobre tu cara dormida. (95)

Esta escena, centrada en la contradicción entre estas dos mujeres en las dualidades muerte/vida y ascetismo/pecado, es una forma de reafirmar una escisión de lo femenino en dimensiones irreconciliables, y de potenciar un distanciamiento entre ellas para producir un alegato a favor de la corrección, el equilibrio y la sensatez, con los que el *corsé* auspicia su modelo de mujer virtuosa. El ataúd, la cruz en las manos y los ojos cerrados protegen a la santa de la contaminación del cuerpo presente y pecaminoso de la otra, y son de alguna forma, una sintaxis de la perfección sobre el cuerpo femenino, que se elabora desde las exigencias de un discurso y una mirada religiosos. Aquella escena que se parece más a un duelo entre eso que el *corsé* habilita y aquello que niega es la representación de dualidades indispensables que deben funcionar como formas excluyentes puestas en tensión, entre las que triunfa aquella que sigue los condicionamientos del control y legitima y prestigia la norma que ha de imponerse.

El relato termina con un episodio en medio de la convulsión urbana provocada por bombas lacrimógenas, puesto que, aquel día de la visita a la Iglesia de San Alejandro el Grande, “las calles estaban mojadas, y en todo el centro de la ciudad había humo de bombas y correteos de pacos” (95).<sup>75</sup> En esas circunstancias de convulsión social, Narcisa

---

<sup>75</sup> El motivo de la movilización popular y su sofocamiento son el fundamento de otros cuentos de la época, y su inclusión, aunque breve en este relato, no deja de ser un dato interesante en tanto alude a la agitación de la década del setenta como expresión de la resistencia estudiantil frente al poder estatal. El trabajo de los

había escapado del “Rincón...”, y Sebas la buscó para vengar su desaparición, así que en el momento en que Fuvio y ella se abrazaban, en un confuso incidente, lo apuñaló, “Fui inocente y tuyo, cuando gritaste, Narcisita linda protégenos, y en el abrazo vi los caballos correr por el fondo de los ojos” (96). De esta suerte, el relato recrea un crimen pasional que culmina con la versión de Fuvio sobre Narcisa, presagiando su conversión en “beatita”, la cual vendría después de su muerte (de la de Fuvio) que, por cierto, quedaría inscrita como su acto redentor. Ahora bien, la conversión de la mesera de “El Rincón de los Justos”, como elucubración del narrador personaje, es enunciada desde el peso de la religiosidad, y auspicia y sostiene la reivindicación de esa disidente que había *fugado* de su disciplinamiento y de su regulación, asumiendo el ejercicio autónomo de su sexualidad.

Retornemos a la cuentística de Proaño Arandí (1972), pues dos relatos suyos muestran los efectos de ese poder de lo social y lo religioso sobre los sujetos, particularmente, sobre las mujeres. El uno, “La hora de las cinco” (15, 15, con  $i=1$ ), será revisado con profundidad en el siguiente capítulo, dadas sus implicaciones en la construcción de la subjetividad femenina, ya que un sacerdote intenta controlar a través de la práctica religiosa las inquietudes eróticas de una joven viuda. Y el otro, “La metamorfosis de Juan Gualotuña” (11, 0, con  $i=0$ ), es una historia que bajo el imperio de la voz omnisciente relata la forma en que un hombre descubre su origen bastardo. Esta confrontación, aunque significa una crisis que es representada a través de una pesadilla, sin embargo, le sirve al personaje para ratificar su historia y su presente, reivindicar sus afectos, y reafirmarse como Juan Gualotuña, descendiente de algo parecido a una genealogía de Juanes Gualotuña, tal como lo refiere el narrador. La verdad de su origen le es revelada por boca de un anciano desconocido, en una escena en la que los personajes se embriagaban al interior de una cantina,

porque no sabes quién soy y quién fui yo, no Juan Gualotuña, pero yo sí se [sic] quién eres, y que me corten la cabeza si es que no lo se [sic], y lo se [seguramente, por sé] muy bien, porque yo estuve presente el día que te trajeron, [...], eras apenas un pedazo de carne, una nada, llorabas y te agitabas, quién iba a pensar que con el tiempo ese guaguüito se iba a convertir en lo que ahora eres Juan Gualotuña [...], porque vos no eres Juan Gualotuña el hijo del tendero, vos no eres nacido en estas tierras, no, de eso sí que estoy bien seguro, [...], basta verte para darse cuenta de que vos no eres del tipo de los de aquí, [...], no tan rubio pero de color blanco al fin y al cabo [...] vos debes ser hijo de alguna

---

cuentistas sobre la violencia del poder será revisado, con detalle, en el capítulo quinto de esta investigación, en relatos tales como “A la garza”, “La operación”, “Divagaciones alrededor de un asalto”, entre otros.

de esas señoritas granputas de la ciudad, y te tenían que esconder, claro, porque , bueno, vos sabes lo que es tener guagua sin haberse casado, eso trae la desgracia de cualquier mujer [...] al fin y al cabo estas cosas no quedan nunca en secreto. (29)

En efecto, el “tener guagua sin haberse casado” es la situación que activa el enfrentamiento entre el *corsé* y la *fuga*, puesto que, de un lado, el discurso religioso y social castiga el embarazo fuera del matrimonio e interpela los imaginarios de pureza y virginidad femeninas que fundamentan el ritual de ese sacramento eclesiástico y hacen parte del control que reprime su cuerpo. Por ello, la joven embarazada había aceptado ese condicionamiento, negando su maternidad y destinando a su hijo a ser criado por una familia campesina, bajo el nombre de Juan Gualotuña. De otro lado, a pesar de haber conocido la verdad sobre su origen, el protagonista decide eludir este episodio, o sea, escapar a través de la reafirmación de su identidad, en tanto re-conocía lo propio en los rostros de siempre y odiaba profundamente a ese ser desconocido que no le pensaba en algún lugar de la ciudad lejana, es decir, odiaba el *corsé*, cuyo discurso había obligado a su madre a deshacerse de él para siempre.

Luego, el anciano le contaría que “La señorita granputa” era una mujer soltera de la ciudad que había quedado embarazada. En esta escena se confirma latente un discurso modelador proveniente de lo religioso y lo social, que impone el ocultamiento de las historias y los cuerpos, y el despliegue de estrategias en los espacios de lo sensible, con el propósito de reconfigurar las identidades de los implicados: una madre soltera que lo niega todo porque prefiere reconciliarse con su lugar de origen y con las prácticas sociales que lo presiden, y un hijo bastardo que reivindica su condición, a propósito de la comprensión de su historia y de la reafirmación de su pertenencia al único mundo en el que puede caber, puesto que él mismo es el signo que deslegitimaría a la mujer, que repudiándolo, acató los condicionamientos del discurso *encorsetante* y salvaguardó su prestigio y su vinculación a esa estructura social, que castigaba la disidencia de los cuerpos femeninos.<sup>76</sup> Recordemos que “El acto sexual tiene siempre un valor de fechoría,

---

<sup>76</sup> Precisamente, la opresión del *corsé*, auspiciante de los convencionalismos sociales que son más intensos para las mujeres, puede ser leída con nitidez en el relato “La mano que aprieta”, de Rodríguez (1972), en un pasaje que recrea la potencia del rumor, capaz de configurar otras biografías de los personajes (acaso, las verdaderas), que permanecían cuidadosamente soterradas. Es así que la señorita Imelda, la anciana viuda de un militar, le cuenta al niño la verdad sobre su origen: “Por ella supe que mi madre no era mi madre sino mi tía y que mi propia madre no era hermana de mi madre sino su sobrina y que mi abuela era mi bisabuela. Y que una serie de parientes no vivían como Dios manda sino cubriendo las apariencias como todos los habitantes de este mundo, desde Adán y Eva” (52). La confusión inserta en estas líneas requiere la graficación de un árbol genealógico que da cuenta, además, de la lealtad o el compromiso familiar (que es

tanto en el matrimonio como fuera de él. Lo tiene sobre todo si se trata de una virgen; y siempre lo tiene un poco *la primera vez*” (Bataille 1997, 116). Es decir, la fechoría es la evasión misma del *corsé*, que luego se restituye con la anulación de las evidencias de lo supuestamente ilícito (el hijo y la condición de madre soltera) que satisface la regulación, lo convencional y lo normado, elimina el pecado del cuerpo y armoniza con las formas de representación de la virtud, aunque ello signifique un desequilibrio en la apacible vida del hijo no reconocido.

En este mismo espacio de las relaciones intrafamiliares y las prácticas sociales, el cuento “Muñeca Negra” (3, 6, con  $i=2$ ), de Proaño Arandi (2004),<sup>77</sup> trabaja las zonas del deterioro de las relaciones afectivas, y con este afán, configura un ambiente oscuro en el que la llama de una lámpara de querosene ilumina lo precario de la convivencia, que se trasvasa a la imposible permanencia de un objeto fetichizado, la muñeca de trapo –“con ojos rojos, intensa y alucinadamente rojos, rodeados por círculos blancos” (31), objetopreciado de la mujer–, frente a la imagen de la Virgen Dolorosa, custodiada por el esposo. En efecto, el relato propone una atmósfera sugerente: una vieja hechicera, una muñeca de trapo de piernas abiertas en lo alto de una pared y un ritual diario en presencia de la imagen mariana, con algunas invocaciones que parecieran proceder de un conjuro: Manos de Alba, de Noemí, de Camila. Diente dorado de Noemí. Rizos de Alba. Ojos entrecerrados de Camila (34). La evidente alusión a nombres femeninos y a los fragmentos de sus cuerpos muestra la búsqueda de una unidad, tal vez ideal, que permita la mediación con lo mágico y la concesión de su favor, es decir, su instrumentalización.

Con todo, el relato propone un bosquejo de los dos personajes en escena que, sin embargo, resulta incompleto: una envejecida hacedora de conjuros y su compañero. El episodio se suspende en un ambiente de hechicería hecho de penumbra, soledad y silencio, en el que irrumpe la voz de la anciana que le habla al hombre, persuadiéndole de cómo había llegado aquella muñeca negra a su casa –y había sido precisamente él

---

un efecto del *corsé discursivo de lo religioso y social*) desplegados al momento de salvaguardar la honra y el prestigio social.

<sup>77</sup> Este relato, aunque publicado en 1972, fue estudiado en la edición de cuentos antologados por el propio autor en 2004, en la Campaña Nacional por el Libro y la Lectura, Eugenio Espejo. Algo parecido sucederá, eventualmente, con otros cuentos de los autores del *Vectorial70*, detalle que obedece a la disposición material de la bibliografía. De allí que la precisión sobre los escritores y sus libros y cuentos, propuesta en el capítulo primero, tenga el objeto de esclarecer ciertos datos importantes sobre la selección. Hacia el final del estudio, se listan los cuentos en orden de aparición y se hace una propuesta de antología, *Fugas del corsé, los mejores relatos del Vectorial70*, que responde a la selección de tres relatos, los más potentes, de cada uno de los autores de esta investigación.



quien la había comprado y llevado envuelta en un pedazo de papel periódico, diciendo “ésta nos va a traer suerte” (32)–. La anciana, además, insiste en la idea de que desde aquel día se habían confirmado ciertos episodios afortunados en la casa, los cuales solo podían explicarse a partir de la presencia de la muñeca. Es decir, ella les había llevado fortuitamente mucha suerte: salvarse de un disparo perdido, él; la comida, de los dos; la caída sobre la vereda sin consecuencias, de la mujer; la enfermedad de la gata negra; el buen empleo en el municipio, del hombre; la salud de la guagua; o el tumbado a buen recaudo a pesar de los aguaceros. Lo anterior muestra la idea de felicidad asociada con la noción moderna de suerte, como “casualidad *favorable*” y “coincidencia *deseada*”, que denota ese algo que el ser humano desea, “que le cae de forma inesperada y que le es propicio” (Schmid 2010, 13). Así, la muñeca producía una sensación de auxilio: “yo no sé qué haríamos sin ella, ahí sí que estaríamos desamparados, no quiero ni pensar en lo jodidos que estaríamos, con la de cosas que podían haber pasado” (Proaño Arandi 1972, 33). Su fe en la muñeca, sin embargo, se contrastaba con la ingratitud y el descreimiento manifiestos del hombre, a los que ella imputaba un tanto molesta: “algún día te van a castigar, verás no más cualquier día de estos, Dios no permita, Jesús, si solo de pensar me da miedo, vos riéndote, y si se enferma la guagua, y si otra vez se empieza a caer el tumbado” (33). Sin embargo, hacia el final del relato, sería el mismo hombre quien tomaría la muñeca en sus manos, para retorcerla, hasta volverla un objeto negro, mugroso sin forma, y lanzarla lejos hacia un botadero de desperdicios, haciéndola atravesar, calles, casas, zaguanes, y plazas repletas de multitudes.

Ahora bien, la incompatibilidad de los objetos, la muñeca y sus implicaciones profanas, y el cuadro de La Dolorosa, y su connotación religiosa, representa la incomunicación y el deterioro de la relación de pareja de los personajes, quizá por el paso de los años,<sup>78</sup> pero sobre todo, por diferencias que parecerían ser irreconciliables: la que fundamenta la historia, por ejemplo, tiene que ver con “la práctica de la fe”, que desde el cristianismo refuerza la idea de la salvación personal y de la comprensión de fatalidades

---

<sup>78</sup> A propósito de la vejez de los personajes, tenemos el dato de la apariencia de la mujer. Demos un vistazo a la descripción que propone la voz que narra: “Babea la vieja historia de muñecas y espejos, mientras en la boca entreabierto se advierte la miseria de dos dientes podridos. Bajo la claridad que arriba esparce el ojo de la lámpara, las manos nudosas garabatean en el vacío intrincados abracadabras. Junto al fogón se encorva, y es entonces una sola mueca, el ala extendida de un gallinazo” (Proaño 2004, 34). En efecto, esta descripción alude a un cuerpo vulnerado por el paso del tiempo y a una siniestra presencia que empata con el oficio de la hechicería.

tales como la enfermedad o la muerte (Bourdieu 1998, 451), que para la hechicera, en cambio, debían encomendarse al poder de la muñeca negra.

En consecuencia, el relato pone en discusión el origen de la buena fortuna y, por tanto, formula una disyuntiva: ¿La Dolorosita, la magnífica, el agua bendita; o la muñeca negra, cuál es el objeto que propicia la buena suerte? Y, al mismo tiempo, impugna el asunto de la convivencia de pareja como una experiencia casi ideal, que ha de cumplirse irremediabilmente. La eliminación del fetiche, pese a las amenazas de la esposa que presagiaban la fatalidad, también debe leerse como una negación simbólica de ese discurso que aseguraba la unión de pareja, su relación saludable y duradera, y que era el *corsé* mismo que operaba imponiendo su potencia, la cual, sin embargo, fue rechazada por el esposo, a manera de negación y escape frente a la imposibilidad de la convivencia, debido a la incompatibilidad revisada. Con todo, aunque el motivo de este cuento problematiza como los anteriores la relación sujeto/religión, también permite pensar en la promesa de la felicidad a través del amor de pareja, que resulta fallida, debido al desgaste de la relación provocado por el paso del tiempo, que también vulnera los cuerpos, envejeciéndolos, enfermándolos y abocándolos al hastío y la incomunicación. Precisamente, el motivo de las crisis matrimoniales sería un tema visitado, con frecuencia, en los relatos de los autores del *Vectorial70*, en relación directa con el ensamblaje de la nueva época. En particular, esos cuentos serán revisados por esta investigación, y con detalle, en el capítulo siguiente.

## **5. Memorias angustiantes: cuerpos que *fugan* a propósito del recuerdo**

La asociación aristotélica cuerpo –en tanto ser vivo y sensible y en tanto la equivalencia entre un alma única, vegetativa, sensitiva e intelectual– y vida, coloca los sentidos al servicio de la existencia humana, ya que ellos son los que captan contenidos sensoriales que no desaparecen con el objeto que los produjo, sino que reaparecen con los ejercicios de imaginación y de memoria. Precisamente, esta vocación recordatoria a través de los sentidos sirve para entender las afecciones de ciertos cuerpos enfrentados a la experiencia que los estímulos propician en relación con ciertos *objetos de la memoria*, tal como los denominó Aristóteles (1962, 44), quien, además, propuso:

la memoria tiene por objeto el pasado [...], cuando uno tiene conocimiento o sensación de algo sin la actualización de estas facultades, entonces se dice que recuerda: en el primer caso, se recuerda lo que se aprendió o pensó, y en el otro caso, lo que se oyó, se vio o se

percibió de cualquier otra manera; pues, cuando un hombre ejercita su memoria, siempre dice en su mente que él ha oído, sentido o pensado aquello antes. La memoria, pues, no es ni sensación ni juicio, sino un estado o afección de una de estas cosas, una vez ha transcurrido un tiempo. (44)

La cita permite pensar en la idea de repetición o actualización de algo que ya ocurrió y que, por tanto, reside en el pasado y tiene la potencia de afectar porque ya fue aprendido, pensado o captado con los sentidos, en un tiempo pretérito. Por tanto, la memoria está relacionada con la capacidad sensitiva que permite la distinción entre imágenes nuevas y anteriores de la sensación o del pensamiento, las cuales persisten en nosotros y nos proveen la capacidad de hacer contacto con las experiencias que las produjeron, en función de la intensidad que estas hubieran marcado en nuestra impresión. Es decir, prevalecen una imagen y un sentido cuya persistencia anima a nuestro pensamiento a contactar con la memoria, pese a que el objeto del recuerdo ya no esté presente.

Luego, el recuerdo y la memoria poseen una condición fundamental: la persistencia de lo sensible que permite la apropiación de la imagen que roza el pasado (el objeto evocado y su huella), que luego propicia la asociación de ideas y el inicio de un dinamismo del pensamiento, que establece una relación entre algo que arraigado en el pasado comienza a permear el presente y que se traduce en movimiento del pensamiento o impulsos que contactan con aquello que los precede, que es el recuerdo mismo. De ahí que recordar sea como seguir el rastro, buscar desde el presente, desde algún lugar u objeto semejante o contrario a lo buscado. Por tanto, esta búsqueda considerada movimiento puede entenderse como una forma de *fugar*, en la medida en que permite evadir el presente, clausurarlo o pausarlo temporalmente, para hacer contacto con el pasado y, en lo posible, permanecer en ese episodio que conserva ciertos signos cuyo significado alivia la angustia del recordador, al permitirle ignorar las implicaciones del tiempo actual.

Pero ese retorno al pasado que es el recuerdo también funciona como una justificación del *corsé* del presente. Dichos desplazamientos al pasado, en algún momento, pueden significar un escape para el sujeto recordador y, sin embargo, no serlo, pues este acto serviría para justificar el estado disciplinario actual y su poder normativo, es decir, el *corsé* del presente, en un supuesto jardín perdido exaltado desde una memoria inventada por ese poder capaz de absorber cualquier amenaza, sobre todo, a través del lenguaje. Esto es lo que sucede con la memoria histórica y el riesgo de su repetición o

con las narrativas religiosas y la tensión sumisión/rebelión-destino que se constituyen en efectivas estrategias pedagogizantes.

A continuación, se emprende una revisión de dos textos que usan el ejercicio de la memoria como un dispositivo que habilita la puesta a salvo del sujeto, es decir, de su cuerpo, el distanciamiento de circunstancias que lo angustian y el contacto de lo sensible con el recuerdo, como resistencia al *corsé*. En esta línea, pensemos que uno de los motivos que desafían la comprensión humana es la muerte y que, frente a ella, el recuerdo aparece como una posibilidad de sobrellevarla o impugnarla.

El cuento “La piedad” (6, 12, con  $i=2$ ), publicado por Ubidia en 1979, se construye sobre el eje de la recordación, ya que su protagonista rememora con insistencia la escena del suicidio asistido de su esposo, que significó aliviar su vida, puesto que, a partir de su viudez, ella pudo huir de la presión de un matrimonio que, convertido en rutina y con ciertas escenas de violencia, la había despojado de lo que ella había sido, volviéndola una mujer desdichada. Pero, además, actualizar ese recuerdo le permitía enfrentar su insistente temor a que la historia se repitiera en el hijo de los dos. Ahora bien, revisemos algunos detalles del relato. El primero, el asunto de la memoria y el recuerdo como alternativas de *fuga* y como estrategia para representar, de un lado, la época, al personaje femenino y su lugar, a propósito de dos situaciones que rigen su vida: el matrimonio y su actividad laboral; y de otro, al personaje masculino, considerando su inadaptación a las exigencias de la vida moderna. Con respecto a la mujer, es oportuno comentar que mirarse al espejo, al poco tiempo de casada, le resultó una experiencia desconcertante que le provocó un sentimiento de compasión por la secretaria, joven y despierta que había sido antes: “El pelo revuelto, el rostro amargo untado con descuido de cold-crema, la salida de cama sucia y con un encaje desgarrado” (Ubidia 2004, 52). La cita permite confirmar que la faceta laboral femenina se trastoca con su matrimonio y que persiste una relación irreconciliable de aquella con la vida doméstica del hogar.

Ahora bien, a través de la mujer que recuerda conocemos a un artista fracasado que le pareció, antes de su matrimonio, un hombre imaginario: el empleado público y bohemio nocturno que se emborrachaba dos o tres veces por semana. Y es que, del Xavier “circunspecto, especial, atildado y suave” (50); del “joven caballero antiguo que gustaba de la música”, y que era capaz –en un mundo de melenas afro, de blue-jeans, de gestos bruscos, que ella llamaba frívolo, antes de comprender que solo era moderno–” (50), tan solo quedaba la imagen del alcohólico eufórico y lloriqueante suicida. Estas líneas recrean

una época nueva a la que los sujetos debían integrarse. De hecho, Xavier no pudo hacerlo, debido a la frustración de su vocación musical enfrentada a la exigencia familiar de volverse un burócrata exitoso, tal como la nueva época lo había impuesto, y de aceptar la imposición de ciertos discursos tradicionalistas y hegemónicos. En efecto, se culpaba a sí mismo “por no haber sabido esquivar a tiempo los desesperados designios de su familia que le apartaron [...] de la música, el arte, su vocación de pianista, etc., etc., y lo volvieron un burócrata, etc., etc.” (50). Aquí reside la razón para su alcoholismo y para el descalabro de su relación matrimonial.

En la cita anterior también se confirma que las formas de ser de los personajes de esta historia se expresan asociadas al cambio de época,<sup>79</sup> que es planteada en el relato como una situación indefinible, una encrucijada que persiste en lo cotidiano, una temporalidad que no logra fluir porque ha entrado en contradicción con aquello que la precedía. Curiosamente, en esa nueva época (recordemos que la producción petrolera de los años 70, eje fundamental de la economía del país –que provocó que el Ecuador pareciera sufrir el síndrome de «nuevo rico» (Salvador Lara 1995, 528)– fue la causa de optimismo y euforia ciudadanas) persistía una vocación coleccionista de antigüedades, por ello, algunos objetos de la casa fueron vendidos como tales, debido a que aquellas afirmaban cierta decadencia y un desencuentro con la nueva modernidad.

Fue así que el piano de Xavier y muchos otros objetos antiguos habían sido vendidos por la viuda, como un intento inútil de deshacerse de los recuerdos, en tanto objetos materiales sin embargo asociados a la inmaterialidad de la memoria, y como una forma de tomar distancia de lo antiguo, que era reciclado por los entusiastas protagonistas de la época porque “[...] eran los tiempos en que los nuevos propietarios de la nueva ciudad, llenaban de vejestorios sus nuevas residencias–” (Ubidia 2004, 47). Sin embargo, la villa pasada de moda en la que convivió la pareja se convirtió en un potente objeto que propiciaba la recordación. Y es que la joven viuda, a pesar de habérselo propuesto, no había logrado aún mudarse a otro lugar, y permanecía en ella, a causa de las deudas y la hipoteca que había heredado de su esposo. Así, el espacio se convierte en un detonante para el recuerdo y un estimulante para los impulsos recordatorios asociados con la línea de lo sensible. Pero, además, la casa también había sido el escenario del desgaste matrimonial provocado por el alcoholismo de Xavier, que terminó en el suicidio, que su

---

<sup>79</sup> El cambio de época es una preocupación permanente en la escritura de Ubidia; recordemos que es el motivo esencial de “Ciudad de invierno”, relato que será revisado por este estudio más adelante.

esposa acompañó y reforzó. De esta suerte, la casa se constituye en un elemento importante para la confección de la historia pues le permite a la protagonista, de un lado, entrar en diálogo con la memoria del acto suicida de su esposo, acto del que ella fuera testigo y cómplice, y de otro, con unos cuantos rasgos de su vida matrimonial, con el propósito de verificar el final de aquella relación angustiante que la había desgastado tanto hasta desdibujarla, y de esa amenaza latente de la repetición del padre (Xavier), en el pequeño hijo de los dos, a causa de la fuerza del legado: “en la risa del niño algo había de la risa de Xavier [...] la expresión toda del rostro” (46); y porque, además, “de pronto, le pareció que treinta años después y durante un segundo, la forma exacta de su cuerpo y la forma exacta del cuerpo del niño, habían coincidido en el mismo espacio, con las de Xavier y su madre” (52). En efecto, el temor por la repetición tornaba persistente la escena de la *fuga*, o sea, el suicidio de Xavier, que significaba un doble escape: de un lado, el de Xavier, de su propia frustración. Pensemos en la reflexión epicúrea que refiere que “el hombre, condenado naturalmente a morir, puede solo adelantar su muerte, riesgo de su libertad, si en un determinado momento la vida le pareciera insoportable” (García Gual 2002, 187). Y de otro, el de su esposa, de su matrimonio desdichado, que le permitiría contactar con la libertad y evitar la repetición de la historia.

A continuación, miremos la forma en que la casa propicia la recuperación del pasado, en tanto,

el recuerdo consiste en la existencia potencial, en la mente, del estímulo efectivo; y este, como se ha dicho, de tal manera que el sujeto es movido o estimulado desde el mismo impulso y de los demás estímulos que él contiene en sí mismo. Pero se debe asegurar el punto de partida. Por esta razón algunas personas parecen recordar, partiendo de los lugares (Aristóteles 1962, 50).

En efecto, la casa funciona como “un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad. Reimaginamos sin cesar nuestra realidad: distinguir todas esas imágenes sería decir el alma de la casa” (Bachelard 2002, 48). Por ello, habitar la casa significaba para la viuda un ejercicio complejo a cuenta de la intensidad con la que persistía el pasado. Su actitud estoica y prudente, recordemos que se deshizo de los objetos, limpió y pintó paredes, había racionalizado los hechos y configurado una posibilidad para escapar, precisamente, a través del recuerdo. Nunca fueron ni el miedo ni la pena los intermediarios en su relación con el espacio. Más bien, la casa se convirtió en el medio para contactar su objeto de recordación, que era el peculiar suicidio de Xavier, que confirmaba el término de su angustiante relación matrimonial. Por cierto, no se trató de un acto en solitario, ni tampoco fue impedido por ella, pues lo acompañó, y en cierto

sentido, lo alentó a ejecutarlo. Por ello, después de un año, lo irremediable, la muerte de Xavier “no era pues una obsesión ciega y avasallante. No podía serlo porque, vistas en la distancia, las cosas no pudieron ser de otra manera. Y tal vez fue mejor que todo ocurriera así” (Ubidia 2004, 48). Es decir que, la muerte de Xavier marcó el fin de una situación desdichada y también procuró la recuperación de una subjetividad que se había deteriorado, como producto de la imposición del rol de esposa y de las implicaciones patriarcales que el matrimonio suponía, sobre todo, por esa asignación de roles y lugares, basada en la asimetría de las relaciones de poder, que se intensificaban con el alcoholismo de Xavier y precarizaban lo femenino.

En realidad, él pudo suicidarse gracias a la ayuda de ella, cosa que no es propuesta por la historia como complicidad ni como culpa, ni como delito, ya que más bien, responde a la reacción liberadora del cuerpo victimizado por un alcohólico suicida. Revisemos el episodio que cierra el cuento:

Por eso ella le acarició el cabello como una madre, porque en verdad, nunca lo amó como en esa noche, con tanta ternura y tanta piedad, y entonces lo ayudó con una leve presión en el brazo, lo ayudó a subirse hacia las sienes, lo ayudó a buscarse, lo ayudó a bien morir de esa manera, y no importó el fagonazo que de todos modos no alcanzó a oír en la blanda noche, porque ahora el cuerpo aquél, como demorado en el tiempo, en esos segundos lerdos y morosos, ya caía lentamente hacia ella, que le ayudaba por fin a caer sin estrépito. (54)

Su intervención puede ser leída como una forma de suicidio asistido en la que cuenta más la necesidad de liberación de aquella que acompaña a bien morir, que el deseo irreversible del suicida, y que se justifica a partir de una toma de conciencia femenina, de su angustia y de su decepción, que propiciaron su rebelión y su negación a la sociedad conyugal *encorsetante* y a todas las consecuencias devaluatorias que le significaron. Desde luego que, antes de ese episodio, ya había tratado de ayudarlo y comprenderlo, justificándolo con un afecto, más bien, maternal: que el padre alcohólico, que la madre regañona y distante, que su familia “empobrecida y fatua” (51). El fragmento citado puede comprenderse mejor a partir de Aristóteles (1962), quien en el siglo IV a.C. propuso que la memoria era posible si el tiempo había consumado los hechos:

La memoria, pues, no es ni sensación ni juicio, sino un estado o afección de una de estas cosas, una vez ha transcurrido un tiempo. No puede haber memoria de algo presente ahora y en el tiempo presente, según se ha dicho, sino que la sensación se refiere al tiempo presente, la esfera o expectación a lo que es futuro y la memoria a lo que es pretérito. (44)

En efecto, la protagonista mantiene una relación constante con el pasado, desde su permanencia en la casa, en un presente en el que su juicio y su estado de ánimo son afectados por lo que fue su experiencia matrimonial y, sobre todo, por el episodio del suicidio. Por ello, desde la recordación evade otras sensaciones del presente, e incluso desagradables expectativas futuras. Luego, si el presente únicamente permite especulación teórica y pensamiento actual, en tanto se percibe lo que se mira y se conoce lo que se piensa (Aristóteles 1962), la persistencia del recuerdo niega las especulaciones sobre la repetición de Xavier en el niño. De este modo, el recuerdo del suicidio persiste como impresión de un hecho que ocupa un lugar en el presente, que se asemeja a lo que fue percibido en el pasado y aparece como un objeto-recuerdo que se piensa y se esclarece con la memoria.

Este personaje femenino como otros, dóciles o *encorsetados* que las más de las veces devienen en fugitivos, están mediados por otras voces y su existencia literaria (ficcional) está condicionada por la subjetividad de los dueños de esas voces, que resultan ser varones. Por lo demás, el carácter de la protagonista toma distancia de otros caracteres femeninos trabajados y resueltos como perfiles victimizados y reducidos a su mayor simplicidad intelectual, pues impugna versiones subalternas y subyugadas al patriarcado, lo cual expresa una superación en la tradición narrativa. Recordemos que ciertos relatos registraron mujeres que se rebelaban contra sus destinos (*encorsetantes*). Estas dos historias lo muestran con sus protagonistas, las emblemáticas Rosaura, de nuestra inaugural *La emancipada* (1863), y Soledad, de *Arcilla indócil* (1959). Estos mismos relatos incluyeron la representación de acciones opresivas que se activaban para operar sobre los cuerpos de las disidentes.

Con todo, la construcción de personajes femeninos de la cuentística de los setenta, curiosamente, da lugar a pensar en una estética que renovó las formas de mirar estas subjetividades por parte de estos narradores varones. Este detalle parece confirmar la latencia de una nueva forma de representación de una realidad, que quizá también experimentaba una transformación que se expresaba en las subjetividades femeninas insurgentes. Dicha transformación fue reconfigurando el escenario social y posicionando otras formas de existencia y de sensibilidad que afectaron las relaciones de género y la configuración de las subjetividades masculinas, asunto que también es representado desde



la cuentística que los del *Vectorial70* produjeron<sup>80</sup>. Por tanto, se confirma la renovación de patrones de modelación, a través de caracteres cuyo valor agregado, en términos de autonomía, rebelión y *fuga*, pone en crisis la vigencia de un *corsé* caracterizado por el influjo patriarcal y exalta las posibilidades de un estado de libertad que acaso puede equipararse con lo que esta investigación plantea como felicidad. Este relato de Ubidia abre el escenario para pensarlo.

Volviendo al asunto de la memoria y los recuerdos, si la recuperación del pasado funciona como una estrategia de evasión del presente y como una forma de impugnarlo y también de impugnar las expectativas futuras, en “Elenita” (3, 6, con  $i=2$ ), cuento de Pérez Torres (1974), se propone la negación de la recordación. Manuel, el esposo de Matilde intenta evitar que ella actualice, a través del recuerdo, la experiencia dolorosa de la pérdida de la hija de los dos, que “se había suicidado ahogándose en el agua de la fuente, especie de narciso, de carnecita refrigerada” (21). Pero, además, el relato plantea la persistencia de la voluntad de rememorar por parte de la mujer, la cual se ratifica como forma de evadir el presente y la realidad a él articulada, y también como *simulación*, en el sentido que propone Jean Baudrillard (1978) al cuestionar “la diferencia de lo ‘verdadero’ y de lo ‘falso’, de lo ‘real’ y de lo ‘imaginario’” (8); es decir, como búsqueda de la restitución para huir de la angustia y propiciar ese escape que permita alcanzar un estado de ánimo que se serene con la presencia de la hija no nacida. De este modo, pese a los afanes de Manuel, Matilde insiste en recobrar el pasado para reformularlo. Es así que reconstruye una versión alternativa que excluye la muerte de la bebé y propone la presencia de una niña, cosa que sugiere un cierto delirio provocado por una fijación en el pasado, procedente de un profundo dolor.

Manuel es el personaje que cuenta la historia a través de su monólogo. De ese modo, conocemos de la ingesta cotidiana de Valium 10, para inducir a Matilde al sueño evasor de la realidad y evitar su toma de conciencia y su recordación; y también conocemos la profunda infelicidad en la vida de ella: “siempre nerviosa, siempre imposibilitada, negada para una actitud auténtica, imaginando fantasmas, dilucidando presagios, aberturas a la muerte, [...] y hasta ocho abrumadoras malas suertes” (Pérez

---

<sup>80</sup> Esta efervescencia de lo femenino, vista a contraluz en la cuentística de los del *Vectorial70*, puede ser leída como un elemento que presagia la importante aparición en la producción editorial y en el escenario literario de Ecuador, de un significativo número de narradoras que insertaron potentes motivos de lo femenino en su producción, precisamente a partir de la década siguiente, la de los ochenta. Este dato reconfigura de manera importante la tradición del género en nuestro país, y aquello merece un estudio más profundo y comprometido que pueda esclarecer todas las implicancias que aquello supone.

Torres 1974, 20). Esta percepción de Manuel da cuenta del asedio funesto y del marcado pesimismo provocados por la pérdida irreparable. Del mismo modo, refiere que cuando Matilde despertaba y se incorporaba a la realidad, el distanciamiento entre los dos se hacía más intenso: “necesitaba tiempo para entrar nuevamente en nuestro mundo” (20); e incluso, Manuel le resultaba un desconocido, “(hay veces que la acaricio desde lejos, desde otro cuarto, desde otra existencia)” (21).

Si pensamos en la asociación aristotélica entre recuerdo, tiempo y experiencia, entonces comprendemos que Manuel intentaba romper la relación de Matilde con su propia temporalidad, con respecto al presente, hito desde el cual podía emprender la recordación, y al pasado, como recuperación de aquello que ya fue (visto, oído o aprendido). Sin embargo, el relato da cuenta de la llegada de un día en el que esta puesta a salvo termina con el despertar de la mujer y con la construcción de un relato alternativo a partir del hecho pretérito de su embarazo, que es trasvasado para dar continuidad a lo interrumpido por la muerte, restituir la presencia de la hija y proponer el triunfo de la vida, inmediatamente después de haber estado inmersa en una experiencia profunda y enajenante, que le hacía parecer que “venía de un sueño tan potente que aún olía a casa antigua” (Pérez Torres 1974, 21). De esta forma, la definición del objeto de su memoria, su hija, Elenita, superando su tiempo de gestación, permite la creación de otra historia que distancia a Matilde de la realidad, sabotea la verdad y la rectifica, al tiempo que posibilita su *fuga* de la angustiante certeza de la muerte de su pequeña hija y de la experiencia del duelo, que por cierto, sigue de cerca el consejo de Epicuro de “contrarrestar los embates de la Fortuna inconstante con la fuerza del espíritu, con el recuerdo y la imaginación” (García Gual 2002, 57).

Es así que se incorpora al relato un episodio que daría cuenta del delirio de Matilde, delirio en el que Manuel decide participar, acaso por la sensación de culpa que sentía debido a la infelicidad de ella. Es así que decidieron llevar juntos al parque a la niña de tres años, que confirmó llamarse Elenita, y que Matilde había encontrado durante su sueño, en ese mismo lugar (el parque), en el que los dos la miraron, columpiando sus pies desnudos en el borde de la piedra que rodeaba la fuente. Ahora bien, resulta oportuno comentar que el contrato de verosimilitud en esta historia se mantiene vigente, aun con la incorporación del hecho inusual e inexplicable de la presencia de la niña que, sin embargo, no se esclarece como producto de una ilusión colectiva ni como alteración del protocolo de lo real. Luego, apuntemos la relación entre memoria e imaginación, en cuya

continuidad puede, quizá, hacerse un lugar para lo insólito, “es, pues, evidente que la memoria corresponde a aquella parte del alma a que también pertenece la imaginación: todas las cosas que son imaginables son esencialmente objetos de la memoria, y aquellas cosas que implican necesariamente la imaginación son objetos de la memoria tan sólo de una manera accidental” (Aristóteles 1962, 45). Por tanto, la *fuga* de Matilde recibe el auspicio de la memoria y su asociación con la imaginación en relación al objeto de rememoración, porque “la memoria tiene por objeto el pasado” (44), que es para Matilde la pequeña Elenita. Sin embargo, a pesar de los esfuerzos de los dos, la pérdida se impuso nuevamente en ella, como un presentimiento: “esta niña se me va a morir otra vez, no es justo, no es justo” (Pérez Torres 1974, 24). Es así que el relato avanza con la confirmación del deseo de la niña de retornar a la fuente y con un sueño que le pareció a Manuel un mal presagio: “una mariposa azul se suicidaba con un alfiler” (25), puesto que, al día siguiente, Matilde fallecería dentro de la casa: “todavía había lágrimas cerca de sus ojos, como si aún después de muerta llorara, como si aún allá, donde estaba, no hubiera encontrado a su Elenita” (26), dejando la sensación de haberse marchado, cargando con ella su tristeza.

El cuento concluye con el regreso de la niña al parque, “de lejos Elenita divisó la fuente y echó a correr. Se encaramó en la piedra que rodeaba...” (26), y con el retorno de Manuel a su casa, en donde Matilde permanecía muerta, tendida sobre la cama. Con todo, el relato propone la existencia de situaciones irreversibles y la imposibilidad de sobrellevarlas; por ello, la doble *fuga* de Matilde, primero, a través de su memoria y su recordación, y, luego, con su propia muerte. Ahora bien, podría acusarse a esta representación femenina de convencional debido a la limitación de su rol materno a la inconmensurable entrega a los suyos y al cuidado de los hijos, y en ello, acaso, se verificaría la presencia del *corsé*. Sin embargo, el motivo de la muerte del hijo busca en la escritura un lugar para la impugnación y la restitución, que simbolice un triunfo sobre la muerte, precisamente, negándola, desde distintas estrategias.<sup>81</sup> Por lo demás, el innegable temperamento melancólico de Matilde estimuló su mente y su cuerpo a esa rebelión suya en contra de la muerte de su hija, que expresa una forma de huir que se suma a las otras alternativas de hacerlo, trabajadas en los demás relatos de esta

---

<sup>81</sup> Pensemos en los poemas a Yin Yin, de Gabriela Mistral, en el “sollozo por pedro jara”, de Efraín Jara; o en “Juan Pablo”, de Jacinto Espinoza Cordero, que son potentes elegías que impugnan la muerte y que restituyen el cuerpo a través de la palabra, que más que trabajar un rol paterno o materno, plantean la escritura como el lugar para la revancha de la condición mortal de los humanos, que acaso los *encorseta*.

investigación. La imposibilidad de la felicidad, por tanto, se confirma en el episodio de la muerte del ser querido, aunque la evocación aparece como una alternativa para superar el dolor, y a partir de ello, lograr un estado de serenidad.<sup>82</sup> De esta suerte, “Elenita” reafirma que los recuerdos dolorosos permean la sensibilidad de los sujetos y los reconfiguran como entes dispuestos a negar su permanencia en el mundo; por ello, a manera de escape, asumen una conversión para aproximarse a su muerte, como acto liberador, en tanto disociación entre la sensibilidad y el cuerpo, que ya no reportará más angustia, atravesando antes la enajenación, el distanciamiento, el recuerdo sufriente, u otras formas de evasión del dolor y lo funesto.

## **6. El desdoblamiento como resistencia, el caso excepcional de “Historia de un intruso”**

En 1976, Marco Antonio Rodríguez (2004) publica “Historia de un intruso” (3, 6, con  $i=2$ ), un relato en el que el asunto del doble (*doppelgänger*) fantasmagórico es su insumo fundamental. Este bien puede ser asociado a esa idea propuesta por Jean-Luc Nancy (2000), en su libro *El intruso*, a propósito de observar la experiencia del trasplante de órganos, al que define como una forma de habitación de la ajenidad que, a pesar de toda contradicción, resulta indispensable para asegurar la supervivencia del sujeto que lo requiere. Así, la sensación de esta extrañeza es planteada de este modo: “El intruso se introduce por fuerza, por sorpresa o por astucia; en todo caso, sin derecho y sin haber sido admitido de antemano” (11). Precisamente, sobre esta sensación de ajenidad y de intrusión, sin embargo, necesarias, va a movilizarse esta historia, además, como una experiencia del cuerpo, cuyas manifestaciones en el sentido de desdoblamiento o bilocación son, sobre todo, una respuesta a las necesidades de evasión y de supervivencia, es decir, una operación de *fuga* frente al *encorsetamiento*. De esta suerte, el cuerpo se propone como el espacio al que se integra lo complementario u opuesto, y acaso monstruoso, lo cual significa invasión y contradicción en dos dimensiones corpóreas (su adentro y su afuera, y la frontera en la que se expresan sus contrastes) y la rareza de una forma de ser y de estar solo, aunque acompañado, en el mundo.

---

<sup>82</sup> Recordemos que la muerte como pérdida irremediable instaba a los epicúreos a evocar al ser querido desde el recuerdo, “Así recordaba Epicuro al fiel Metrodoro, el discípulo predilecto: ‘Dulce es la memoria de un amigo que ha muerto’ (frg. 213 Us.)” (García Gual 2002, 223), “porque el recuerdo de los momentos felices es motivo placentero (al contrario de lo que dice Dante)” (223). Desde esta reflexión, Epicuro sugiere la inmortalidad de la amistad a través del recuerdo, particular que podría servir para pensar en la eternidad y la pervivencia del ser querido que ha muerto, al caso, la hija, a través de la dulce rememoración.

El protagonista, Fermín, abre el relato y cuenta su historia a manera de reconstrucción de los hechos, en retrospectiva, intentando explicar la particular experiencia de entender los fragmentos de su propia subjetividad, para luego unificar lo bi-fragmentado como una estrategia que, en el fondo, significa inventar un orden que reemplace esa condición caótica. Por tanto, propone una *fuga*, que se suscita cuando los sujetos se desplazan o se resquebrajan, cuando se reconfiguran sus contextos, o a causa de esa condición irreversible del presente, abocado a la transformación que trae consigo una época nueva, el *corsé* de la nueva época.

El sujeto, entonces, se resiste a ser arrastrado en un *continuum* y a transformarse a cuenta de las inestabilidades y del contacto con esos otros, que ya han sido afectados por la sensación de esa nueva temporalidad. Por ello, la preocupación esencial de Fermín gira en torno al deseo de un cambio de situación, que es propuesto en el acto de recordación con el que él construye la subjetividad de su doble, Antero, y a través de esa misma operación, promueve la construcción de su propia subjetividad. La voz de Fermín inscribe en la narración un tono de propiedad y certeza sobre el discurso y sobre su identidad. Veamos la descripción que hace, aludiendo a ciertos detalles físicos y de personalidad de su amigo invasor:

Antero creció en la misma casa vieja donde yo crecí. Era un bicho raro desde niño. Andaba ensimismado, cual si no entendiese por qué estaba dentro del mundo. Pez en pecera ajena. Parecía prematuramente abatido por haberse extraviado en un laberinto inexpugnable. Miraba siempre hacia abajo, [...] nunca lo conoceré a cabalidad. Hace poco, por ejemplo, reparé en una arruga de su frente. [...] Me da la idea de que en esa especie de lecho blando y lleno de barro, reposa su muerte. (Rodríguez 2004, 17)

Episodios y anécdotas como la anterior dan cuenta de una relación cercana entre los amigos, y una asociación entre el aspecto exterior y el interior de Antero, precisamente, como una forma de explicar su estado de ánimo y sus emociones, que son el producto de su permanencia en ese “laberinto inexpugnable” de la nueva época, que se asocia con la vigencia del *corsé*, y que refiere, además, cierto pesimismo: la derrota o la presencia de la muerte, por ejemplo. Luego, el monólogo del protagonista retrata a Antero, de quien, solo hacia el final del relato, confirmamos, es el propio Fermín, es decir, una creación suya que, por tanto, representa “a una persona considerada por ella misma” (Nancy 2006, 11), y a partir de ese retrato, consigue documentar esa fraternidad tan peculiar:

A disgusto de los más Antero se convirtió en mi mejor amigo. Íbamos de bracete a todas partes. [...] (Sabíamos de memoria las estupendas piernas de las alumnas del Instituto). Me enseñó a leer, a pensar, o sea, a joderme la vida. Soñábamos juntos en un montón

de desperdicios. En la paz y en el amor universal por sobre todo. [...] es indispensable atracarse de sueños. (Rodríguez 2004, 12)

En este fragmento, el personaje reconoce su soledad y reflexiona más profundamente sobre su existencia y su relación con los otros y con el mundo. Además, pone en exposición una alteridad que nace de sí mismo, a manera de súper conciencia o de un desdoblamiento, que permite la resistencia, es decir, una alternativa para *fugar*:

Llevo a Antero como algo perteneciente a una edad remota. Algo revelado como una casualidad que duele que veo y palpo erizado de temor. ¿Presencia de qué realidad o irrealidad? ¿Poseedor de cuántos poderes y de qué clase? ¿Representante de qué maldición que me abrumba y perturba hasta ocupar la médula de todos mis pensamientos? Invisible y mudo asoma en cualquier parte que estoy. Entonces miro todo como si él y no yo estuviese contemplando. Con ese desdén débilmente fatuo y asombrado con que él suele ver todo. Pero ahora voy a deshacerme de él. No, no puede alejarse, mejor dicho, huir de mí. Lo tengo también. A mi modo, pero lo tengo. (44)

Tal como muestran las citas, el monólogo de Fermín incorpora el tono biográfico propio del retrato para configurar la subjetividad de Antero. Más adelante veremos cómo cada uno de los dos personajes, a su turno, a lo largo del relato, construye al otro a través de descripciones y recuperaciones de episodios sucedidos en el pasado. Por lo demás, este afán retratista también configura esa tensión entre el pasado y el presente del personaje que, sin embargo, lo complementa. Es que el retrato, a decir de Nancy (2006), revela que “la identidad de un «yo» [...] pone [...] al descubierto la estructura del sujeto: su subjetividad, su ser-bajo-sí, su ser-dentro de sí, por consiguiente afuera, atrás o adelante. O sea, su exposición” (15). Es decir, revela la subjetividad del retratista, la del narrador que es el yo que percibe su otro yo. Esta representación, la del otro-yo, da lugar a un contrapunto, o a un desequilibrio, que se resuelve con cierto acento recriminatorio pues por consejo de Antero, Fermín confiesa que no se casó con Gabriela, ni tampoco se convirtió en un hombre de provecho, tal como lo pensó en su momento: “salchichero gerente usurero militar baladista ministro futbolista mercachifle... gracias” (Rodríguez 2004, 45).

La intrusión de Antero es percibida como una presencia corpórea, es decir, externa y definida a partir del cuerpo de Fermín. Sin embargo, interviene en él desde el orden de las ideas, tal como si se tratase de una súper conciencia que persuade, orienta y desafía los actos de su doble: “Antero influía ya en mí. Silencioso hombre de paz, nunca hacía daño a nadie, por convicción, no por abulia. Pero le entraban de repente, ciertos arrebatos

de justicia que hacían gritar al mundo” (21). Por tanto, Antero representaba el núcleo de las ideas que sustentaban las acciones de Fermín.

Ahora bien, el desarrollo de la historia incluye un giro interesante que provee una información inesperada. Unas notas encontradas por Fermín, que contienen reflexiones que pertenecían a Antero, colocan al lector frente a un imprevisto cambio de focalización. En efecto, de pronto, quien mira a Fermín, en algún tramo de la historia, es su propio doble, Antero, detalle que propone un juego de espejos tal como si “una misma figura desdoblada [...] [sumergiera] su mirada en la de su doble” (Nancy 2000, 21). A través de este dispositivo, del juego de espejos y del desdoblamiento como una faceta de la *fuga*, el doble narra la identidad de su original, tal como lo muestran las siguientes líneas:

Encuentro unas hojas estrujadas a modo de señales en un libro de Antero, *La vida de los Dicoplus*. Antero escribe en ellas con letra cursiva, afiebrada, casi maníaca. Siento un impulso irreprimible de transcribirlas, restaurando escrupulosamente algunas frases desfiguradas o eclipsadas por el tiempo y los dobleces [...] Helas aquí.

¿Cuántos años me ligan a Fermín? Apenas tengo memoria. Mediana estatura. Rosado. Considerable. Rasgos corrientes. Pelo abundante. Dicen –aunque personalmente opine lo contrario– que en él el tiempo rebota [...] aprovechaba las noches y los días de fiesta para no salir de su casa. Su actividad mental es perseverante, cambiante y del todo insustancial [...] Tiene grandes y afiladas manos de pianista. Oscila en inconfundibles ánimos y desánimos. Ciclotímico, dirían los sicólogos, cobarde, aseveraría yo. (A veces pienso que de nada le ha servido mi ejemplo, mi influencia, según pregona) [...]. (Rodríguez 2004, 23)

La descripción del otro, de Antero con respecto a Fermín, se da a través de un cambio de roles que propone un segmento descriptivo que repara en la dimensión psicológica y emocional de Fermín, la cual complementa el retrato del sujeto bifragmentado para, a través de ello, proveer una versión unitaria. Esta reciprocidad de miradas y de juicios expresa una negación de los otros, en tanto diferencia, y una afirmación del yo solitario, y por ello, escindido, que se retrata como un hombre consciente de la naturaleza humana, pues pensaba que “el hombre está construido para su destrucción” (12), o sea, para su ruina en su propio tiempo. Por ello, el personaje estaba convencido de que era necesario recurrir a los sueños para escapar y supervivir. Sin embargo, la época había impuesto el consumismo y el ahorro como alternativas para la felicidad, “como si el sucio dinero te cambiara lo que eres” (22). De este modo, el consumo funcionaba como un desacelerador de esa destrucción; por ello, según el personaje “los más tarados sueñan en poseer una casa o en cambiar el modelo de su carro” (12). Es evidente que el desdoblado posee una

consciencia crítica sobre esa imprecisión de la felicidad, que no la poseen los otros sujetos, por ello, no saben lo que buscan y encuentran formas sustitutivas de crearla, en tanto experiencia necesaria para sí mismos. Luego, se impone la práctica del consumo como condicionamiento del *corsé* que, efímero, debe prolongarse en una continuidad persistente que termina creando ansiedad, dependencia y angustia. Con respecto a esta forma de comprender la felicidad, supeditada a los condicionamientos de una época que exaltaba el consumo de bienes y servicios, y, por tanto, creaba necesidades y también oportunidades para la producción de recursos que permitieran la adquisición, que, como hemos visto, es impugnada por Fermín, recordemos la desconfianza de Epicuro con respecto a la asociación felicidad-fortuna, y su fe en la sensatez como alternativa para mediar entre las dos:

En cuanto a la fortuna, ni la considera una divinidad como la considera la muchedumbre –puesto que la divinidad no hace nada en desorden–, ni causalidad insegura, pues no cree que a través de ésta se ofrezcan a los hombres el bien o el mal para la vida feliz, aunque determine el rumbo inicial de grandes bienes o males. [135]. Piensa que es mejor ser sensatamente desafortunados que gozar de buena fortuna con insensatez. (García Gual 2002, 145)

Desde esa sensatez, el personaje cuestiona su época y expresa su resistencia y la búsqueda de un estado de serenidad, que finalmente provoca su escisión. Su adultez lo había enfrentado con la vida, desde la angustia y el hastío, debido al desvanecimiento de los sueños, la omnipresencia de la hipocresía, “tanta mierdosa mentira que en el nombre de sociedad, porvenir y otros escuerzos, se pretende acumular sobre los bisoños” (Rodríguez 2004, 21); una mentira que, por lo demás, sustentaba la vigencia del *corsé*. Así que tal como lo cuenta el personaje, el hombre contemporáneo asumía su existencia bajo ciertos condicionamientos: la casa de varios niveles, la piscina con reflectores, el bar B.Q., el automóvil de lujo, todas las formas de secuestro de lo cotidiano, y todos los instrumentos, uno de ellos, el club, capaces de “cretinizar al ser humano” (25). Dicho condicionamiento colocaba al placer en el lugar de la “esquiva pupila de la felicidad” (24). A propósito de esto, veamos en las siguientes líneas la percepción de Antero sobre las estrategias distractoras de la diversión:

Hasta en nuestros minúsculos pueblos –no se diga en los reinos de la mecanización– la gente ha cesado de pensar o decidir por sí misma. Se masifica en los espectáculos deportivos para olvidarse de su incapacidad para la vida y trata de resolver los hondos abatimientos de sus hijos con el televisor a colores. El progreso está concebido por una



infinita demanda y un infinito consumo [...]. Vamos a encarnarnos en un peor depósito de escombros que es donde estamos ahora. [...].

El cine y la televisión están llenando de sadismo a la gente. Productos *made in USA*. Productos *made in Formosa*. Productos *made in Japan*. (30)

El rol de la televisión, que tal como revisamos, en la década del setenta, se había incorporado a la cotidianeidad de los hogares para insertar la cultura de la necesidad de tener para ser feliz, y el progreso, como el planteamiento de su infinitud, es decir, la infinitud del consumo, es criticado con resuelto pesimismo por el personaje. Cosa parecida sucede con el cine. Antero describe su experiencia de espectador, la cual, más allá de la ficción, se filtra en la memoria del lector como un elemento audiovisual, signo de la década de los setenta, que merece ser revisado:

Una vez apagadas la luces apareció cubriendo casi toda la pantalla un bien parecido joven ejecutivo fino y bien cortado traje celeste corbata azul Prusia con pintas lacres camisa blanca de doble puño sentado en sillón de cuero finísimo quien gallarda y fulminantemente señaló al gentío con un dedo descomunal excelente aprovechamiento de planos y del dibujo animado confusión silenciosa de la muchedumbre cruzó sus piernas y con su brillante zapatazo derecho color vino a lo tijuana marcó un sonsonete esteesunbancobancoesteesunbancobancoesteesunbancobancoesteesunbanco calmado pero sin dar tregua hasta atrapar al público con el mismo angelical endemoniado fondo musical salieron secretarias de exuberantes pechos y piernas espléndidas manejando estrambóticas máquinas y adminículos de seguridad jamás imaginados apuestos pagadores esteesunbancobancoesteesunbancobancoesteesunbancobancoestees vertiginosamente entregando gordos paquetes de billetes relucientes y otra vez el gerente y siempre esteesunbancobancoesteesunbancobancoesteesunbancobancoesteesunbancobancoestees unbancobancoesteesunbancobancoesteesunbancobancoesteesunbancobancoesteesunban cobancoesteesunbancobancoesteesunbancobancoesteesunbancobancoesteesunbancoban coesteesunbancobancoestees el público pobrerío en galería clase media y plutocracia en lunetas y butacas comenzó a revolverse en sus asientos esteesunbancobancoesteesunbancobancoesteesunbancobancoesteesunbancobanco y con burrificado entusiasmo tarareó esteesunbancobancoesteesunbancobancoesteesunbancobancoesteesunbancobanco increscendo esteesunbancobancoeste a voz en cuello unbancobancoesteesunbancobancoesteesunbancobancoesteesunbancobanco es decir ya convertido en lo que pretendió el genial publicista en BANCO así hasta el delirio. La publicidad concluyó con un lógico epílogo. Una voz, que aglutinó el pensamiento de las setecientas cuarenta y tres dispersas voces concurrentes, dedujo y afirmó: Banco del Atlántico, un Banco Banco. (32)

La cita anterior muestra las estrategias hipnóticas del consumo asociado con las operaciones de la publicidad y la mercadotecnia, a través de las cuales se proponía el

ahorro y la inversión para asegurar transacciones, negocios y, por tanto, una existencia bastante confortable para los sujetos inversionistas-ahorristas-consumistas, como si se tratara de un nuevo tipo de ser humano, el contemporáneo a ese decenio. En efecto, dichas estrategias eran promocionadas a partir de objetos publicitarios audiovisuales, dadas la incursión de las pantallas chica y grande en la sociedad de esa década. De allí que, las franjas comerciales se incorporaron en la programación televisiva, en el espacio familiar y privado, y en la cinematográfica, en las salas de cine, y, al mismo tiempo, establecieron un contacto entre el sujeto y el mundo, no solo el inmediato, sino también aquel que era producido más allá de las fronteras geográficas y que integraba a la cotidianeidad nuevas prácticas y formas de existencia que eran reproducidas luego, hábitos, moda, hobbies, entre otros, y que implicaban cambios en las relaciones interpersonales, familiares y afectivas, es decir, intervenían y reformulaban la configuración de subjetividades.

Luego, Fermín y Antero son propuestos como *un* personaje consciente de su época; a través de su escisión buscaban, a contraluz, sin embargo, como una entidad unitaria, resistir y *fugar* de ella. De esa misma consciencia procede su aguda sensibilidad, la cual les permite, a través de la larga intervención de su monólogo, la recuperación de fragmentos como el citado, que son una forma de criticar desde adentro y desde su permanencia en ese engranaje que movía los años setenta, incluso, a través del material televisivo y cinematográfico: “Tres horas de sanguinolenta embriaguez, de bochornosa ansiedad, de obscena agonía. Sexo y violencia: las sustancias del hombre sigloveinte” (34). Estas líneas dan cuenta de la rebelde actitud del personaje, que resulta ser el más crítico de todos los creados por el cuento de los setenta, en Ecuador, con respecto a la llegada del nuevo tiempo.

Ahora bien, existe un dato oculto que sorprende hacia el final del relato y que debía sostener la tensión entre los dos personajes y sus enunciados. Antero, llegadas las dos últimas líneas del cuento, formula una confesión inesperada: “He decidido expulsarte de mi vida. Sin dilaciones. Ahora, miércoles 30 de marzo de 1974, a las 11 y 42 minutos de la noche. De nada me servirá. Antero –lo he descubierto– soy yo mismo” (45). Esta confesión colapsa la dualidad en ese lugar de la intimidad en el que se coloca a ese sujeto en quien se suscitan dos existencias contrarias y complementarias, que pugnaban por *fugar* y que, sin embargo, se resolverían en la unidad. Recordemos que un cierto sentimiento nostálgico auspiciaba la reflexión de Fermín en su *historia* al cumplir los 34. La incómoda ajenidad, debido a la llegada de la nueva época y su encorsetamiento,

reafirmaba la idea de una juventud perdida. Luego, el tiempo se transforma en un agente angustiante y también la insatisfacción del personaje desdoblado con respecto a su época y al destino al que se adhiere su existencia doble, que ratifica aquello de que: “Un hombre inteligente puede odiar a su tiempo, pero entiende en cada caso pertenecerle irrevocablemente, sabe de no poder escapar [de él]” (Agamben 2011, 18). Esa incapacidad de escape es la que produce la resolución de eludir la época a través del desdoblamiento, que significa un desfasarse del yo para producir al menos dos puntos desde los cuales puede mirarla y percibirla desde su inmediatez. La siguiente afirmación de Agamben (2011) ayuda a pensar en las relaciones que se establecen, a propósito de la idea de ser contemporáneo:

La contemporaneidad es, entonces, una singular relación con el propio tiempo, que adhiere a él y, a la vez, toma distancia; más precisamente, es aquella relación con el tiempo que adhiere a él a través de un desfasaje y un anacronismo. Aquellos que coinciden demasiado plenamente con la época, que encajan en cada punto perfectamente con ella, no son contemporáneos porque, justamente por ello, no logran verla, no pueden tener fija la mirada sobre ella. (2)

Por tanto, el desdoblamiento y la dualidad fragmentan la mirada, permiten transiciones y aseguran la imperfección de ese encajamiento que se asocia directamente con la condición contemporánea. Así, Fermín y Antero, camaradas de su tiempo, configuran una subjetividad también contemporánea. El epígrafe del cuento, que pertenece a Louis Ferdinand Céline, desde su función anticipatoria efectiviza lo anterior: “*Es la edad que avanza [...] La juventud fue a morir al fin del mundo en el silencio de la verdad [...] La verdad del mundo es la muerte [...] Yo nunca he podido matarme*” (En Rodríguez 2004, 9). Es decir que Fermín, desde la experiencia de su amistad particular con Antero, o sea, desde su desdoblamiento, da cuenta de un resquebrajamiento de los ideales y de un desgaste del optimismo, también doble:

Nada de lo que nos rodeaba nos interesaba. Lo que es peor, nos llenaba de hastío. Estábamos hartos de todo. De la insípida dignidad de nuestra pobreza. De las sopas familiares y las fórmulas de física. [...] De nuestros sueños desvanecidos como el aroma de vainilla de las farmacias urbanas. (21)

De este modo, el cuerpo se deja invadir de su otro yo para propiciar su *fuga* de las condiciones de la contemporaneidad. El cuerpo externo, el de Antero, envejeció antes de tiempo, sin embargo, imponiéndose a su original. La dual existencia en el cuento de Rodríguez sugiere la presencia de un otro, Fermín, quien posee un cuerpo humano perfectamente material, y también adquiere voz. Estos rasgos, cuerpo y voz, estabilizan

el posible caos del monstruoso desdoblamiento en tanto queda, de ese modo, circunscrito al orden y a lo normado. Desde la dualidad, Fermín nos concede su versión de lo que él mismo comprende como una alianza o una transgresión para resistir. El final del relato muestra un ejercicio de aceptación, un estadio de reconocimiento que se parece un tanto a esa aceptación que propone Lacan, en la experiencia del niño frente a la imagen especular que le devuelve el espejo, y que es previa a esa identificación con el otro. De alguna manera, el ejercicio de aceptar la intrusión, que significa un desplazamiento desde lo fragmentario hacia la unidad, reproduce lo anterior. El reconocimiento de la dualidad, para extinguirla, resulta definitivo y cierra esta historia que se propuso interpelar la permanencia del sujeto de la década del setenta, en su mundo y en su tiempo, y su relación con estructuras sociales y políticas, desde una distancia crítica, a propósito de la insatisfacción.

La representación del doble en este relato de Rodríguez se propone como una experiencia que escarba en la identidad del yo y descubre la presencia de un otro que interviene en ese yo, para dividirlo, incitar fantasmáticamente su vida y mostrar la alteridad del personaje en su propia mismidad, volviendo a la narración un espacio en el que, finalmente, se equilibra el sujeto a través de la reconciliación del adentro con el afuera de un mismo cuerpo, en el retrato que el uno hace de ese otro que se le aparece desde dentro, que incorpora la apariencia de un otro que es él mismo, y que en esa medida, se le asemeja, se convierte en su reflejo, o en su doble, con quien intenta *fugar* de la fuerza opresiva del *corsé*.

### **7. Apuntes sobre el vector *Fugas en el ecosistema social***

La revisión de este primer grupo de cuentos de los del *Vectorial70* propició la definición de dieciocho puntos en el plano cartesiano, con sus respectivos pares ordenados (x, y), que muestran numéricamente la tensión *corsé/fuga*, la cual se especifica al final de este apartado y, con detalle, en el Anexo 2, Datos del modelo *Vectorial70*. Con estos datos fue construido el primer vector cuya representación consta en el Gráfico 7. En él puede confirmarse la tensión entre las categorías y la relación directamente proporcional entre la *fuga* y la búsqueda de la felicidad. Del mismo modo, la dispersión de ciertos puntos muestra su desviación, es decir, la proximidad de la tensión definida para cada relato con respecto al vector construido que, a su vez, afirma la pertinencia del modelo y su

productividad para proponer una lectura posible y la definición de una estética basada en la construcción de personajes.

Por otro lado, resulta oportuno señalar que la definición del *habitus*, las prácticas y los estilos de vida colocan en exposición la tensión comentada, e incluso el predominio del escape, en ciertas circunstancias entre las que se destaca, la mudanza, la rememoración y la rebelión frente a la opresión de cuidadores y profesores. El quebrantamiento de ciertos condicionamientos sociales a partir de la persistencia del deseo y la exploración del cuerpo de hombres y mujeres, en relación con las posibilidades del placer y la autosatisfacción sexual, muestra la opresión del *corsé* en aquellos cuerpos y las formas en las que lo evaden para reafirmar sus estados de bienestar o felicidad. En este contexto, la religión aparece como un discurso dominante que intenta intervenir en los comportamientos, sobre todo, de adolescentes y de mujeres, para reafirmar el predominio del patriarcado. Del mismo modo, se confirma este influjo en el contexto educativo, en el que los cuerpos de niños son asediados sexualmente y sometidos a violencias de tipo psicológica y física, con la justificación de propiciar su aprendizaje. Esta forma de imponer el *corsé*, sin embargo, es evadida por los pequeños aprendices de los relatos.

Asimismo, este primer grupo de cuentos ha revelado que el contexto familiar es aquel en el que se expresan las formas de operación del control *encorsetante*, custodiadas por adultos cuidadores, quienes tienen a su cargo la protección, la crianza y la formación de niños y adolescentes. Finalmente, la memoria y el desdoblamiento se presentan como estrategias para emprender escapes de situaciones angustiantes, provocadas por la muerte, el matrimonio, o incluso la nueva época y sus desfases. Con todo, se confirma que los personajes de estas historias se construyen a través de su propia interpelación, la cual los coloca frente a circunstancias que podrían aportar bienestar a sus vidas, es decir, una forma de felicidad que depende de la intensidad con la que ellos pudieran resistir el *encorsetamiento*, cuando no, evadirlo definitivamente.

De otra cuenta, algunos de los relatos muestran la sustitución del narrador omnisciente por el narrador personaje, el cual, de un lado, aporta autonomía a los caracteres creados y los potencia, y, de otro, propicia entre el personaje y el lector una mayor cercanía, que redefine los efectos del texto literario en términos de interpretación y en relación con las formas de construir “cognitivamente mundos, actuales y posibles” (Eco 2016, 23), considerando las restricciones que el texto impone a sus intérpretes (25).

En este sentido, algunos de los personajes se muestran críticos con respecto a los efectos de la nueva época en sus vidas, y lo hacen de manera directa, sin ninguna mediación que dosifique cuánto, cómo y qué deben enunciar/mostrar. Con respecto a la configuración de personajes femeninos, la mayoría de ellos asumen funciones de reproducción y/u operacionalización del *corsé* y de sus condiciones represivas. Sin embargo, unas cuantas excepciones colocan en escena mujeres que defienden la experiencia del placer de su cuerpo e impugnan los efectos del patriarcado y la devaluación de su subjetividad, a propósito del matrimonio, que ya se vislumbra como el más frecuente motivo para mirar la configuración de personajes femeninos y como un aspecto temático que, entre otros, marca una hegemonía en la producción cuentística ecuatoriana de esta década. Precisamente, aquello será la preocupación del capítulo cuarto.

El gráfico que sigue a continuación expresa la representación gráfica del primer vector, *Fugas del ecosistema social*. Los datos que lo fundamentan corresponden al siguiente grupo de relatos, cuyas coordenadas son las siguientes: “La casa vieja o lo que no se olvida”, (2, 4), Pérez Torres (1974); “Nosotros también nos iremos”, (3, 0), Proaño Arandi (1972); “Mamá”, (12, 24), Pérez Torres (1974); “El cuico”, (5, 10), Pérez Torres (1978); “La primera caída”, (10, 20), Rodríguez (1972); “La mano”, (8, 16), Luna (1970); “La fuga”, (9, 18), Ubidia (1979); “Vida y vuelo de perico el pájaro”, (4, 8), Velasco Mackenzie (1977); “Cuando me gustaba el fútbol”, (5, 10), Pérez Torres (1978); “El que nunca había venido”, (14, 28), Proaño Arandi (1972); “El ejercicio”, (9, 18), Cárdenas (1978); “Doña María y la fe”, (9, 9), Pérez Torres (1974); “Caballos por el fondo de los ojos”, (11, 11), Velasco Mackenzie (1979); “La metamorfosis de Juan Gualotuña”, (11, 0), Proaño Arandi (1972); “Muñeca Negra”, (3, 6), Proaño Arandi (1972); “La piedad”, (6, 12), Ubidia (1978); “Elenita”, (3, 6), Pérez Torres (1974); e “Historia de un intruso”, (3, 6), Rodríguez (1976). Entre estos dieciocho relatos, dos presentan personajes que aceptan resignadamente la imposición del corsé; los puntos correspondientes están dispuestos sobre el eje X. Dos cuentos proponen personajes que resisten al *encorsetamiento*, y los catorce restantes se rebelan ante el control y la represión del *corsé*. Sus coordenadas forman una continuidad hacia la búsqueda de la felicidad que configura este primer vector.

### Vector Fugas en el ecosistema social

Fuga (Y)

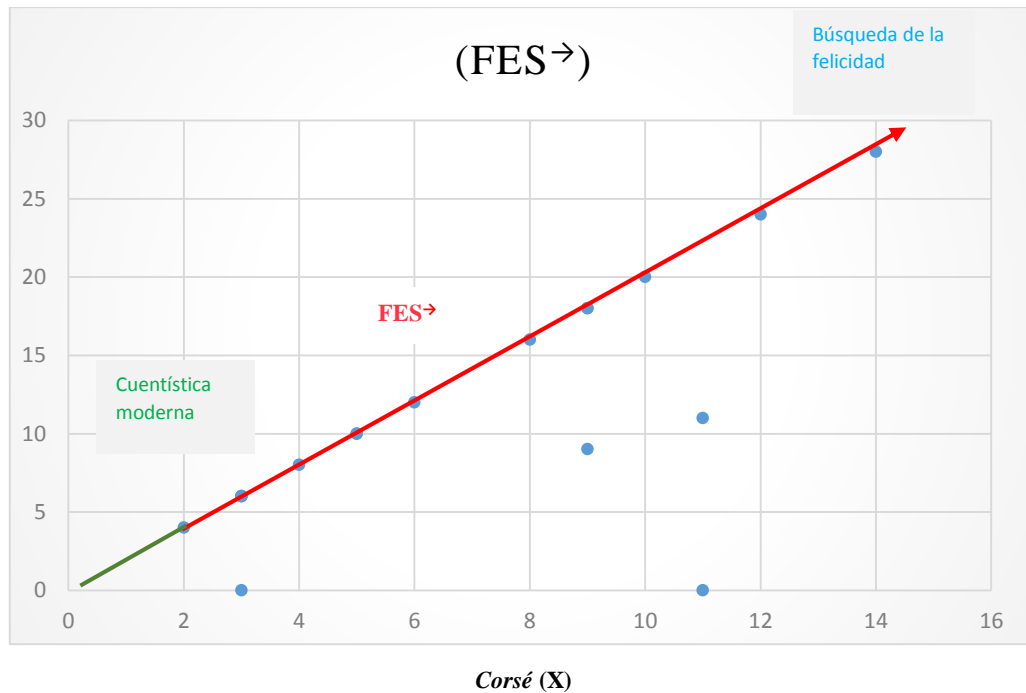


Gráfico 7<sup>83</sup>: El vector *Fugas en el ecosistema social*

<sup>83</sup> Los cuentos analizados en este y en los siguientes capítulos son representados como pares ordenados que relacionan la tensión entre las categorías *corsé* y *fuga*, respectivamente, (x, y), en la ecuación  $y = i \cdot x$ , que, como función lineal que es, asigna a sus variables un valor a partir de la descripción procedente de una cuidadosa lectura interpretativa de cada relato. Así, resultan ser dieciocho los pares ordenados que configuran este primer vector. El Anexo 2, Datos del Modelo *Vectorial70*, detalla los valores numéricos asignados a las variables.





## Capítulo Cuarto

### Punto de *fuga* de lo femenino

#### 1. El *Vectorial70* y la intensidad de su segundo vector (PFF→)

Las formas en las que la cuentística de la década resuelve las representaciones de lo femenino definen la magnitud de este segundo vector del *Vectorial70*, denominado *Punto de fuga de lo femenino* (PFF→). Estas representaciones evidencian ciertas constantes que hacen parte de la estructura social y muestran importantes tensiones con la ideología patriarcal que la determina y que dispone a la mujer en el lugar de la subordinación, le asigna ciertos roles, le niega otras facetas en lo profesional y laboral, y la somete a la dependencia masculina.

Con respecto a esta ideología, siguiendo a Federici (2004) y su indagación en la transición al capitalismo, en la que descubrió que “las jerarquías sexuales siempre están al servicio de un proyecto de dominación que sólo puede sustentarse a sí mismo a través de la división, constantemente renovada, de aquéllos a quienes intenta gobernar” (17), es posible comprender una historia de las mujeres que pasa por “la esfera de la reproducción como fuente de creación de valor y explotación” (15). A partir de ello, es posible mirar ciertos mecanismos que consolidan y potencian el patriarcado: las diferencias de poder entre mujeres y hombres, y la exclusión de las primeras del desarrollo capitalista, es decir, su explotación, expresada en la división sexual del trabajo y en su falta de remuneración.

Estas y otras constantes que afirman la condición viril de los hombres aportan potencia y permanencia al legado patriarcal y sus posibles violencias. El esquema de costumbres, como conjunto de prácticas regulares y regularizadas que es impuesto desde la familia y la escuela, asegura la imperturbabilidad de los roles de género, los cuales conceden prestigio y asignan a las mujeres un lugar en el grupo social. Se trata de adaptaciones y productividades logradas con y a partir de los cuerpos femeninos, cuando se ha restringido al máximo las posibilidades de su rebelión<sup>84</sup>. Por tanto, a través de ciertas

---

<sup>84</sup> Una posibilidad de rebelión se expresa en la apropiación de espacios reservados exclusivamente para hombres. Uno de ellos es el oficio de escritor, asunto que fue pensado por Virginia Woolf (2017), en 1929, al reflexionar la problemática relación mujeres-novela, que incorpora tanto textos escritos por mujeres como textos que se escriben sobre ellas. Luego, a decir de Woolf, las condiciones que facilitaban que una mujer pudiera escribir, a propósito de “la culpable pobreza de [...] [su] sexo” (31), que tiene, como la riqueza, efectos en la mente, consistían en “tener dinero y un cuarto propio” (10). Ahora bien, textos escritos por mujeres y sobre mujeres son dos posibilidades exploradas en esta investigación, puesto que existe una perspectiva particular de los narradores del *Vectorial70*, que construyen personajes femeninos y los enfrentan a situaciones diversas, y también, existen narradoras –Luna, como parte del *Vectorial70*, y Yáñez

estrategias educativas y modeladoras se construyen hombres y mujeres, cuyos pensamiento y comportamiento han sido pre-elaborados, impuestos y, por tanto, controlados mediante la asignación natural del género en función del sexo, que somete al cuerpo a una violencia normativa y a una jerarquización que se basa en aquel.

En efecto, se trata de esa naturalización impugnada por Butler (2007) a través de su propuesta sobre la “condición construida del género” (54), es decir, como actuación cultural, en la medida en que “el género es los significados culturales que acepta el cuerpo sexuado” (54), y no únicamente producto de un sexo. De allí que “la distinción sexo/género muestr[e] una discontinuidad radical entre cuerpos sexuados y géneros culturalmente construidos” (54). De este modo, los cuerpos participan de un ejercicio disciplinatorio que replica un modelo ejemplar el cual, además, reclama a las mujeres virtudes tales como castidad, pureza, moral, renuncia, entrega, sumisión, obediencia, entre otras. En efecto, la educación impartida desde el hogar y la escuela y permeada por la religión adapta dichas virtudes y las usa para convertir a la mujer en un *ente útil* y reputado, al servicio del matrimonio o de su familia, tal como Castellanos (2017) lo propone desde su mirada crítica.

Por tanto, la retórica de lo masculino produce la retórica de lo femenino, es decir, prescribe un modo de ser de lo masculino autónomamente, y un modo de ser de lo femenino, funcionalista, en dependencia<sup>85</sup> de aquel, que renuncia a su autonomía y adopta por obligación un cierto repertorio, en sujeción a la figura masculina del padre, el esposo o algún otro sustituto. Esta escena patriarcal pone en exposición la aprobación del desempeño de la masculinidad hegemónica (Michael Kimmel<sup>86</sup> 1997), que significa un ejercicio previo entre pares, aunque con distintas jerarquías, y otro, en el que participa la mujer, transfigurada en agente de legitimación de lo masculino a través de experiencias

---

Cossío y Viteri, al margen de él, pero todas activas y publicando durante la década— que confeccionan mujeres/personajes y facturan su creación, con un pulso y una sensibilidad también particulares.

<sup>85</sup> Esta noción de dependencia femenina con respecto al hombre puede ser entendida a partir del examen que Federici (2004) hace al sistema medieval en el que pone en evidencia la devaluación del trabajo femenino, su exclusión de los gremios y su restricción al trabajo doméstico (146), que sumados a su menor derecho sobre la tierra y su menor poder social (106), prefiguraron una misoginia, sin embargo, atenuada con la sumisión de aquellas a exclusivas condiciones de trabajo reproductivo o trabajo no remunerado.

<sup>86</sup> En su libro, *Nuevas masculinidades: discursos y prácticas de resistencia al patriarcado*, Leonardo Fabián García recupera varias posiciones sobre la construcción de la masculinidad. Una de ellas revisa la propuesta de Michael Kimmel (1997), “Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina” (Ediciones de las Mujeres 24, 49-62 Santiago de Chile), en la que propone una perspectiva múltiple para comprender la masculinidad. Una de las perspectivas refiere la validación homosocial que empata con lo que Hugo Huberman y Lucila Tufro (2012) denominan *hombría puesta a prueba*, que consiste en la imposición de un ejercicio de acreditación social de la virilidad.

de subordinación, tributo y sumisión obligatorias. Por tanto, el hombre debe crear su identidad como un auténtico “macho”, es decir, debe cumplir con ciertas condiciones: “no llorar nunca, ser el mejor, competir siempre, ser fuerte, no implicarse afectivamente ni renunciar nunca” (García 2015, 15). Estas condiciones deben responder a sus potencias masculinas (sexual, bélica, política, económica, intelectual y social) para reforzar la estructura del control, construir simbólicamente los cuerpos e intervenirlos.

Visto de este modo, el patriarcado, como fundamento del *corsé*, precisa narrativas que lo justifiquen y legitimen discursivamente y con tal naturalidad, que sea capaz de sujetar los cuerpos y producir las siluetas deseadas, o sea, caracteres de mujeres y hombres que asuman el reparto entre dominadores y dominadas, y protagonicen la escena de la convivencia privada de lo familiar, y la pública de lo social, mediante la reproducción de ciertos libretos, discursos y prácticas, basados en relaciones asimétricas entre hombres y mujeres.

Precisamente, las representaciones y los motivos de los relatos seleccionados muestran este funcionamiento de lo social permeado por lo patriarcal, que activa las dos categorías centrales de este estudio. Así, en los relatos, la representación de esta dependencia femenina contemporánea exige su responsabilidad por la unidad familiar que resulta incompatible con otras facetas, la profesional y la laboral, por ejemplo. En consecuencia, la mujer es sometida a un parasitismo en el cuerpo masculino, inmovilizador y *encorsetante*, que niega sus posibilidades de subversión, asegura la imperturbabilidad del rol de género, no resuelve las discrepancias entre libertad y autoridad masculinas, y ratifica la presencia del esposo como sustituto del padre guardián y castigador. Esta es la única forma en que puede concedérsele el “rango de persona” (Castellanos, 2017), es decir, gestionando el registro de costumbres con base en una dualidad sobre la que la escritora mexicana refiere lo siguiente:

[un] depositario de valores eternos e invariables, lo sacralizado: las costumbres. La costumbre de una relación sadomasoquista entre el hombre y la mujer en cualquier contacto que establezcan. La costumbre de que el hombre tenga que ser muy macho y la mujer muy abnegada. La complicidad entre el verdugo y la víctima, tan vieja que es imposible distinguir quién es quién”. (30)

Dichas costumbres mantienen las condiciones sociales propicias para la hegemonía masculina que, además, precisa oprimir la existencia femenina. Como contrapeso a este riesgo de las costumbres, la filosofía de Simone de Beauvoir (2021), que se expresó en su rebelde ejercicio de vida, niega toda forma de subyugación y alienta libertades

femeninas. En *El segundo sexo* (1949), su autora ya había propuesto una meditación sobre sí misma, que fue útil para pensar en las otras mujeres y afirmar que la condición femenina estaba dada no por el destino sino por los procesos sociales, es decir, que la mujer no nacía sino se hacía, precisamente, por lo social. De allí que entre las preocupaciones de su ensayo reflexionara con respecto a los valores machistas que habilitaban la definición de “mujer”, es decir, su validación a través del hombre, y sobre cómo ese cuerpo de mujer es tal en relación con ciertos condicionamientos sociales.

A nivel latinoamericano, durante las primeras décadas del siglo XX, ya fueron importantes las propuestas poéticas de autoras como Gabriela Mistral, con su búsqueda de una libertad femenina que superara los anhelos de otros grupos de mujeres, y que leída en nuestros días, pone en evidencia una súper conciencia con respecto al significado de la noción de libertad femenina, en función del acceso a la educación –como un aspecto fundamental– y de la presencia civil de la mujer, que no se agotaba en la capacidad para elegir sino en el derecho a ser elegida. Cosa parecida sucedió con la propuesta estética de Alfonsina Storni, quien reveló en su poesía un reclamo permanente a la emancipación de su feminidad y al derecho de su maternidad, prescindiendo de una pareja. Leamos la intensidad de este patriarcado y la estrategia con la que la voz poética lo enfrenta en las siguientes líneas de su poema “Tú me quieres blanca”:

Tú me quieres alba, / Me quieres de espumas, / Me quieres de nácar. / Que sea azucena / Sobre todas, casta. / De perfume tenue. / Corola cerrada [...] Tú, que el esqueleto / conservas intacto / no sé todavía / por cuáles milagros, / me pretendes blanca / (Dios te lo perdone), / me pretendes casta (Dios te lo perdone), / me pretendes alba”. (Storni 1918, en Suárez 2004, 376)<sup>87</sup>

Ya veremos, más adelante, la importante rebelión de algunos personajes femeninos a esta preferencia masculina y social, que tampoco resulta ajena a nuestra contemporaneidad. De otra cuenta, sobre ese virtuosismo, Federici (2004) comenta la valorización del

---

<sup>87</sup> Mercedes Suárez (2004), en su *Letras y arte de nuestra América*, comenta acerca de “la prepotencia sexual y arrogancia masculina, crueldad y violencia dominante” (375), y sobre sus rasgos, aparecidos en la literatura latinoamericana del siglo XX. Asocia al machismo con un “mecanismo de defensa que trata de ocultar frustraciones y debilidades masculinas” (375) y con una necesidad de manifestaciones de la virilidad. Asimismo, comenta sobre la pasividad femenina que “la gran mayoría de las mujeres, por la educación recibida, comodidad o conformismo, ha alimentado la tradición machista en el seno de sus familias” (376). Esto último, se asocia bien, con la noción de *corsé discursivo de lo religioso y social*, cuya efectividad puede medirse directamente proporcional a esa resignación femenina que Suárez alude. Desde esta lectura, sin embargo, y como excepción, revisa el poema recriminatorio de Storni, en el que anota, se colocan en tensión el deseo de los hombres mujeriegos y donjuanes, y su demanda de mujeres decentes y vírgenes, sin embargo. Las líneas citadas muestran una respuesta femenina a los condicionamientos masculinos del *corsé*.

“matrimonio, la sexualidad e incluso [de] las mujeres por su capacidad reproductiva” (134).

Estas autoras, *de* y *en* su tiempo, pensaron el problema de la definición de lo femenino y la búsqueda de sus libertades. Avanzada la segunda mitad del siglo, Rosario Castellanos, usando las claves de Beauvoir, se comprometería en pensar el lugar de las mujeres en los ámbitos social y profesional, en los roles de familia, y en el escenario de costumbres, en ese libro suyo, *Mujer que sabe latín...*, que aún hoy resuena con nitidez. La autora pone en evidencia esa estrategia inmovilizadora de la exaltación de la mujer, por ejemplo, debido a su belleza, noción que se construye en relación con su cuerpo, que no solamente ha de tener apariencia excitante sino también debe evidenciar marcas de su abnegación. Dichos requisitos, entonces, se colocan en relación con su apariencia, su silueta, su proporcionalidad y su semblante:

Su energía se le agota en mostrarse a los ojos del varón que aplaude la cintura de avispa, las ojeras (que si no las proporciona el insomnio ni la enfermedad las provoca la aplicación de la belladona), la palidez que revela un alma suspirante por el cielo, el desmayo de quien no soporta el contacto con los hechos brutales de lo cotidiano. (12)

Esta descripción sirve para entender el arquetipo de mujer abnegada, que se ha consagrado al trabajo de la casa, a la atención de su esposo, a la procreación y al cuidado de su descendencia, y que ha renunciado a sí misma, a partir de su gran logro, el matrimonio. De allí en adelante, sus días se inscribirán en eso que Virginia Woolf denominara “el hada del hogar”:

Es extremadamente comprensiva, tiene un encanto inmenso y carece del menor egoísmo. Descuella en las artes difíciles de la vida familiar. Se sacrifica cotidianamente. Si hay pollo para la comida, ella se sirve del muslo. Se instala en el sitio preciso donde atraviesa una corriente de aire. En una palabra, está constituida de tal manera que no tiene nunca un pensamiento o un deseo propio sino que prefiere ceder a los pensamientos y deseos de los demás. Y, sobre todo, –¿es indispensable decirlo? –, el hada del hogar es pura. Su pureza es considerada como su más alto mérito, sus rubores como su mayor gracia. (En Castellanos 2017, 13)

A estas reflexiones, se suma la de Silvia Federici (2004), y su propuesta sobre la *cacería de brujas*, como alegoría con la que, en su *Calibán y la bruja*, alude a la violencia y la persecución de la que fueron víctimas las mujeres, durante la transición de la edad feudal al renacimiento, asunto que constituyó un aporte fundamental al origen y consolidación del capitalismo.

La revisión precedente tiene como propósito armar un escenario teórico para la revisión de los textos, basado en reflexiones feministas que permitan entender mejor el

significado de lo que este grupo de cuentos plantea, ya sea como continuidad y sobre todo como ruptura con respecto a miradas convencionales sobre el género femenino, su rol y su lugar en lo social. Por lo demás, los textos no confirman un diálogo expreso de los del *Vectorial70* con estas pensadoras contemporáneas, pero sí, un intercambio con las condiciones de su época y con los pequeños desplazamientos de los discursos y las discusiones en torno a lo femenino que, de seguro, se expresaban en las convivencias, los encuentros y los desencuentros afectivos y cotidianos que son representados en los cuentos, desde la ficción.

Ahora bien, resulta oportuno revisar el dinamismo del pensamiento feminista en nuestro país, y para ello propongo estos apuntes sobre un par de asuntos que resultan necesarios para una mayor comprensión de la complejidad del lugar que ocuparon las mujeres en su historia y a través del tiempo. En Ecuador, durante la segunda década del siglo XX, se confirman una importante actividad y una comprometida reflexión de gremios y centros de mujeres en torno al feminismo, entendido este como identificación de “los ideales que defiende la mujer moderna” (Rendón de Mosquera, En Goetschel [Comp.] 2006, 86). Es decir, identificación de sus derechos: libertad, educación, protección legal, trabajo y, sobre todo, igualdad de género, los cuales determinaban su reposicionamiento en la sociedad y desarmaban aquellos argumentos de debilidad y frivolidad asociados con su naturaleza.

Llama la atención, sin embargo, que los vocativos de los discursos refieran un auditorio hecho de señoritas. Por ejemplo, Victoria Vásquez Cuví, en 1922, en su saludo expresa: “Ante todo, felicito a las señoritas fundadoras de esta Sociedad y felicito, también, al entusiasta iniciador de ella, señor don Cornelio Cevallos” (85). No es menos inquietante que quien fundara el Centro Feminista “Luz del Pichincha” fuera un hombre, cosa que debe ser leída como un importante y adelantado síntoma despatriarcalizante. Lo otro, la interlocución con mujeres solteras, tiene que ver con las restricciones de la condición femenina que es referida, en el año 1928, por Zoila Rendón de Mosquera, en su reflexión sobre el acceso de las mujeres a la educación y sobre su preocupación por las consecuencias que el actuar de seductores suele acarrear a las mujeres solteras – maternidad, abandono, infanticidio– y por ello, propone una urgente educación moral<sup>88</sup>.

---

<sup>88</sup> La noción de educación moral intenta combatir este comportamiento que Vásquez Cuví apunta y que le negaría sus derechos: “Sería despreciable que se presentara a reclamar derechos la mujer viciosa, la que no tiene su nombre claro como la nieve, la mujer que mienta, que difame, que riña: la holgazana y amiga del placer; la que no es buena como hija, como esposa y como madre. Sería despreciable que intentara

Con igual firmeza, la autora reclama el cultivo intelectual de las mujeres como manera de confirmar una verdadera igualdad de género, y lo hace a través de estos argumentos:

Si la vemos desafiando los prejuicios que el hombre en su egoísmo ha establecido en contra de ella, causa por la cual ha gemido generación tras generación; hoy se rebela i desafía a aquél en la contienda intelectual i en la eficiencia, manifestando que su capacidad es tan igual y que sus componentes fisiológicos en nada difieren, pudiéndose asegurar que su cerebro funciona de manera idéntica; que puede obrar i sentir como el del hombre; que es apta en todas sus condiciones morales para elevarse a la esfera de sus actividades; i que solamente la educación restringida a que ha estado sujeta, no le han hecho desarrollar sus cualidades anímicas para adoptar las mismas carreras que el hombre. (Rendón de Mosquera, En Goetschel [Comp.] 2006, 93)

Sin embargo, toda esta experiencia intelectual tendría una pausa voluntaria y gozosa, a decir de la misma Rendón de Mosquera, con la maternidad, que le significa el hito más alto de la naturaleza femenina. Afirmaciones como estas dejan ver una arqueología del feminismo en nuestro país, sin embargo, inscrito en un escenario en el que los roles de género de factura patriarcal, de todas formas, persistían, es decir que, se imponía la maternidad como un rasgo connatural de la mujer, que si casada, significaba una experiencia gozosa, si soltera, oprobio y reclamo social. En las décadas siguientes, se registraría una agitación femenina que continuaba demandando sus derechos y los de los pueblos indígenas y, además, proponía la configuración de espacios de asociación en sindicatos y movimientos donde la fuerza colectiva habría de intensificar la conquista de sus ideales.

Por lo demás, el escritor de cuentos de la década del setenta, en diálogo con su época, confecciona personajes femeninos que enfrentan el control y mantienen intensas contradicciones con los mandatos convencionales que definían la diferencia de género. Se trata de mujeres/personajes, fugitivas, capaces de existir por sí mismas, que hablan, piensan, dicen y hacen, sin la intercesión de la voz omnisciente. En este sentido, resultan importantes aquellos testimonios de la puesta en crisis de personajes masculinos, a propósito de la subjetividad femenina y sus formas de encarar las situaciones que, de todos modos, reafirman su autonomía y complejidad. Casi cancelada, por tanto, ha quedado esa intermediación de voces masculinas que solían acercar al lector pensamientos, enunciados, o actos, de las mujeres en sus historias, tal como sucedía con los relatos románticos, cuyo afán pedagógico consistía en guiar el comportamiento de

---

reivindicar derechos la mujer que no tuviera por el hogar el más ferviente amor, quien no supiera conservarlo limpio, ordenado, alegre y lleno de cuantas comodidades su previsión, su economía, y su industria, pueden proporcionar” (Goetschel [Comp.] 2006, 88).

hombres, para convertirlos en buenos ciudadanos, y de mujeres, para que replicaran un arquetipo. Recordemos aquello que le sucedió a la disidente Rosaura de *La emancipada*, quien padeció el exilio y muchas dificultades previo a su temprana muerte, que significó un castigo a sus faltas inadmisibles —el abandono a su esposo, la rebelión contra el abuso indígena, y su elección por la vida un tanto más distendida—<sup>89</sup>.

Algunos cuentos de esta selección proponen mujeres dóciles y bien entrenadas para la sociabilidad y el virtuosismo religioso, precisamente, debido a la eficiencia del dispositivo que controla, reprime e inmoviliza; que asegura la perpetuación de la especie y su cuidado; y que niega sus posibilidades de individualización y libertad. Sin embargo, son también numerosos los otros relatos que marcan una diferencia importante con respecto a la producción de personajes femeninos enfrentados a la vigencia del *corsé*. Este aspecto influye en el sentido que toma la tradición cuentística ecuatoriana.

La revisión de una parte del *corpus*, desde la triangulación lógica patriarcal, discurso religioso y convencionalismos sociales, ha esclarecido los siguientes motivos en la configuración de subjetividades femeninas: el rol de las mujeres solitarias y/o solteras, la viudez, su dependencia y su funcionalidad doméstica, el deseo y su represión, las preferencias sexuales, la contemplación del cuerpo, la pertenencia social, su incorporación al contexto laboral, algún prejuicio racial, la violencia contra el cuerpo femenino, la prostitución y su economía de violencia e impunidad, el tutelaje religioso a la luz de una eficiente retórica del pecado y del miedo, el matrimonio, las crisis conyugales, el adulterio, entre otros. Con todo, el matrimonio se constituye en el motivo recurrente que habilita un lugar para que el personaje femenino impugne su rol de esposa, a propósito de los conflictos afectivos que guardan relación con la nueva época, los cambios de hábitos y comportamientos provocados por la también nueva experiencia económica del país, la sociedad de consumo, los desplazamientos sociales, las formas de sentir de los sujetos y la intervención en los roles de lo masculino y lo femenino. En

---

<sup>89</sup> Este arquetipo de esposa virtuosa se corresponde con un “nuevo modelo de feminidad: la mujer y esposa ideal —casta, pasiva, obediente, ahorrativa, de pocas palabras y siempre ocupada con sus tareas. Este cambio comenzó a finales del siglo XVII, después de que las mujeres hubieran sido sometidas por más de dos siglos de terrorismo de Estado. Una vez que las mujeres fueron derrotadas, la imagen de la feminidad construida en la «transición» fue descartada como una herramienta innecesaria y una nueva, domesticada, ocupó su lugar. Mientras que en la época de la caza de brujas las mujeres habían sido retratadas como seres salvajes, mentalmente débiles, de apetitos inestables, rebeldes, insubordinadas, incapaces de controlarse a sí mismas, a finales del siglo XVIII el canon se había revertido. Las mujeres eran ahora retratadas como seres pasivos, asexuados, más obedientes y moralmente mejores que los hombres, capaces de ejercer una influencia positiva sobre ellos” (Federici 2004, 158). Estos retratos van a ser impugnados a través de la construcción de personajes femeninos insubordinados y cuya naturaleza estará reñida con la supuesta virtud.



consecuencia, persiste una consciencia pesimista sobre las posibilidades de la felicidad a propósito del amor, puesto que se impone como certeza el desgaste progresivo del afecto.

A continuación, se revisan las treinta y una historias que permiten la configuración del Vector PFF→, *Punto de fuga de lo femenino*. Además, se verifica la producción de feminidades disidentes, cuya indocilidad<sup>90</sup> prefigura su libertad plena. Asimismo, se confirman un sabotaje de lo convencional y nuevas versiones de coexistencia con lo masculino, que reelaboran sus formas de sentir y actuar y proponen una consciencia más compleja y unitaria, que reordena, en el cuento, el escenario de los roles de género.

## 2. Un eje de visión constante: el patriarcado

Las reflexiones sobre el motivo del matrimonio y sus implicaciones en la vida de las mujeres han sido un motivo para novelar sobre lo femenino. En particular, la alusión patriarcal al matrimonio también se confirma en los cuentos de los del *Vectorial70*, en historias que problematizan el estado civil de sus mujeres-personajes. Siguiendo la tradición narrativa occidental, Jane Austen (1775-1817) quizá sea uno de los ejemplos más reveladores sobre el tema pues configura, desde las perspectivas de personajes hombres y mujeres, las formas de pensar y entender el matrimonio como un elemento poliédrico. Estas perspectivas pueden sostener la reflexión sobre las elaboraciones narrativas que sobre el asunto han sido propuestas durante el siglo XX. En sus relatos, la autora plantea en clave costumbrista un despliegue de la vida femenina asociada a la idea del matrimonio, los roles de género y los talentos hogareños, es decir, articulada a una cosmovisión patriarcal, que cede mínimos espacios a la definición de su subjetividad. Por tanto, revisa la virtud femenina que ha de propiciar la felicidad que el matrimonio como hito fundamental en la vida de las mujeres, promete, poniendo antes en escena al sujeto que elige, el hombre, y el sujeto elegido, o acaso objeto, la mujer.

Ahora bien, la posibilidad de rechazar el matrimonio también es discutida por la autora, ya que aquel “no es un estado en el que se pueda entrar tranquilamente con sentimientos vacilantes, sin tener una plena seguridad” (32). Del mismo modo, refiere

---

<sup>90</sup> Al pensar en indocilidad, se pueden establecer relaciones de los caracteres femeninos de la cuentística del setenta con otros precedentes. Aquello, ciertamente, no se agota con los personajes de Palacio ni con el de la novela de Montesinos Malo, publicada en 1959 –dados los once años que distan con respecto al inicio de los setenta, esta referencia no deja de ser interesante–. Luego, también podría proponerse como perfiles muy potentes: “Baldomera”, de Alfredo Pareja Diezcanseco (1938) y la Manflor, del cuento “Al subir el agua”, de Joaquín Gallegos Lara (1930), aunque las implicaciones más interesantes de esta última estarían asociadas con la construcción de un personaje femenino disidente del régimen heterosexual.

que entre tantos otros factores que influyen en su definición, la demanda de ciertas virtudes femeninas resulta fundamental:

Por lo que se refiere a la cuestión económica, también me parece que él tiene todas las probabilidades de hacer un matrimonio mucho más ventajoso; y en cuanto a tener a su lado a una mujer comprensiva y sensata que le ayude, creo que no podía haber elegido peor. En mi opinión, quien realmente salía beneficiada en este matrimonio era ella. (38)

Este fragmento de la novela *Emma* (1815) coloca a la mujer frente al desafío del matrimonio, logro fundamental que exige su virtud como demanda masculina que connota su subordinación. El hombre, en cambio, no pasa por filtros de selección pues “los hombres de buen juicio, a pesar de lo que usted se empeña en decir, no se interesan por esposas bobas. Los hombres de buena familia se resistirán a unirse a una mujer de orígenes tan oscuros...” (40). Y aunque enfrentara experiencias de rechazo, nunca tendría el reproche social, que sí en cambio, las mujeres, debido a su condición de soltería.

El grupo de cuentos, seleccionado del inventario, que se revisa a continuación, es una muestra de aquello que pone en tensión el afán modelador del *corsé* y la necesidad de escapar, en un contexto afectado por una sintaxis religiosa que opera a favor del patriarcado. “La hora de las cinco” (15, 15, con  $i=1$ ), de Proaño Arandi (1972), relata un detalle sombrío de la vida de Carlota Cruz, una viuda temerosa, con “rostro de sobresalto” (38), que había sido obligada a casarse con un buen partido, “porque así debía ser, determinados ya sus pasos por una costumbre inmemorial; porque así fueron su madre, su abuela y todas las mujeres que una y otra habían conocido” (44). Estas líneas confirman la operatividad de la costumbre sobre generaciones de mujeres que, como si se tratara de un legado, debieron adaptarse a ciertos convencionalismos que terminaron por imponerles destinos definitivos como los del matrimonio, al amparo de una retórica religiosa que reforzaba las ideas de virginidad femenina y de predisposición para ser “elegida” y desposada. Con respecto a esta imposición, Castellanos (2017) propone que el hombre es “el ungido por el sacramento del matrimonio, gracias al cual el ciclo de desarrollo sublima su origen profano y alcanza la validez necesaria” (14). De esta cuenta, el esposo se convierte en el mediador entre el mundo y el cuerpo de su esposa (“su” mujer), *su* garante, *su* representante y *su* dueño cuidador, a quien ha de profesar sumisión, obediencia y respeto. Luego, frente a su ausencia, surge la presencia de otro hombre, investido de sotana, cuya autoridad religiosa y moral habrá de ayudarla a reconciliarse con su vida espiritual y a frustrar el deseo de su cuerpo.

Resulta oportuno comentar que la crianza y la educación de Carlota, cuando niña, estuvieron bajo la responsabilidad de su madre y de monjas profesoras, con alguna intervención de tíos, tías y demás familiares; es decir que la imposición del *corsé* también se gestionó a través de sus operadores cuidadores y desde la estrategia educativa, que tenía como fin la modelación convencional de lo femenino y el control de su comportamiento. Sobre este aspecto, Rosario Castellanos (2017), afirma “la educación trabaja sobre el material dado para adaptarlo a su destino y convertirlo en un ente moralmente aceptable, es decir, socialmente útil” (14). Se trata de estrategias y productividades del disciplinamiento del cuerpo, que pasan por el autoritarismo de la madre que cuida y garantiza la reproducción del control y la construcción de la subjetividad femenina, a expensas de una permanente relación con los otros, agentes acreditados para entrometerse en su vida, asistir su formación y modelar su comportamiento, desde la educación familiar y formal. Esta última, como institución del mundo social, enfatiza en la formación de la mujer con respecto a sus roles de género.

El relato avanza hacia un segundo momento en el que ese efecto monocromático y sombrío sobre la escenografía, tan propio del autor en su *Historias de disecadores*, se hace evidente con la incorporación de ciertos elementos que conforman una suerte de retórica de lo decadente, que acompaña la cotidianeidad de Carlota: una habitación en penumbra, ropas añosas, descoloridas cortinas, y un viejo sillón. Pero, además, se activa una configuración de lo siniestro con ecos de pasos que parecerían provenir de fantasmas, desesperados aullidos de perros, entre otros elementos, que proponen un conjunto que agobia la vida de la mujer viuda (tal como agobiará la retórica doméstica a la solterona del “Tren nocturno”, de Ubidia), y que la coloca en una situación de indefensión y angustia debido a la ausencia del esposo protector.

El lector se enterará que Carlota “llevaba en lo íntimo de su corazón un inacabable desasosiego [...] y era que ella sintió el peso de la maldición divina demasiado temprano, el día de su primera comunión” (39). Un evidente uso de lo sagrado le sirve al narrador para plantear una dimensión erótica en la historia: un cuerpo de Cristo, inentendible para las niñas que debían recibir el sacramento: “era pecado –pecado mortal– masticar, soltar, romper, estrujar, acariciar o vomitar ese cuerpo” (39). Aquel sacramento colocó a la protagonista frente a una experiencia profana, “masticar la especie” y “profanar la sagrada carne del hijo de dios” (40), expresada en esa articulación entre su cuerpo y aquellos verbos de efecto erotizante que activaron su conciencia sobre el pecado y la culpa, y que

la distanciaron de un estado de gracia que, por el contrario, se transformó en angustia, a cuenta de su deseo carnal proscrito y puesto en tensión con aquello que le había sido enseñado. Así, este relato muestra que el discurso religioso *encorseta* la existencia de las personas, y en particular, la de las mujeres, e incluso propone que la presencia de un sacerdote podría ayudar a sobrellevar las tentaciones, sobre todo porque “la carne es mala consejera” (42) y porque eran preferibles los pequeños sacrificios que la alejaran de la concupiscencia y del demonio, y la acercaran a Dios por el camino de la purificación, es decir, a través de la oración, la penitencia, la eucaristía, rosarios, letanías y actos de caridad. Sin embargo, Carlota experimentaba delirios eróticos como una forma de sublimar sus deseos: “Nuevamente sintió en sí aquel doloroso ascender del pene, esa cosa extraña que no la tocaba en ningún punto, y que simplemente estaba allí porque también de ese modo había de ser, como cuando hubo de recibir el sagrado cuerpo de Jesucristo, o como el día ineludible de su matrimonio” (45). El episodio citado da cuenta del intento de *fuga* de la protagonista puesto que el recuerdo de su noche de bodas colocó en tensión su subjetividad y su intimidad y se convirtió en una forma de restituir su sexualidad, clausurada con la viudez, a través del sueño que reproducía el contacto sexual y la presencia del otro cuerpo.

Sin embargo, estos mecanismos de restitución habrían de ser sofocados por la consejería del cura Juan Manuel que la visitaba cotidianamente. Luego, a ese sueño le sobrevino otro en el que ella se iba despojando de sus prendas y de todo cuanto tenía. En el instante en que se quedó desnuda, sintió que estaba lista para entregarse a alguien que realmente no conocía; pero al despertar, debió disponerse a recibir la visita del padre Juan Manuel, quien hacía tiempo ya le había sugerido un voto de castidad que se renovarían, periódicamente, para enfrentar los apetitos carnales y las propuestas de quienes pretendían su cuerpo joven y su dinero. Lo anterior debe leerse como un sabotaje del escape deseado por Carlota y como represión de su deseo, pues la negación del placer y de la libertad, prescrita por el discurso autoritario, significa una intervención en su cuerpo y en el de las otras mujeres solitarias (solteras, viudas o huérfanas) para controlarlas e inmovilizarlas. Dicho sabotaje, además, pone en exposición toda la utilería en torno a lo religioso y una sintaxis de manipulación mediante el miedo, gestionadas muy hábilmente por el cura:

La voz del Padre Juan Manuel se deslizaría baja y pausada, intermitentemente, y en su cerebro comenzaría a latir eso de que no es bueno pensar mucho en las cosas de este mundo [...] sólo un vacío y una desazón muy grandes se adueñarían de su alma, tristeza

cercana al pecado, resultante de tener la mente fija en los placeres de la carne, en las vanidades del siglo. (41)

La cita muestra cómo los códigos religiosos permean la existencia de los sujetos, y aún más, sus tentaciones, a cuenta de que “la carne es mala consejera –debería seguir escuchando– y por eso mismo hay que mortificarla, hay que hacer cada día pequeños sacrificios, para poco a poco despojarse de cualquier rastro de concupiscencia y acercarse más a dios” (42). Dichas tentaciones, lo plantea el relato, debían ser vencidas a través de los pequeños sacrificios del cuerpo y del pensamiento; pero, sobre todo, con la asidua visita del padre Juan Manuel, que fortalecía a Carlota en el ejercicio de la fe y de la negación de sí misma, con su voto de castidad y con la privación del placer de su cuerpo que, sin embargo, intentaba sublimar en el espacio de los sueños, inventando una escena que funcionara como un simulacro productivo en la línea del placer sexual, que creara si no una confusión con la realidad, sí una alternativa para el sentir del cuerpo a partir de una infraestructura artificial, de “los vestigios de lo real” (Baudrillard 1978, 6), o sea, de “una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo” (7), que se constituye en la única posibilidad en la que, precisamente, lo real puede ser.<sup>91</sup>

Dentro de la temática de la resistencia frente al patriarcado, se incluye el cuento “Ablasor y la peregrina” (15, 30, con  $i=2$ ), de Velasco Mackenzie (2004) y publicado en el año 1977. El relato pone en escena una historia amorosa marcada por el infortunio: una pareja de enamorados es separada por sus diferencias raciales, “Les explico que esta soy yo, en la cama, desnuda. Tú sobre mí, con tu piel oscura frotándose contra la mía blanca” (188). En efecto, Rosalba comparte su historia con las religiosas de un convento, quienes escuchan con atención aquello que significa una forma de acercar el mundo exterior y las complejidades de lo femenino a ese lugar que acoge mujeres que han renunciado precisamente a ello. Por lo demás, el asunto de la raza permite pensar una acumulación de la diferencia que sustenta la potencia patriarcal del padre de Rosalba y la violencia de sus actos. Existe un dato adicional: a Rosalba, su padre le obligó a practicarse un aborto con el propósito de que no naciera el niño que había concebido con Ablasor, “vacieron

---

<sup>91</sup> Recordemos que, para Epicuro, la evocación y el acto de recordar eran formas de conjurar la muerte del ser querido (el amigo) y de prodigar al deudo una forma de sobrellevar la pérdida. En este sentido, la falta de una experiencia particular del cuerpo (la sexual, por ejemplo) puede encontrar en el sueño (así como lo hace el sufrido recordador) una alternativa para la restitución de lo que no posee, y a partir de ello, también será posible evitar la experiencia dolorosa o propiciar para sí el placer que desea (ambos, traducciones de la felicidad).

mi vientre, arrancaron tus huellas, la semilla del mal, como decía [papá]” (188). El control y la violencia del padre sobre el cuerpo de su hija expresan una relación de poder que afirma la hegemonía patriarcal. Por ello y ante la imposibilidad de que Ablador se le acercara, pues el padre de la joven había dispuesto su muerte si aquello sucedía, Rosalba decidió recluirse en un convento, porque “quería morir permaneciendo viva” (189), y porque para ella ese lugar se parecía a un presidio o a una tumba, dadas sus condiciones de represión y control. Su voluntad de encerrarse, por cierto, denota una decisión sobre su cuerpo que reafirma su fidelidad a Ablador, pero también, y paradójicamente, una estrategia para huir de la frustrante situación de lo imposible. Su decisión implicó un sacrificio y una mutilación que dejaban claro que la única parcela de destino sobre la que podía obrar la decisión femenina, a manera de soberanía, era el momento y la forma de su acabamiento:

Y mi padre salió a traer los cirios y las siemprevivas; me vistieron de blanco porque nada sabían, y me velaron en vida, acostada, con los ojos cerrados y los brazos en cruz (189). En el acto me desvistieron para bañarme, quemaron mis ropas de mujer y me entregaron las de esposa de Dios: un faldón de sarga un blusón, una cofia blanca. Entonces cortaron mi pelo, [...] mi cabeza se volvió calva y helada. (190)

Este episodio afirma la anulación de lo femenino que pasa por una intervención sobre el cuerpo, un cuerpo que es vestido de blanco, disfrazando la falta de pureza que se le podría reprochar; la incineración de su ropa de mujer (no religiosa) para romper su relación con el pasado y con el mundo; el baño del cuerpo desnudo como un bautismo nuevo y su reapropiación; y algo que resulta más invasivo, la pérdida del cabello hasta la calvicie, que ratificaba un abandono definitivo del paradigma de feminidad.

Aunque el relato de sus memorias de amor da cuenta de una relación imposible, sin embargo, de alguna forma, a través de la escritura en el espacio público, es posible el contacto y la transferencia de la afectividad: “Yo les hablo de ti, sin rezar, les cuento cómo hacías para mensajearme, escribiendo en los muros, en la calzada, entonces, frente a sus miradas incrédulas, arranco hojas de la peregrina que crece en el patio, las doblo igual que tú lo hacías y escribo tu nombre” (187). Es decir, los amantes crearon un nuevo lenguaje que enfrentara, de un lado, ese distanciamiento impuesto por el control del *corsé* que activaba prejuicios sociales y raciales, y de otro, el castigo a la desobediencia y la rebelión del cuerpo femenino. Por ello, Ablador siempre rondó todos los lugares en los que ella había sido encerrada por disposición de su padre, incluso, el mismo convento; y en todos ellos escribió sus mensajes; parecía “como si toda la ciudad se estuviera llenando

de anuncios y señas” (188). Pese a la resistencia de los enamorados, la historia tiene un final melodramático, pues Ablador pierde la razón: “ya no conoce a nadie, solo escribe y dibuja todo el tiempo con hojas de peregrina” (190), y Rosalba resuelve su autoeliminación, “Entonces decidí continuar dormida para morir más pronto, sin comer ni beber, sabiendo que cuando yo muera, tú también morirás, y los panteoneros no sabrán que al grabar mi nombre en la lápida es a ti a quien nombran” (191). Estas líneas ratifican la tradición católica de la vida eterna, y a propósito de ella, una alternativa para este amor frustrado, o sea, una resistencia y un escape del desafortunado destino terrenal, que constituye una liberación compleja, y por ello, incompleta, pues se trata de una respuesta a su incompasivo cuidador desde la misma sintaxis religiosa que promete su encuentro con Ablador en otra vida, y acaso con ello, una alternativa para su re-existencia y su felicidad.

Con todo, la imposibilidad del amor fundamentada en prejuicios raciales y en las demandas morales sobre la virginidad, que hacen parte de la retórica *encorsetante*, es el argumento que reafirma la fuerza de una tradición patriarcal que obliga al personaje femenino a renunciar a su existencia a través de un proceso que aunque pasa por las formas de la pérdida (la maternidad, la libertad, el cosmos femenino, o su integración en el mundo), que significan su anulación, es una alternativa de *fuga*, es decir, de resistencia a través del cuerpo y más allá del cuerpo y de su propia existencia, que subvierte la degradación de su feminidad a favor de sí y promueve su eliminación para evitar el dolor que le causa la pérdida del ser amado. Ahora bien, esta evitación del dolor empatiza con la reflexión de Epicuro con respecto a la sensatez con la que debe obrar el sujeto que busca el estado de felicidad.

Con respecto a la construcción de personajes femeninos a los que se impone un control represivo, resulta oportuno comentar que Velasco Mackenzie inserta en sus composiciones un motivo adicional, que es el de los individuos desplazados, que se ubican en los arrabales de las ciudades y que deben subsistir usando su creatividad. Se trata de personajes cuyo lenguaje transparenta las formas de su idiosincrasia, su frustración y también un estado melancólico permanente frente a su realidad y a las oportunidades que les son concedidas para construir sus biografías en las calles, en el submundo de las cantinas, o en Matavilela, escenografía recurrente en la narrativa del

autor<sup>92</sup>. Luego, la fuerza de lo urbano irrumpe con su marginalidad, en tanto predomina el yo como voz del sujeto que cuenta a través del recuerdo o de la reflexión, sobre su propia existencia, enfrentado a la experiencia de su desplazamiento.

Precisamente, en ese contexto, con el relato “La cabeza hechizada” (9, 18, con  $i=2$ ), publicado en 1979, el autor propone un personaje masculino, el ruletero Raymundo (o Carlín el Cajonero), que vagabundea por las calles presentando sus trucos, adivinaciones, saltos y actos circenses, *para ganarse la papa*. El protagonista cuenta la enfermedad de su pareja, Madame Zoraida, que era el nombre con el que él llamaba a la que todos conocían como la flaca Jaramillo. En efecto, una “bola” le había crecido en uno de sus pechos y le había provocado una significativa pérdida de peso. Esta situación causó la anulación del deseo sexual de Carlín, y de alguna manera, el abandono a ese cuerpo que, contaminado por la enfermedad, aguardaba su fin. Veámoslo en la siguiente cita:

la Jaramillo me recibió jubilosa, tan contenta en su camisón de enferma, que estuve a punto de consumarla, pero la bola había crecido tanto en el pecho que se me cortaron los deseos, perdí el interés por ese montón de huesos que ahora yacen desnudos en mi cama, ajenos a mi dolor, deseosos de la consumación final de su hechizo. (Velasco 2004, 94)

El distanciamiento de Carlín y su repudio al cuerpo doliente de Madame Zoraida están asociados a su deterioro, sin embargo, el enflaquecimiento excesivo y la deformación no fueron las razones por las que ella siempre fue tratada como un objeto portable, que viajaba con el protagonista, doblada en un cajón. Zoraida se había convertido en su cómplice y lo acompañaba desde hacía diez años, a partir del momento en que se tragó una bola de cristal, con el propósito de evitar que Raymundo fuera apresado por los municipales. Su permanencia en el cajón la había anulado y había propiciado la negación de su propia humanidad (tal como anulan la subjetividad, el *corsé* y sus fundamentos patriarcales): “Allí, doblada frente a mí como un trapo, yo presentía sus dolores. [...], yo no la sacaba de la caja; la mantenía encogida adentro como un mono, y le daba agua de lluvia en la boca, y el bocado que los dos ganábamos por esos pueblos de Dios” (91). La cita anterior muestra que la caja se había convertido en una suerte de hábitat estrecho e

---

<sup>92</sup> Para Michael Handelsman, la condición de costeño de Velasco Mackenzie es un rasgo compartido con otros autores a cuenta de un proceso histórico dentro de la literatura ecuatoriana que marca ciertas distancias o diferencias con sus contemporáneos de la sierra. Refiere a Medardo Ángel Silva, frente a sus contemporáneos decapitados; al Grupo de Guayaquil, frente a los contemporáneos vanguardistas de la sierra, como Palacio; a “Sicoseo” de los años 70 frente a “Bufanda del Sol”. El crítico advierte que no propone ningún esencialismo y mucho menos un regionalismo xenofóbico, pero sí reconoce una clara señal de que es necesario leer las creaciones de los autores, simultáneamente, para complejizar y completar nuestras lecturas de la literatura ecuatoriana como un todo incómodamente orgánico, siempre en proceso de ser (re)significado. (Comunicación vía correo electrónico, septiembre, 20, 2022)



incómodo para Zoraida, y ella, en una criatura domesticada que recibía de las manos de “su dueño”, el agua y el alimento. Esta escena constituía una estampa perfecta de la dependencia y el control.

Su ingreso a la caja, entonces, debe ser entendido como un producto de la imposición del ruletero, que es una clara expresión del dominio masculino, de las formas de la inhumanidad (en la medida en que el cuerpo de ella ha perdido su naturaleza humana y ha sido cambiada por la de un objeto que se dobla, se guarda y se porta) y de la violencia, con las que puede operar su poder. En cierta forma, esa caja funciona como la representación física del *corsé*, en tanto reproduce su carácter opresivo, la imposición y la potencia del patriarcado. Visto de este modo, su efectividad fue tal que, en algún momento, aunque el ruletero le propusiera a Zoraida que saliera para que caminara y estirara sus piernas, “ella quería regresar al cajón” (92). Esta decisión muestra la interiorización o normativización de los valores patriarcales, es decir, su triunfo a través de la apropiación del cuerpo femenino, o sea, su cosificación y su sumisión, como efectos de la posesión masculina:

hasta que llegaba su acto, aquella escena que los dos preparábamos metidos en la cama, entre el crujir de sus huesos míos, debilitados por la desnudez, por el uso y abuso de Divo Adivinador, de Raymundo Ruletero, del Sultán Saltarín, hasta terminar con mi verdadero nombre, Carlín el Cajonero, dueño absoluto de su vida y de su fatal destino. (92)

Esta cita expresa con nitidez los planteamientos efectuados sobre el despojamiento de la humanidad y la cosificación de Zoraida, además, como asuntos sobre los que el protagonista guarda plena conciencia. En efecto, Carlín se había convertido en “su dueño”, su usuario, su abusador y quien diseñó su “fatal destino”. Sin embargo, el tatuaje<sup>93</sup> del rostro y la cabeza de Zoraida en su pecho significaron la consumación de una venganza que se materializó con su permanencia en la piel: “y yo quieto como un tronco recibí la aguja y la tinta china, su gesto de amor, que en verdad fue la más pura venganza” (94). Lo que en principio fue una concesión a su pedido, se convirtió en una forma de prevalecer, más allá de su existencia, como una presencia permanente, sin cuerpo en el cuerpo del otro, que se articula al origen mítico del tatuaje, en tanto práctica milenaria de

---

<sup>93</sup> Siguiendo la idea de que los cuerpos necesitan una escritura, Nancy (2000) incluye a los cuerpos tatuados entre “los ‘cuerpos escritos’ –incisos, grabados, tatuados, cicatrizados–” (14) como “cuerpos preciosos, preservados, reservados como los códigos” (14). Precisamente, la perdurabilidad del cuerpo de la una en el cuerpo del otro a través del tatuaje confirma la revancha de Zoraida, apelando a la potencia de la memoria y a la capacidad de significar del referente (u objeto) tatuado.

diversas culturas y, además, como costumbre expandida en diferentes épocas y con múltiples connotaciones.

En efecto, después de su padecimiento, y posiblemente, a pesar de su muerte, el tatuaje, dado su carácter indeleble habilitó la revancha de Zoraida a través del reforzamiento de la memoria en la piel de Carlín, impugnando de ese modo su repudio y su olvido. Luego, el sentido de la *fuga* se trastoca en tanto el tatuaje contradice el sentido del alejamiento, la ausencia y la puesta a salvo del cuerpo, desde la noción de presencia indeleble. De allí que en el relato pueda confirmarse una reivindicación de la condición subalterna de Zoraida, en la medida en que su asedio permanente a través del tatuaje frustra el rechazo y el distanciamiento que el cajonero en vida le había expresado, y lo enfrenta, por el contrario, a la afirmación del vínculo entre su cuerpo, en cuya piel se ha grabado una imagen, y el objeto que se ha tatuado, el rostro de Zoraida. Este vínculo hace parte del mundo que se percibe como experiencia, cuyas implicaciones, en tanto “visión, la de la consciencia, por la que un mundo se ordena en torno mío y empieza a existir para mí.” (Merleau-Ponty 1994, 9), se imponen y vinculan, angustiosamente, a Carlín con Zoraida y con el pasado que vivió a su lado.

En “Tren nocturno” (9, 0, con  $i=0$ ), de Ubidia (1979), la confusión entre lo real y las implicaciones del insomnio, en tanto delirio en la vigilia, sirven para revisar la marca social de la soltería femenina, recriminación a partir de la cual es posible confirmar la operatividad del *corsé* y su ideario modelador. El relato indaga en la intimidad de una familia tradicional, nuclearizada, que se corresponde con “la institución más importante para la apropiación y el ocultamiento del trabajo de las mujeres” (Federici 2010, 149), cosa que explica por qué su cuerpo, el femenino, es un territorio para la explotación, a través de la procreación o mediante su trabajo doméstico no remunerado.

El cuento de Ubidia propone que la hija de esta familia no se había casado y que comienza a reflexionar sobre aquello a partir de la escucha del sonido de un tren que sugería más que un mero episodio inusual, su delirio. La mujer cuidaba a sus ancianos padres y se ocupaba de los quehaceres de su casa, lugar en el que persistía la soledad y la precarización de todo y de todos debido al paso del tiempo. Por lo demás, el relato activa prejuicios provenientes del sistema patriarcal: enfatiza en la edad de la protagonista, la cual sugiere la imposibilidad del matrimonio: “Lucía fresca, hasta rejuvenecida luego del baño caliente alternado con duchazos de agua fría” (Ubidia 1979, 37), y también, insiste en el reproche de sus padres por no haberse casado a tiempo, es decir, cuando aún era

joven, “No tenía sentido decirle que fue por ellos, por su tonto apego a un abolengo que no existió jamás, que huyó y rehuyó al hombre que en otro tiempo la buscó con una insistencia sombría” (31). En estas dos citas es posible reconocer cómo los condicionamientos sociales de clase inhiben ciertos desplazamientos e intensifican la fuerza con la que el discurso modelador del patriarcado incomoda la existencia de las mujeres que no tuvieron para sí el destino del matrimonio, “porque [comentaba Castellanos en 1973] no se elige ser soltera como una forma de vida sino que, la expresión ya lo dice, se queda uno soltera, esto es, se acepta pasivamente un destino que los demás nos imponen” (2017, 27). Por tanto, la soltería, según la autora, no pasaba por una decisión personal de las mujeres sino por una resolución proveniente de terceros, que confirmaba que ningún hombre decidió escogerla como su esposa. Desde luego, Ubidia y Castellanos están planteándose este asunto en los setenta del siglo pasado. A tiempo presente, entradas dos décadas del XXI, las conquistas feministas han situado la autonomía económica y afectiva de las mujeres y han colocado el valor de su libertad como un asunto fundamental que ha resignificado la experiencia de la soltería, además como su decisión personal e irreprochable.

Asimismo, es posible seguir las reflexiones que Simone de Beauvoir (2021) propusiera en 1949 para criticar las implicaciones del patriarcado y entender mejor el personaje de Ubidia, confeccionado con los condicionamientos de la década de los setenta pues, tal como lo afirmaba Beauvoir, la maquinaria social había gravado sus imposiciones muy tempranamente en la conciencia de las mujeres con ciertos prejuicios: “para las jóvenes, el matrimonio es el único medio de integrarse en la colectividad, y si se quedan solteras, son consideradas socialmente como desechos” (375); al tiempo que la soltería las vuelve “ser[es] socialmente incompleto[s]” (379), y “necesita[n] una alianza en el dedo para conquistar la dignidad íntegra de una persona y la plenitud de sus derechos” (379). Sobre el mismo asunto, Castellanos (2007) proponía que la fuerza del prejuicio patriarcal dictaminaba que “quedarse soltera significa[ba] que ningún hombre consideró a la susodicha digna de llevar su nombre ni de remendar sus calcetines” (27). Estas reflexiones esclarecen el lugar de origen de la desafortunada y perturbadora representación que este relato plantea en torno a la soltería femenina.

Recordemos, además, que el cuerpo de la mujer soltera recobra utilidad en función de su capacidad de cuidar a sus padres, puesto que no casarse “significa convertirse en el comodín de la familia. ¿Hay un enfermo que cuidar? Allí está la fulanita, que como no

tiene obligaciones fijas... [...] solo justifica su existencia en función de los demás” (27). En la historia de Ubidia, la decisión de no casarse había dejado las huellas de “la solterona, amarga” (23), inquebrantable e insensible, porque “ya nada era lo suficientemente fuerte para hacerla llorar” (Ubidia 1979, 32). Por lo demás, se ocupaba de ordenar la casa, “le esperaba el cuidado de los pisos de la sala, del comedor, de los pasillos, una obligación de las mañanas de los sábados y los domingos que se había autoimpuesto” (33). Esta idea de la autoimposición debe observarse con detenimiento pues la única opción como cohabitante de la residencia familiar era compartir con la madre su oficio de ama de casa<sup>94</sup>, aunque el padre le sugiriera: “—Pero hija, te vas a enfermar, podemos pagar para que lo hagan” (33)<sup>95</sup>. El culto a la limpieza y al orden cumplido “con implacable fervor” (37) es una forma de enajenación y de distanciamiento cotidiano que provoca que el cuerpo femenino se transforme en una extensión de la casa de familia, es decir, en un objeto de uso o un ornamento. La intensidad de la recriminación afecta la sensibilidad de la protagonista y también su estado de salud con ciertos padecimientos psicológicos; por tanto, no resulta extraño que sufra de insomnio y que este agudice su capacidad de escuchar por la noche. En alguna escena del cuento, la madre dejará entrever que su hija sufre de los nervios, por lo que se aconseja a sí misma no contrariarla. La hija, por su cuenta, lo sabemos por la voz que narra, piensa que sus padres la sospechan loca. Y también calla.

---

<sup>94</sup> A estas posibilidades ha de sumarse la predisposición femenina al llanto, como si ser mujer significara la preexistencia de su fragilidad. Revisemos estas líneas incluidas en el cuento “La Gillette”, del propio Ubidia (1979), y su construcción de lo masculino a partir de un reforzamiento de lo patriarcal con respecto a lo femenino: “en tanto la mujer, sin que pueda reprimir unos cuantos sollozos —porque para eso es mujer—, entre dichosa y culpable piensa que ésta es la peor estupidez que ha cometido en su vida, porque sólo una estúpida puede volver con un hombre así de difícil y de raro, extravagante es la palabra” (168). Resulta evidente la preocupación de este cuento (que será revisado más adelante) por la configuración del personaje femenino, el cual, aunque focalizado por el narrador y por el personaje escritor, inscribe una forma de ser tal que coloca en crisis a su pareja, a consecuencia de su abandono.

<sup>95</sup> Este trabajo doméstico está asociado a la explotación de mujeres en la sociedad, que para Federici (2004) es una forma de fortalecer el capitalismo, “Como decía Dalla Costa, el trabajo no-pagado de las mujeres en el hogar fue el pilar sobre el cual se construyó la explotación de los trabajadores asalariados, ‘la esclavitud del salario’, así como también ha sido el secreto de su productividad (1972, 31). De este modo, el diferencial de poder entre mujeres y hombres en la sociedad capitalista no podía atribuirse a la irrelevancia del trabajo doméstico para la acumulación capitalista —lo que venía desmentida por las reglas estrictas que gobernaban las vidas de las mujeres— ni a la supervivencia de esquemas culturales atemporales. Por el contrario, debía interpretarse como el efecto de un sistema social de producción que no reconoce la producción y reproducción del trabajo como una actividad socio-económica y como una fuente de acumulación del capital y, en cambio, la mistifica como un recurso natural o un servicio personal, al tiempo que saca provecho de la condición no-asalariada del trabajo involucrado” (16). Por tanto, la connotación negativa de la soltería podría leerse como otra estrategia que abastece al capitalismo, desde el patriarcado que lo sustenta.

Cabe anotar que un rasgo importante del relato constituye la supremacía de la voz omnisciente que mediatiza la subjetividad interior del personaje femenino. La mujer de esta historia no habla por sí misma, lo hace a través de la voz del narrador, que aparece investido de una capacidad de escudriñar en el pensamiento de los miembros de esa familia tradicional, y de irrumpir en su cotidianeidad con el propósito de desestabilizar las posibles certezas del lector: “A lo mejor –se dijo– todo era un sueño. A lo mejor estaba soñando un insomnio que era además un sueño” (26). Habría que decir que la elección por este tipo de narrador que se entromete en el pensamiento de los personajes, y no por la corriente consciencial o el monólogo del personaje, que vincula los estados de narrador y protagonista, y guarda ciertas implicaciones con respecto a su distancia y su relación con los lectores, sitúa la versión de la mujer personaje de “El tren nocturno” en el lugar de una ambigüedad que se precautela, y como un material que es moldeado por terceros (es decir, por narradores que eventualmente guardan alguna empatía con el personaje y que han sido creados por cuentistas varones). Luego, esta elección tiene un efecto en la configuración del carácter femenino de la mujer del cuento, puesto que ha sido mediatizada y censurada por la voz narrativa, y construida a partir de las credenciales que autorizan al narrador a decidir qué, cuánto y cómo contar. Esta mediatización de personajes femeninos responde a una proyección del mundo de fuera, el real, en el que se confirma una preocupante ausencia de escritoras y de sus voces, que podían haber planteado otras representaciones y otras sensibilidades de lo femenino, sin filtros ni intermediarios y sin el esperpéntico influjo patriarcal.

A propósito de esta mediatización de lo femenino, revisemos el asunto delirante y, por tanto, inestable del tren, su cercanía y su sonido. Su rumor, en principio, se plantea como un dato absurdo pues no cabía probabilidad alguna de que este se movilizara cerca de aquella casa. Aunque podría leerse el motivo del tren como un signo a favor del discurso patriarcal que propone la experiencia delirante como producto de la fatal soltería femenina, el delirio también concede un último espacio para la resistencia, o más bien dicho, para la re-existencia del personaje, puesto que en alguna medida, la escena del tren también puede ser interpretada como metáfora de escape que supone la impugnación del prejuicio sobre la condición de soltería y una alternativa para que la mujer reivindique su subjetividad, al margen del patriarcado a través de su delirio. Esto, finalmente, puede ser entendido como una concesión de la historia.

Por lo demás, el cuento propone un espacio ambiguo e inestable en el que el sonido y la escucha del tren se niegan y se reafirman simultáneamente. Ante la posibilidad de que todo fuera parte de la experiencia onírica, el tintineo del vaso sobre el velador y la vibración de la casa entera vuelven a hacer posible el hecho de que el tren, en efecto, pudiera estar pasando muy cerca. A esto debe sumarse la respuesta de la madre a su pregunta “–Mamá lo oíste– [...] –El tren.” (27), la cual propicia el enfrentamiento entre dos dimensiones de lo real dentro de la ficción. O lo que es lo mismo, la posibilidad, pese a la imposibilidad del tren. Este asunto (el del tren), debido a la ambigüedad y al silencio que le rodean, en principio, queda diferido en la historia y solo volverá para quedarse en suspenso en el episodio final:

el pitazo volvió a sonar. Se levantó de un saltó y comenzó a vestirse. Y no tuvo tiempo para el miedo, porque dentro de su alma hubo un vuelco que fue como el súbito vuelco de una balanza que se inclinara hacia el lado imprevisto [...], todo eso mientras corría por la casa para alcanzar a ese tren que venía por ella, que venía por ella era indudable, pues ya lo oía acercarse y reducir sus veloces émbolos, y aplicar los frenos y desacelerar la marcha, en tanto que ella dejaba de correr y caminaba, ya casi normalmente, y se daba modos para arreglarse la blusa y pasarse la mano por el pelo, justo en el momento en que llegaba a la puerta de calle y la abría. (44)

En la escena, la mujer muestra su firme resolución de tomar el tren, pero la historia no hace un lugar para que la huida suceda porque, aunque ella abre la puerta, no se confirma su abordaje. Con todo, la metáfora del tren parecería ser más una creación delirante de la protagonista que un episodio real. En uno u otro caso, refiere el sentido de viaje y *fuga* de su destino marcado por su estado civil, y desde luego, una versión de resistencia femenina a partir del delirio.

Por lo demás, recordemos que, aunque ciertos personajes femeninos dibujados en los cuentos de Ubidia son mujeres que asumen su rol convencional destinado al cuidado de la familia y de la casa, este convencionalismo se rompe con implicaciones importantes como las de “La piedad”, historia en la que, como vimos en el capítulo anterior, la mujer asiste el suicidio de su esposo para escapar de esa relación desgastante en la que se había convertido su matrimonio; o “Ciudad de invierno”, relato en que la mujer se rebela al estereotipo de esposa abnegada y emprende una transformación; o “La Gillette”, debido a la crisis, no solo emocional, sino también estética que desata el abandono de la mujer a su pareja, el personaje escritor.

Bajo la idea del predominio patriarcal, el cuento “La guerra dorada” (9, 18, con  $i=2$ ), de Velasco Mackenzie (2004), publicado en 1977, narra la historia de la fundación

de Nueva Aurora, un asentamiento en torno a una mina de oro ubicada en Roca Alta. El relato explora el carácter maligno del oro por su capacidad de pervertirlo todo y enfermar a los hombres: “aquel sahumero era polvo de metal que me había picado los pulmones, enfermándome” (208); para luego volverlos avaros, codiciosos, borrachos y ladrones. Aquella fundación requirió la presencia de mujeres para que asumieran un desafortunado rol, que se parece al del personaje del cuento “Ojo que guarda” (1977), del mismo autor, que será revisado más adelante en este capítulo: “El ruido de los hierros picando la roca, atrajo a Tránsito Martillo que llegó con el cuento de que era carne bendita, que tenía una hermana que fue beata de los noboleños y que murió virgen y prudente. Entonces empezó la paridera” (201). Tal como lo muestra la cita, se reitera la caracterización del personaje femenino a partir de la alusión irónica a la santa de Nobol, pero además, el autor retoma aquella obsesiva confección de mujeres prostitutas a las que también asigna una grotesca función reproductiva y la condición de mercancías, para ofertarlas a la comunidad dentro de una economía que transforma el cuerpo femenino en un objeto que produce placer al cuerpo masculino y que deja un rendimiento monetario a terceros. El surgimiento de la prostitución<sup>96</sup> puede explicarse a partir de entornos de pobreza y desolación, carentes de una sólida estructura familiar, pero sobre todo, desde la subordinación de la mujer al hombre, que la obliga a distraer a los mineros y propiciar relaciones armoniosas entre ellos.

Precisamente, el nacimiento de una única niña entre muchos descendientes varones –Tránsito la había concebido con un viejo ermitaño y harapiento– provoca, con el pasar del tiempo, que en la Nueva Aurora se instituya la prostitución. La niña fue nombrada “Gloria, la punto de oro” por el lunar de carne amarilla que le había crecido en el centro de la frente y porque “conforme iba creciendo desarrollaba otros puntos, no tan de oro sino de carne firme y blanca” (202). Esta descripción connota una alusión sexista que provoca un efecto erotizante sobre el cuerpo del personaje, que luego será obligado a prostituirse: “cuando la hermana de todos nuestros hijos vendió el cuerpo por primera vez en la Nueva Aurora, se encerró con un viejo flaco de apellido Avendaño, que se lo compró primero por detrás, para gozar del oro de su propio esfuerzo” (205). Lo anterior

---

<sup>96</sup> Con respecto a este asunto, Federici (2004) alude la legalización e institucionalización de la prostitución, hacia el siglo XV, a propósito de ser considerada “un antidoto contra las prácticas sexuales orgiásticas de las sectas herejes y [...] un remedio para la sodomía, así como también un medio para proteger la vida familiar” (82), al tiempo que el Estado se había convertido “en el gestor supremo de las relaciones de clase y en el supervisor de la reproducción de la fuerza de trabajo —una función que continúa realizando hasta el día de hoy” (82).

prescribe un rol femenino específico, ya que parir o prostituirse eran las únicas responsabilidades impuestas a las mujeres de esta historia, a propósito de su apoyo definitivo al crecimiento poblacional: “«[l]a mujer es ´necesaria para producir el crecimiento de la raza humana`, reconoció Lutero, reflexionando que ´cualquiera sean sus debilidades, las mujeres poseen una virtud que anula todas ellas: poseen una matriz y pueden dar a luz` (King, 1991: 115)” (Federici 2004, 134); y además, debido a su aporte al bienestar de la comunidad minera cuya mejor expresión era la productividad de su trabajo. Recordemos que Nueva Aurora era un asentamiento reciente y que el oro ya había obrado perversamente en la conciencia de sus pobladores.

Del mismo modo, resulta evidente un discurso literario ensamblado sobre un imaginario masculino que objetualiza a la mujer y la relega a un funcionalismo desafortunado, porque además propone la mercantilización de su cuerpo. Precisamente, a propósito de la explotación de los cuerpos de mujeres y del uso de su sexualidad procreativa, que constituyen formas de violencia, queda esclarecida la dinámica represiva del *corsé* y la organización social basada en relaciones de poder desiguales. En efecto, las mujeres de Nueva Aurora eran consideradas cuerpos para la satisfacción sexual y el rendimiento comercial, es decir, meros objetos y mercancías, que tenían un valor de cambio y que después de usarse podían ser desechados. De esta cuenta, el relato también alude el problema de la normalización de la violencia y la anulación de la sensibilidad frente al padecimiento de los cuerpos, sobre todo femeninos, situación que confirma la vigencia del estatus masculino y la exhibición de su potencia, como facetas que consolidan el patriarcado y gestionan la construcción de la masculinidad –considerando que “cada grupo social define la hombría y la convierte en norma para medir y jerarquizar otras formas de masculinidad” (García 2014, 19)–.

Dicha normalización se confirma en la decisión de Tránsito de abrir dos prostíbulos para que trabajara su hija, a propósito de la persuasión que le hicieran cinco de sus hijos varones: “la mejor mina era el cuerpo de Gloria, (...) debería instalarle su propia cueva: abrieron entonces el Ruberoy, para los hijos de Jerónimo y La Pena Paga para los de Marco Aurelio” (Velasco Mackenzie 2004, 205). Lo anterior refiere algo parecido a una trata de blancas en el entorno familiar, provocada por el arraigamiento del patriarcado en las prácticas sociales, que demanda la sumisión femenina a sus imposiciones y la normalización de la violencia que aquellas entrañaren.



Con el pasar del tiempo, se hizo evidente la incapacidad de que Gloria pudiera “abastecer” sola los dos lugares, así que fueron contratadas más mujeres provenientes de distintos lugares para que ejercieran la prostitución: “los huérfanos González tuvieron que contratar más mujeres que llegaban de Guayaquil, Quevedo y Machala, jóvenes y viejas, blancas y negras, que apenas abastecieron para los cuatrocientos hombres que hacían colas afuera, muchos exigiendo oro, oro, y otros, más conformistas, pidiendo plata, plata” (207). El episodio muestra la noción mercantilista del cuerpo femenino, objetualizado y usado sexualmente. Sin embargo, en algún tramo de la historia, Tránsito, motivada por la injerencia de la santa Narcisa de Nobol, como si se tratara de un influjo espiritual, decidió terminar con el asentamiento y con las prácticas explotadoras de la naturaleza y de los cuerpos de mujeres.

En efecto, la historia termina con la destrucción de la mina, como alternativa para escapar del dominio de los tigreros, secuaces del padre de Gloria, quienes asumieron el control absoluto después de la muerte de su patrón, curiosamente, a manos de Tránsito, quien había sido persuadida por la Santa de Nobol, sobre las implicaciones del mal que reservaba el culto al oro. Y es que, aunque Tránsito había envejecido y ostentaba su riqueza, “amarilla de poder, porque la mina de Gloria no dejaba de chancar, por delante y detrás” (209), y aunque ella como madre de los hijos de los fundadores estuvo involucrada en el crecimiento de la Nueva Aurora, en la apertura de los prostíbulos y en la perversión de su propia hija, intentó revertir la situación de la que todos, excepto el personaje que cuenta la historia, uno de sus fundadores, lograron escapar, en tanto se perpetraba una invasión policial con helicópteros militares que sobrevolaban el lugar, “graznando y graznando, como enormes aves de rapiña” (214). En esta escena que retrata la comprensión del mal en torno a la mina, es posible identificar el deseo de escapar de Tránsito, además, de esa opresión patriarcal intensificada por el afán depredador de los mineros, que la había prostituido y también a su hija.

Luego, la prostitución planteada como una apropiación masculina del cuerpo femenino produce una experiencia fugitiva que pasa por una violenta rebelión que se parece a esas otras rebeliones representadas en relatos tales como “Ana la pelota humana” (1978), “Ojo que guarda” (1977), e incluso, “La piedad” (1979), con esa intervención piadosa de la protagonista para ayudar a bien morir a su esposo con el propósito de mejor vivir. Precisamente, esta rebelión es la que materializa para los personajes su escape de la angustiante cotidianeidad opresiva de la Nueva Aurora, a partir de una toma de

conciencia con respecto al mal que entraña el instinto depredador del hombre que explota los recursos de la naturaleza y prostituye los cuerpos de mujeres.<sup>97</sup>

De otro lado, el relato “La celda” (7, 0, con  $i=0$ ), de Luna (1970), trabaja el asunto de la culpa del personaje femenino a partir de la vigencia del *corsé*, que a su vez fundamenta un imaginario condicionado por la visión patriarcal que limita a las mujeres con estereotipos tales como la belleza y su potencia maligna que incita a la violencia masculina. Miremos el cuento con más detalle: Laura Treffo ejerce el periodismo y se interesa por hacer un reportaje sobre René Pardo, un presidiario que se encuentra pagando su condena por haber violado a una niña de trece años. A la periodista le interesa encontrar las razones humanas que subyacen al delito, razones que no han sido agotadas por todas las notas de prensa que se hicieron, tomando en cuenta que el acto, por su carácter, alteró la tranquilidad pública. Confirmemos, pues, en el material de prensa y su capacidad intrigante con respecto a la verdad, un guiño al célebre motivo palaciano de “Un hombre muerto a puntapiés”. Ahora bien, motivada por este afán, Treffo consiguió los permisos para dialogar con Pardo, en su celda, la 207, cuyas paredes estaban cubiertas de estampas pornográficas.

Por lo demás, fue advertida sobre la peligrosidad del delincuente, “Pardo es un caso extraño en este Presidio, tenga cuidado, una muchacha inteligente y bonita no debe entrar en las cárceles” (19). La advertencia del director enfatiza en su condición de género, pero, además, materializa la transferencia de un halago que, de un lado, la coloca en mayor desventaja, pues parecer “bonita” e “inteligente” serían condiciones impuestas por el hombre, tal como Castellanos (2017) lo afirma, “la belleza es un ideal que compone y que impone el hombre” (10); y de otro, restringe su oficiosidad y se convierte en la causa por la que Pardo reaccionaría con violencia durante su última visita. A pesar de todo, la periodista no se impacienta y por el contrario se motiva aún más a acceder a su informante, “precisamente porque era peligroso” (19).

La voz narrativa reproduce los diálogos de Treffo con sus interlocutores de la cárcel, los cuales dan cuenta de la virilidad de Pardo, “[virilidad] que pudo ser bella en otros tiempos” (20). Por lo demás, la actitud impertinente del delincuente no logra intimidarla: “Este es un presidio y aquí llegan los indeseables. Yo soy uno de ellos, algo

---

<sup>97</sup> En *Calibán y la bruja*, Federici (2004) comenta el carácter de la violencia perpetrada durante la cacería de brujas, cuya analogía se puede confirmar en la “representación de la naturaleza como una mujer a conquistar, descubrir y violar (Merchant, 1980: 168-72)” (279). Este carácter análogo sustenta una posible lectura a la ficción planteada por Velasco Mackenzie.

más?” (21). Menos aún, su cínico machismo: “No me arrepiento de haber violado a esa chiquilla de 13 años. Cuando se le pone cebo al animal enjaulado, este lo toma” (23). Tampoco su desparpajo: “Me gustan las mujeres” (25), y sobre todo las vírgenes; por ellas Pardo sentía una pulsión ambivalente, pues percibía un encanto que quería “aprovechar”, aunque al mismo tiempo lo repudiaba.

Pese a que el discurso de Pardo estaba permeado por un machismo exacerbado, “Habla usted bien; pero la retórica bien hecha no me convence, especialmente cuando la hace una mujer” (23), la periodista mostró prudencia, y también ingenuidad, porque incluso llegó a pensar que Pardo se podría convertir en “una fuerza revolucionaria propicia a [...] [su] causa” (27). Fue así que la mujer persistió con sus visitas hasta que sucedió aquel episodio en el que el presidiario intentó violarla, utilizando al mismo tiempo, un lenguaje que la cosificaba y lo redimía (a él) de cualquier culpabilidad, porque precisamente, le transfería a ella la responsabilidad de la incitación. A continuación, los siguientes fragmentos muestran el imaginario de Pardo sobre lo femenino, cuyo efecto homogeneizante ponía en duda la condición vital y sensible de las mujeres, y proponía, además, la violación de su cuerpo como una experiencia didáctica que habilitaba esa sensibilidad de la que supuestamente aquellas carecían: “Todas son las mismas, todas son materia viva... o tal vez las vírgenes ni son materia viva, habría que probarlo, que ensayar... le daré... le enseñaré... ja... ja... podría enseñarle... como le enseñé a aquella chiquilla... pero se lo busca, es Ud. terriblemente curiosa, el monstruo le atrae” (28).

Del mismo modo, el violador afirmó que la condición virginal del cuerpo resultaba atractiva para su instinto, al mismo tiempo que aceptaba su naturaleza animal. Por lo demás, según Pardo, el estreno de esa virginidad le significaba a la mujer una liberación y la eliminación de una carga, que era precisamente, su doncellez. Ahora bien, recordemos que la imposición de la pureza virginal, o su castidad, hacen parte de las demandas que el *corsé* formula a la naturaleza femenina, y es precisamente, el recluso, quien desde su condición masculina quiere liberarla, para exhibir la fuerza de su violencia y ratificar su virilidad: “Me siento criminal, soy un criminal, nada más que eso, un recluso hambriento, un animal, una bestia. Y ahora me ofrece... ja... ja qué romántica no? redimir al perdido, ser la virgen redentora... ja... ja o quiere que la redima yo... le redimiré, la libraré de su doncellez, de la carga...” (29). En este último fragmento puede verificarse cómo la violencia masculina sobre el cuerpo de la mujer es absuelta mediante el traslado de su culpa hacia la propia víctima, que es acusada de haberlo incitado: “No chille, tanto,

no chille, está equivocada, no encuentra lo que está buscando. Cuatro años de cárcel y de hambre... por qué no me trajo un jamón? Por un buen jamón daría todas las mujeres del mundo... me da asco, asco..." (29).

En efecto, este relato de Luna trata el tema de la violencia de género y revisa el argumento del "cebo" o trampa femenina, que termina inculcando a la reportera de esa violencia de la que ella misma fuera víctima, y que fuera propiciada por un hombre que, paradójicamente, se encontraba recluido en la cárcel pagando su condena por haber violado a una menor de edad. La mujer intentaba escapar del *encorsetamiento* que buscaba controlar sus actos y por ello ingresó a la celda de Pardo: "Qué dice usted? está loca?, una mujer entrar en el calabozo de un recluso?" (24), y desafió el prejuicio y las licencias de lo social; es más, a decir de Pardo, ella terminó asediándolo con sus visitas. Precisamente, este asedio es el que fundamentó su violencia –que muestra las asimétricas relaciones de género, e incluso, cierta misoginia–, y, por tanto, reconfigura a la mujer como culpable de su propio mal. La actitud desafiante de Treffo, o su intento de rebelión, fueron sofocado por esa fuerza con la que se imponen los valores y el modelo hegemónico de la masculinidad, predispuesto a controlar el comportamiento de los cuerpos.

Ahora bien, siguiendo la idea de la construcción de lo femenino, a continuación, se revisan dos cuentos que exploran el motivo de las crisis conyugales, que es uno de los temas reiterativos entre los autores de la época que, además, reafirman la incapacidad del amor para afirmar la felicidad. Particularmente, estos relatos denotan el predominio de lo masculino en las decisiones de pareja que, en particular, al poner término a sus relaciones, denotan, sin embargo, una alternativa de escape para los dos. "Los gestos de la soledad" (2, 4, con  $i=2$ ), de Pérez Torres (1978), muestra una desvaída estampa de pareja, "sin hijos ni sirvientes nuestra vida tenía la inutilidad de los altares" (171), es decir, una asociación vacía, de cuerpos que no se comunicaban, de ausencia de lenguaje y de desolación. El relato retrata una familia incompleta porque el rol femenino no había sido resuelto tal como lo disponía el patriarcado –recordemos a la esposa virtuosa, a la abnegada madre y cuidadora de su casa–. El motivo de "familia incompleta" deja pensar una culpa, en tanto parte del fracaso matrimonial, que el cuento por cierto no documenta, podría deberse a esa carencia del rol femenino con respecto a la reproducción y el cuidado del hogar. Luego, el derrumbamiento de la relación de pareja deja espacio para pensar, incluso, en la muerte del otro, "¿Y si Clara estuviera muerta este momento? Frente a mí,

en la silla, como ropa doblada. Ni siquiera escuchaba su respirar, no oía el palpitar de su corazón” (172).

Este pensamiento surge del personaje masculino que es quien tiene las credenciales para narrar su versión de la historia, y no, de su pareja, una mujer que ha sido completamente anulada, y que a él, por tanto, le resulta parecida a un objeto abandonado. Esta alusión al cuerpo inerte del otro expresa la imposibilidad de la convivencia, que queda revelada en los silencios y en las coincidencias de miradas que se resuelven con instrucciones que permiten sobrellevar la rutina de lo cotidiano: “Levanté los ojos, Clara me miraba fijamente. Miraba mi culpa. O estaba muerta, desde luego. [...]. Sonreí estúpidamente y le dije que fuéramos a acostarnos. Me contestó que sí” (172). El predominio de la voz masculina se evidencia, no solo porque es la que se impone frente a los silencios de la mujer sino porque es él quien guía esa relación agónica sin posibilidad de cercanía ni contacto. Además, esta hegemonía de lo masculino en la construcción de la ficción, en particular, en lo que respecta a la adjudicación de credenciales para narrar, mediatizar y silenciar personajes, deja ver la fuerza con la que el patriarcado está permeando el oficio de contar y las formas de la representación literaria en la cuentística de la década, al tiempo que aporta más elementos para preguntarnos por la ausencia de narradoras que hubieran propuesto otra representación de la subjetividad femenina y habilitado más voces de mujeres y sus sensibilidades.

Luego, es el protagonista quien toma la decisión de esconderse debajo de la cama, cosa que, en principio, le permite atestiguar las reacciones de Clara ante su ausencia, “Gritó dos veces: ‘¿Por qué? ¿Por qué? Finalmente abatida se recostó. [...]. Lloró toda la noche. A la madrugada sentí que el cansancio y la resignación habían doblado sus pupilas” (174). Después, decidió abandonarla, imponiendo nuevamente su voluntad y sin dar ninguna explicación, dejándola dormida. Al parecer, Clara encontró en el silencio una trinchera para sobrellevar ese matrimonio fracasado, sobre el que el hombre insinuaba cierta culpa, pero fue él, quien desde su lugar de esposo autoritario resolvió abandonarla para dejar atrás aquello que en verdad ya no tenía futuro. La incapacidad de la mujer de manifestarse frente a su esposo da cuenta, de un lado, de su anulación dentro del matrimonio, y de otro, de la asignación de roles y libretos en torno al poder.

Del mismo modo, en el relato “Apágame la luz” (2, 2, con  $i=1$ ), Pérez Torres (1978) indaga otra vez sobre el tema de las crisis de pareja y lo hace usando el motivo metafórico de la muerte. El personaje que narra está seguro de que Rafaela, a pesar de

haber fallecido, le hacía llamadas telefónicas que le dejaban escuchar “unos suspiros larguísimos” (187), sin embargo, pensaba con alivio que “Gracias a Dios estaba requetemuerta” (187). A diferencia del argumento de “Ciudad de invierno”, en “Apágame la luz”, es Rafaela quien se apropia de la vida de su pareja: “con tu mirada dura, ese gesto atrevido de líder, de dueña, que tomaste desde el primer día que nos juntamos, esa manera increíble de esconderme el cepillo de dientes para que no me lavara, de caminar en mis bolsillos, de revisar mis llamadas, autorizarme mis amigos, cómo fuiste Rafaela poco a poco haciéndote cargo de mi vida” (188). Este intercambio en los roles definidos por el *corsé* significó la imposibilidad del amor, precisamente por la sensación de asfixia que provocó en el protagonista su decisión de distanciarse de la toxicidad del control de su compañera. Además, porque había comprendido que se trataba de una extraña forma de ser del afecto que, asociado con el control, daba lugar a pesquisas que *refrigeraron* el amor. Por ello, celebraba la muerte de Rafaela y su soledad, es decir, su escape de esa relación enfermiza y violenta, que recordaba con enfado y no quería repetir.

Luego, el relato reafirma que la preminencia del *corsé*, aunque el control opere desde lo femenino hacia su pareja, de todas formas, prefigura el fracaso de la relación amorosa. De esta suerte, el *encorsetamiento* de lo masculino, que ratifica la operatividad de la regla opresiva sobre su cuerpo, tampoco motiva relaciones sanas y satisfactorias, porque, además, la inversión de roles no constituye una alternativa para *fugar* ya que, de todas formas, mantendrá vigentes relaciones desiguales de género que provocan el sufrimiento del otro, es decir, del personaje masculino. Esto es lo que sucede en los relatos que se revisan a continuación.

### **3. De amores, amantes y amadas: masculinidades en crisis**

La nueva época había llegado acompañada de una serie de desafíos que pasaban por el cambio de hábitos y de comportamientos, debido a la configuración de la sociedad de consumo; al cambio en las relaciones interpersonales y los desplazamientos sociales a propósito de la nueva experiencia económica del país; al impacto en los afectos y las sensibilidades, en tanto los roles de lo masculino y lo femenino, ocasionalmente, fueron intervenidos, contrariando incluso la convencional fuerza impositiva del *corsé*, que se fundamenta, sobre todo, en la potencia patriarcal y en la configuración de masculinidades. Del mismo modo, las narrativas de los feminismos y las incorporaciones de nuevas feminidades en las escenografías europea y latinoamericana fueron propiciando otras

implicaciones en la cultura y en la forma de construir aquellas subjetividades. En consecuencia, todos estos rasgos terminan permeando algunos relatos que recrean historias que, por un lado, van a bosquejar personajes femeninos más complejos y autónomos; y por otro, van a practicar la representación de esas feminidades como elementos que provocan ciertos efectos sobre los personajes masculinos.

En efecto, los personajes de estos relatos van a dar cuenta de su estado –un estado de crisis– provocado por fracturas en las relaciones amorosas sostenidas con mujeres desafiantes, que ya no ceden sus posiciones con facilidad y desacatan las demandas del *corsé* y sus efectos de dominación y control; es decir, mujeres *fugitivas* que problematizan y desequilibran las estructuras sociales, precisamente a cuenta de su rebelión. Pero, además, los relatos se configuran como espacios para poner en escena las reflexiones de personajes escritores en torno a sus ejercicios de escritura, los cuales son planteados como productos de la vida real, es decir, establecen una relación directa entre la ficción, las formas en las que esta se formula y se gestiona, y los episodios de su biografía y su cotidianeidad.

Raúl Pérez Torres publica “Micaela” (9, 18, con  $i=2$ ), cuento que motivaría el título de su tercer libro hacia el año 1976, *Micaela y otros cuentos*. La historia acerca un diálogo, que queda reducido a un extenso monólogo, entre un presidiario y su interlocutor pasivo y silente. Los asuntos de la violencia y la existencia de un mundo marginal en el que ciertas condiciones irreversibles de pobreza y precariedad han impuesto hacinamiento, violencia intrafamiliar, incesto, abuso sexual a menores, robos, parricidio y asesinatos, son referidos en el discurso del protagonista.<sup>98</sup> Sin embargo, de este relato,

---

<sup>98</sup> En estricto, el personaje se refiere al Virolo, otro presidiario que “todo lo veía al revés, pues todo era al revés mismo y así mientras dormían en el cuarto, el Virolo se apiñaba para donde su hermanita menor y se la pasaba tanteándola todita la noche y luego que se volteaba para el otro lado y comenzaba con la otra [...] empezó a tirárselas a sus hermanas y que cuando sus hermanas no iban por la noche, pagaba los platos rotos el menor, porque le obligaba a que me acaricie la paloma horas enteras, decía, y un maldito día que llegó medio borracho y lleno de *base* se echó en el suelo sin saber exactamente cuál era su puesto [...] y se encontró con una cosa más grande que la suya, y que empezó a acariciarla y a sobarla hasta que despertó su legítimo, que era su padre [...] y allí se quedó un largo rato sin decir ni esta boca es mía, insomniado y perplejo, y que a los otros días solamente le miraba, una hijueputa mirada [...] y cogí la piedra de moler y le machaqué la cabezota, procurando saltarle los ojos” (Pérez Torres, 99). Esta cita reconstruye el mundo sórdido de una familia, cuyo origen desafortunado debido a la pobreza y las limitaciones de acceso a oportunidades sociales como educación y salud los coloca en una muy problemática forma de enfrentar su existencia. Incluso, cierta aberración sexual, tal como lo muestra la cita, agrava más esa sordidez. De esta cuenta, el lenguaje desparpajado del autor, como forma del discurso, refuerza bien lo narrado y acerca un mundo marginal, cercano a ese que es parte de las obsesiones cuentísticas de Velasco Mackenzie, que en el caso de Pérez Torres no se agota en la escena familiar y se dilata hacia la escenografía carcelaria, para reproducir otro ecosistema caracterizado por la incubación persistente de la violencia como materialización

resulta interesante recuperar esa coexistencia entre la violencia y el amor por Micaela, en el personaje narrador, que es su esposo y que se encuentra cumpliendo una condena en la cárcel. Dicha coexistencia expresa el arraigo de la lógica patriarcal, capaz de sostener la convivencia marital solo hasta un límite, ya que Micaela, en algún momento decidiría distanciarse de él y abandonarlo.

Micaela es presentada por el recluso como una mujer ejemplarmente sumisa y servicial. Se trata de un efecto evidente del *corsé*, que ha intervenido en su comportamiento para modelar sus actos, y en principio, sus pensamientos: “Ni para qué decirle Micaela pásame esto, porque eso ya estaba en mis manos hace mucho rato” (97). La cita muestra una relación afectiva predominantemente jerárquica; la mujer queda subyugada al esposo y manifiesta esa condición suya en los pequeños actos cotidianos del hogar. Es dueña de una generosidad admirable que, sin embargo, no fue valorada por su esposo, quien, desde la reclusión, tardíamente comprendió que la había perdido. Revisemos la siguiente cita para verificar el carácter de uno y otro personaje: “Micaela me hacía compresas calientes y yo desperdicié todo eso y le dije ¡carajo! que me den un buen trago y que también me pongan en las heridas un buen trago” (107). Lo anterior deja ver que no se trataba solamente de una violencia que permeaba el discurso y que pasaba por la displicencia con la que era instruida “la orden”, sino que también era confirmada a través de los actos que denotaban mayor tensión, a causa de la embriaguez frecuente del protagonista. Y aunque Micaela tenía plena conciencia sobre el libretto que le imponía el *corsé*: fidelidad y lealtad, sobre todo, su deseo y su inconformidad comenzaron a sobrepasarla. Analicemos el siguiente fragmento: “Y Micaela mía, a mi lado, cargándome para la casa cuando ya todos se desmadraban, acostándome, sacándome los zapatos, insultándome entre dientes, con ganas de que le zarandee porque esas trifulcas terminaban siempre en caricias” (102). Micaela era parte de sus posesiones, así lo expresa el adjetivo posesivo. Además, asumía su rol de cuidadora abnegada, aunque frente a la situación, no pudiera controlar su enojo. Precisamente este detalle es un signo que anuncia su inconformidad, es decir, su deseo de *fugar*, aunque discusiones como estas, por costumbre, iniciaran con violencia y terminaran apasionadamente: “porque ella dormida, pero requetedormida, ya movía un poquito las piernas y ella poniendo en el sitio exacto, arreglando su cuerpo de manera que calce con el mío” (102).

---

del mal (Vale apuntar que otro cuento de esta década que recrea el motivo de la cárcel es “La consumación”, de Ubidia, que será analizado en el capítulo quinto, “Violencia, poder y represión”).



El relato avanza concediendo algunas señales que confirman la capacidad de Micaela de soportar la agresión propinada por su esposo. Aquello puede asociarse con la operatividad del *corsé* en condiciones singulares como el contexto social que sugiere el relato y que es representado a través de un lenguaje burdo, descuidado y caracterizado por la crudeza. La progresión del monólogo del personaje, sin embargo, va asumiendo un tono elegíaco que pone en evidencia una certeza: ha perdido a Micaela; incluso la piensa muerta, descansando en algún lugar, que a lo sumo debía ser el purgatorio porque reconocía la bondad de su esposa y la absoluta confianza que siempre le dispensó. Por ello, recuerda este episodio como sigue:

entraba carajeando a los maceteros y a los perros y pateaba la puerta, y ella sin hablarme, con sus ojos medio patojos del miedo, indicándome que la sopa estaba buena y que ya basta, que no la maltratará. Pero yo, que nada, enrabiado y maldecido entonces le pegaba sus dos puñetes y Micaela mía los recibía con cariño, con mucho cariño, porque luego se iba calladita a calentar mi puesto en la cama. (97)

La situación revela la gestión del miedo a favor del *corsé*, ya que mediaba en la pareja un contrato desafortunado, cuya constante fue la agresión y la sumisión; aunque también muestra algún tímido e inicial reclamo por parte de Micaela, debido a su maltrato. Mas, luego, lo que parecía una subordinación eterna y una aceptación incuestionable de la violencia, se decantó en una resolución de dignidad femenina que consistió en escapar de la angustiante situación causada por la violencia doméstica de la que era víctima:

y hasta el amor lo hacía medio descuartizada, con harta pereza, y yo sentía que mientras me alocaba en su cuello, Micaela tenía su mirada fija en las telarañas del tumbado, poniendo de a poquito ella también, su ración sobre mi desventura. [...] Y yo en la noche, disimulando el dormir, rozando sus manos apenitas, y ella retirando ya sin quererme. (112)

Por tanto, la *fuga* se materializó, primero, en la dimensión sexual, rechazando el cuerpo del agresor, y luego, en el abandono de Micaela, que provocó que el hombre encarcelado la imaginara muerta. De esta cuenta, este relato muestra la configuración de la resolución femenina de huir de una situación predominantemente patriarcal, caracterizada por la violencia física y verbal, cuyo propósito consistía en amedrentar al cuerpo *encorsetado* para conseguir su sumisión y su control. La suspensión de la experiencia violenta, es decir, el abandono de la mujer a su esposo encarcelado, significa un restablecimiento del estado sereno y la convalecencia del cuerpo golpeado. Finalmente, el relato insiste como

otros en afirmar la insuficiencia del amor como discurso capaz de fundamentar la felicidad, precisamente, debido a la persistencia del *corsé* y las dinámicas de su violencia.

Por otro lado, la densidad de los lugares comunes y su efecto en las relaciones amorosas motiva el relato “Lo inútil” (1, 2, con  $i=2$ ), de Pérez Torres (1974), que vuelve a poner en escena la voz del personaje en primera persona, quien a través del tono confesional se dirige a un receptor no identificado –aunque también podría ser un diálogo del personaje consigo mismo–, y a partir de aquel, revisa esa dinámica de los efectos posibles de sus estrategias de conquista: “Porque si me acercaría y le convidaría un té, yo le tendría que decir que ella siempre me ha gustado [...] y tendría que inventarme nuevas formas de preponderar su belleza, [...], y ella tendría que sentir un cierto embelesamiento ante semejantes palabras” (35). La cita muestra la asignación de un rol específico en los episodios de introducción social y de cortejo amoroso, determinados por las prácticas sociales que regulan y normalizan los actos de hombres y mujeres, y que en particular, delegan al hombre relieves la belleza de la mujer con el propósito de enamorarla. Pensemos nuevamente en la propuesta de Castellanos (2017) con respecto a que la belleza femenina es una creación que el hombre propone y recompone, y que tal como sucede en este cuento, se vuelve un factor decisivo, en tanto la mujer queda sometida ante ese reconocimiento que se vuelve una trampa efectiva para dominarla.

Luego, las probabilidades de los efectos del cortejo masculino, prescrito como fórmula social, se fijan a manera de condiciones que han de cumplirse inevitablemente como sucede cuando se sigue un manual, “nos miraríamos a los ojos y ya casi sentiríamos que no podemos separarnos y tendría que decirle que necesito verla otra vez” (Pérez Torres 1974, 36). Así, la conquista amorosa se plantea como un juego discursivo en el que se confiesan simpatías y “afinidades” en el sentido en que Bourdieu (1998) lo propone:<sup>99</sup> “y ella me diría que en realidad y casi sonrojándose, que yo también la había impresionado mucho” (36). Se trata de un juego en el que se aprenden los hábitos del otro, y se describen escenas hipotéticas, gestos, diálogos y actitudes, es decir, episodios previsibles que podrían conducir hacia lo irremediable, “yo le tomaría su mano y para impresionarla le diría duramente, mierda como te estoy amando, ella se ofendería con una

---

<sup>99</sup> En efecto, Pierre Bourdieu (1998) propone que la mejor prueba de afinidad del gusto es el gusto que cada uno, en la pareja, siente por el otro, cosa que sumada a las otras afinidades inmediatas que orientan los encuentros sociales, se traduce en armonía. Y con respecto al amor, refiere que “es así una manera de amar en otro el propio destino y de sentirse amado en el propio destino” (140). Sin embargo, el pesimismo del hombre enamorado evitará la experiencia amorosa, pese a haberse confirmado la afinidad.

mirada de amor que para que te cuento, regatearía su mano y me diría, me voy, pero seguiría sentada esperando que yo le pida perdón por lo que me hace” (36). La cita confirma un libreto que se repite y que recurre al lenguaje como estrategia con la que se definen los caracteres de él (calculador, atrevido y galán) y de ella (ingenua, delicada, y discretamente coqueta), un libreto que abre las posibilidades de la relación amorosa.

El relato progresa y propone que, al principio, el amor obraría sobre los enamorados alterando plácidamente sus vidas y conduciéndolos a la idea del distanciamiento imposible. Sin embargo, con el paso del tiempo, lo sabemos por el personaje narrador, los celos se manifestarían, de pronto, en él, como una sensación inmanejable que, por cierto, responde a un arraigado machismo. En este tramo de la historia se revelan los fundamentos del *corsé*: “empezaría a ofenderme por todo, por sus ojos volando fuera de mí, [...], por sus vestidos demasiado altos y la insultaría y la humillaría” (38). El sentido de posesión masculino buscaría dominarla, dominar su mirada y hasta sus formas de vestir, puesto que *la validación homosocial de la masculinidad*, debía garantizar la hombría inmaculada y frustrar cualquier práctica femenina que pudiera colocarla en riesgo, aunque aquella fuera la manifestación de su derecho a elegir las cosas más simples, tales como el vestuario, el maquillaje o el estilo de su cabello.

La historia da cuenta de que esta situación llevaría al enamorado a un estado de violencia extrema, física, pues “le pegaría cada vez más fuerte” (39), y psicológica “le diría puta, le repetiría puta al infinito” (39). Dicho estado de violencia se agudizaría con la embriaguez, que de un lado, funciona como un factor para la evasión, y de otro, como un reforzamiento del machismo violento que se plantea en este relato: “entonces la golpearía y me emborracharía aún más para anular la conciencia, el feudo, el terrenito, y sus ojos ya demasiado tristes me sacarían de quicio y tendría afanes de vaciarlos y ella me despreciaría y me diría que la vida junto a mí es insoportable, yo le mandar[í]a al carajo pero luego le pediría que regrese” (38). El personaje presagia estos episodios en los que el machismo se revela con vehemencia, y por ello surge en él una consciencia pesimista sobre las posibilidades del amor que, de un lado, se inscriben en el discurso y a partir de condiciones hipotéticas que se refuerzan a través del acto comunicativo del personaje, sin un receptor expreso y con el uso de la forma condicional; y que, de otro, desplaza la experiencia amorosa hacia un lugar imposible y provoca que el personaje

decida evitar el episodio, evadir el enamoramiento, y por tanto, escapar de la situación que sometería el afecto a un desgaste progresivo.

Esta suerte de omisión empata con la sensatez sugerida por la doctrina epicúrea que califica el arte de vivir evitando el dolor y que a partir de la relación placer / estado feliz “define el objetivo de la ética, que trata de lo que debemos buscar y de lo que debemos evitar para alcanzar ese vivir feliz que es el fin de nuestro existir. La consecución del placer y la evitación de su contrario, el dolor, es lo que guía nuestras elecciones y rechazos de modo natural” (García Gual 2002, 151). Luego, la elección del hombre se sustenta a favor de la serenidad de su estado de ánimo, que es una traducción de la felicidad. De esta cuenta, el relato de Pérez Torres confirma que las relaciones amorosas pueden ser entendidas como aventuras, que inevitablemente, han de someterse a una depreciación provocada por un reclamo permanente del otro y por un afán de perfección imposible. El amor de pareja, entonces, debe enfrentar irremediamente una crisis motivada por los celos y la violencia (que son habilitados por el *corsé*) y por el propio carácter de los amantes. La conciencia de aquello justifica el pesimismo del personaje, pesimismo que habilita la *fuga* de una situación incómoda –el enamoramiento y las relaciones de pareja– y que procede de la puesta en duda de las reales posibilidades de la felicidad.

De otro lado, relatos tales como “El mismo rito” y “De terciopelo negro” del mismo autor, Pérez Torres (1978), ponen en escena historias de amantes que celebran sus amores y que son en sí mismos, *fugas* de sus biografías que habilitan la experiencia feliz, aunque la intensidad del *corsé* no haya sido definida. Aunque el propósito celebratorio de estos relatos anula su dimensión problemática, sin embargo, deja lugar para pensar la manifestación del erotismo masculino asociado a un arraigo machista *encorsetante*. En “El mismo rito” (1, 1 con  $i=1$ ), por ejemplo, el acto amatorio se propone como una redención, en tanto afirma el protagonista que se trata de “una reconciliación con alguna parte oscura de [...]su] vida” (191). Mediante ese acto imagina que su compañera se convierte en una niña, en tanto ha anulado a la mujer amada, para propiciar su nuevo nacimiento. En el relato prima una resolución unilateral, la del amante, y una perspectiva individual y masculina que se manifiesta con respecto al cuerpo de ella, como una retórica del patriarcado inscrita en relaciones de poder que determinan la definición de la masculinidad como una potencia efectiva del hombre sobre la mujer (García 2015). Veámoslo en la siguiente cita: “tomo tus senos y los diluyo hasta que tú piensas tanto

dolor o no importa lo que pienses porque hay que anularte, amarte infinitamente, derrotarte y destrozarte para que nuevamente nazcas como una perla” (Pérez Torres 1978, 191). De esta cuenta, el erotismo se propone como un enfrentamiento sin compasión que ataca y anula al otro, por su bien, y es al mismo tiempo la forma en la que el hombre paga su deuda de felicidad a su amada, y a través de ello, también proclama su felicidad.

En el segundo relato, “De terciopelo negro” (1, 2, con  $i=2$ ), el adulterio es “la única posibilidad de fuga” (194), que además se sublima en el encuentro clandestino de los amantes. El momento del adiós se da mientras el disco reproduce “Si tú me olvidas”, una canción del repertorio popular ecuatoriano –“para enlutar mi pecho, si tú me olvidas” (195), acompaña a manera de banda sonora esa escena–. El amante, a diferencia de ella, se muestra abatido por la despedida. El relato insiste en retratar el amor como una batalla extenuante a la que desafortunadamente seguirá el olvido, porque ella debe marcharse para estar a tiempo en su casa y aguardar la llegada de su esposo. En esta breve alusión al personaje femenino puede confirmarse su negación a la fidelidad, virtud femenina intensamente auspiciada por el *corsé*.

Quizá resulte oportuno comentar la predilección de Pérez Torres por los asuntos del erotismo, sin tapujos y sin burocracias discursivas ni figuras eufemísticas, sino con un cierto cinismo y con una ironía tal que le permiten confeccionar historias impetuosas que buscan desenmascarar los convencionalismos, desechar el disfraz de las buenas costumbres, y relajar el *corsé* que domina el comportamiento de los sujetos, es decir, de las personas y de los cuerpos sujetos a una superestructura condicionante, tomando en cuenta que “Un ‘sujeto’ es siempre producido en y por la ‘subordinación’ a un orden, reglas, normas, leyes...” (Eribon 2001, 16). Paradójicamente, esa subordinación coloca al personaje frente a las posibilidades de *fugar*, en tanto el adulterio, etiquetado como pecado por el patriarcado, se convierte en alternativa de escape, aunque aquello refiera una liberación incompleta, ya que la condena social sobre el adulterio de mujeres seguirá siendo inflexible e inapelable, cosa que no ocurrirá con el mismo comportamiento en el caso de los hombres.

#### **4. Un paréntesis necesario (los personajes escritores)**

Habíamos dicho que el género del cuento fue el privilegiado en la década del setenta, como lo había sido antes, en los sesenta, el género poético para los *tzántzicos*. Unos y otros buscaron el formato, la estructura y los componentes mejores para decir

aquello que resultaba inaplazable. Los del *Vectorial70* retornaron al cuento para alojar en él lo inmediato y lo contiguo y sus inquietudes sobre el oficio de escribir; es decir, su subjetividad, y la volcaron en personajes que bosquejaron situaciones y escenografías singulares, dada su pertenencia y acaso su fidelidad, a su *aquí* y a su *ahora*. Quizá por ello, en este inventario, no resulten pocos los relatos en los que se confeccionan personajes escritores de literatura, que deben sortear episodios desafiantes debido a la presencia de caracteres femeninos, autónomos y complejos, que terminan afectando su existencia. Los asuntos de su cotidianidad, es decir, de la de estos personajes, se convierten en pretextos para pensar sus ejercicios de escritura. Así, con frecuencia, se muestra la relación directa entre sus experiencias y el material escrito, es decir, se plantea una continuidad entre la realidad y la ficción (dentro de la ficción), una conexión comunicante, un tributo de la una a la otra y, por tanto, un compromiso con lo que existe a su alrededor, estorba, oprime y condiciona.

El cuento “La Gillette” (2, 4, con  $i=2$ ), de Ubidia (1979), por ejemplo, propone una reflexión en torno a la narrativa como ejercicio de creación; desdibuja las fronteras entre el hacedor de historias y el personaje que es creado por él; y además, plantea que la realidad desafía y alimenta la confección de las ficciones. En efecto, el relato sustenta la articulación entre un referente real, que es la vida del personaje escritor: “El hombre está sentado frente a la máquina de escribir” (153), y la ficción que es capaz de crear con el material de esa realidad, que es la suya propia. Ahora bien, esta historia está articulada al problema de la imposibilidad de la escritura, “Y es como una angustia postergada, algo como un fracaso dejado para más tarde” (153), precisamente, porque el tema de la muerte se había tornado un posible argumento para la historia del escritor, que enfrentaba una ruptura amorosa desde hacía tres meses. Así, la muerte es trasvasada a la ficción como un motivo para la historia que estaba escribiendo con su vieja *Remington*, en tanto lo fabulado reflejaba su propia realidad. Luego, si su novia ya no estaba y el suicidio había comenzado a ser una alternativa de solución, entonces se constata que la ausencia de la mujer había desestabilizado la vida del escritor, y lo había colocado en crisis frente a la escritura, entendida como un ejercicio que conjugaba realidad y ficción.

Sin embargo, la muerte no es el episodio que desea para sí, ni para documentar su texto: “El relato marchó bien hasta muy cerca del final. Exactamente hasta cuando a su autor le repugnó el remate previsto que, en el fondo, era la idea que lo alimentó e hizo posible. En la escena en cuestión, el personaje central [...], está situado frente a un espejo

y sostiene entre sus dedos una hoja de Gillette” (166). Este episodio es una réplica de otro que en realidad enfrenta el personaje escritor, quien finalmente decide lanzar la Gillette desde la ventana hacia la calle. Dicho episodio, al mismo tiempo, permite comprender que las sensaciones perturbadoras auspician la escritura, en tanto la experiencia real puede gestionar bien la verosimilitud en la ficción. Luego, la búsqueda de la mujer pausa el relato, es decir, la historia dentro de la historia; y permite la *fuga* del escritor –desde la realidad hacia la ficción– ya que su posible encuentro implicaría una posibilidad de cambiar el argumento.

Ahora bien, el relato además reporta la existencia de otros objetos como la *Luger* alemana y el frasco de pastillas, que atemorizan al personaje escritor y refuerzan su necesidad de distanciarse de casa, para iniciar la búsqueda de su exnovia (encuentro que recompondría su vida), y para darle continuidad a su ficción inconclusa (que, por cierto, no finalizará con el suicidio del personaje), pues “[h]a abandonado esa historia que ya no terminará más, al menos de esa manera” (155). Del mismo modo, el personaje proporciona algunos datos sobre su expareja: “Alta, flaca, morena, las enormes gafas en la punta de la nariz [...], se considera una mujer con las ideas bien puestas en la cabeza” (156); se ha propuesto “evitar a quienes se pretenden locos o artistas” (156), y a aquellos que saben utilizar las palabras como lo hacen los escritores. El escritor, por su parte, sabe que “no quiere cambiar. Por el contrario quiere persistir en ese personaje a medias real, a medias imaginario que es él mismo” (158). Luego, realidad y ficción resultan indiferenciables. La frontera que las separa se difumina a favor de una réplica que el personaje confiesa hacia la mitad del relato, mientras intenta provocar una reconciliación, es decir que, la confección de la historia (ficticia) pasa por los hechos, las circunstancias y las personas incluidas en la historia real: ella y él, precisamente:

No le importó copiar algunos rasgos de la mujer (que desde el otro lado de la mesita del café, lo mira con el recelo y la desconfianza de una cautiva empecinada en escapar) [se refiere a su exnovia], para construir con ellos a la protagonista central del relato, y a quien bautizó como Verónica, un nombre que no le traía a la mente ninguna evocación especial. Llevado de ese mismo desenfado, incurrió en la audacia de proponerse a sí mismo –en la sola línea de sus tonos grises, como personaje masculino, el compañero de la tal Verónica, mujer a la que deja marcharse para cumplir o ser fiel con la figura que le obsedía desde hace mucho tiempo: la tentación de la desgracia. (165)

Es decir que la ficción puede construirse a partir de la evocación de algún fragmento de lo real, y en ella, el propio autor puede incorporarse “audazmente”. Por tanto, la historia ficcional, que procede de la escritura de textos literarios, se configura como un discurso

que entra en diálogo con los episodios de lo real, y en particular, con aquellos que “tientan” o que terminan siendo una obsesión para el escritor, ya sea, como en este caso, porque representan una alternativa para cambiar el sentido que siguen los sucesos, o significan una forma de restituir lo que no fue, o complementar aquellos asuntos frustrados o irresolutos. Es decir, constituyen una posibilidad de *fugar* de las implicaciones del mundo real y de sus complejidades, actualizando nuevamente el postulado epicúreo que refiere el “carácter natural y [...] [el] criterio definitivo del placer” (García Gual 2002, 152) como bien supremo y “el dolor como el máximo mal” (152), ejercicio que el protagonista solventa a través de la escritura de una historia alternativa con la que intenta prefigurar otra realidad.

De este modo, el relato avanza, y después de una escena dramática marcada por el llanto de la mujer y el consuelo del escritor, finalmente, se reconcilian. Así, el relato propone que realidad y ficción marchan por líneas paralelas; que se pausan y se activan al mismo tiempo, con los insumos que la primera aporta a la segunda, intentando una objetivación “del interior de la vida como un exterior” (Ubidia 1979, 169) que, por tanto, requiere de citas y frases prestadas, pero, sobre todo, de la propia experiencia. Asimismo, el cuento propone una necesidad de exposición de fragmentos biográficos que se suman al intento del escritor por comprender la realidad a partir del ejercicio de escritura, precisamente, para literaturizarla. La siguiente cita ilustra la relación realidad-ficción, a partir de lo que en el mismo relato se plantea como un fanatismo del autor por “las palabras que lee o escribe, los dudosos caminos del arte, [...] ‘su mezquina, egoísta, perfecta coartada para vivir’” (159), aspecto que permite pensar en las implicaciones de lo sensible y en el rol decisivo de la literatura en el ejercicio de existencia del escritor.

Luego, resulta oportuno comentar que la concepción que el personaje escritor tiene sobre el acto de escritura pasa por una zona de la ética que lo desafía, en tanto su quehacer significa una puesta en diálogo con su época y con su entorno, y porque de alguna forma, establece vínculos con la memoria. Pero, además, porque pertenencia y testimonio se construyen con el lenguaje como una respuesta del escritor a la interpelación de su tiempo y de su espacio, a través de la elaboración, o más bien, de la re-elaboración de temas y situaciones completamente inmediatas y reales, y de la incorporación de estas en su ficción. Las líneas siguientes plantean una exposición de la infraestructura cuentística creada por el personaje, y de aquello que desde el exterior puede aportarse a lo que se cuenta y a la sensibilidad del que cuenta, a través de esa imbricación entre



imaginación y realidad (¿acaso verdad?), entre el adentro y el afuera, y entre distintas temporalidades:

No se mencionan, es lógico, los componentes externos del relato. En primer lugar, el hecho concreto de que esa escena haya ocurrido ya una vez, diez años atrás, en la realidad, y cuyo trágico desenlace estremeció a la ciudad (lo cual coloca al narrador en una difícil frontera: ¿hasta dónde puede apropiarse de las experiencias dolorosas de los demás, sin profanarlas ni falsearlas?). Y en segundo término, algo aparentemente causal que, en el fondo, no lo fue: antes de dar por terminado su escrito, el hombre había dejado, acaso con intención, acaso con el afán del pintor que precisa un modelo, una hoja de Gillette sobre el diccionario Larousse que tenía a su alcance. (166)

Estas líneas reafirman algo parecido a una contaminación del autor con respecto a su personaje ficticio, una indiferenciación de los dos frente al espejo de la escritura, y una sensación de asedio del autor a propósito de la historia pendiente, de la realidad, personal y pretérita, y de esa contradicción entre lo que el escritor quiere escribir y esa descompensación del mundo real, alterado por el abandono de su pareja, que problematiza la conclusión de la historia (ficticia), y que guarda dependencia con el giro y la resolución de los episodios reales. De esta cuenta, y tal como hemos visto, el escritor de esta historia propone el ejercicio de escritura como un enfrentamiento con la realidad y con sus propios actos, a manera de un laboratorio en el que experimenta las posibilidades de la felicidad, en tanto las descifra, las indaga y las define. Luego, la escritura del relato literario es para el personaje su opción de *fugar* del flujo de los hechos reales, ya que estos deben replicarse y ser re-escritos en el texto ficcional. Por tanto, el escritor gestiona una intervención previa en dicha realidad para reformularla, y después, escribirla. Por lo demás, resulta oportuno comentar que, en esta historia, las relaciones afectivas son el fundamento de la realidad y de la ficción, y debido a ello, el personaje femenino se constituye en una presencia definitiva, pues su abandono voluntario –conocemos sus reflexiones y la forma en que estas la distanciaban del perfil del artista y, por tanto, predecimos su carácter autónomo– desequilibra el hábitat masculino y condiciona la continuidad de la historia y las posibilidades de la felicidad.

Esta misma articulación de la ficción a la realidad propuesta en la historia que se relata es la estrategia con la que se construye “Pasillos” (2, 2, con  $i=1$ ), de Velasco Mackenzie (2004). La historia inicia cuando el personaje, que es un escritor, despierta de su borrachera y mira que su compañera baila y tararea un pasillo, muy plácidamente. Tal situación lo ofusca, y más aún, cuando se percata de que había faltado a la reunión pactada: “Hoy era el día de la concentración, los muchachos estarían llegando a las cinco

esquinas” (98), –confírmese en esta cita una alusión al tema político que, sin embargo, no termina siendo el asunto fundamental en esta ficción, aunque sí, el núcleo temático de otros relatos que serán abordados más adelante, en el capítulo quinto, “Violencia, poder y represión”–. El motivo del pasillo se mantiene a lo largo del cuento y se propone como un eje del que se sostienen dos historias paralelas: una, la del hombre que escribe historias en un cuaderno, o más bien las relee, “El cuaderno seguía abierto, desde aquí podía leer, ver mi caligrafía horrenda y llena de manchas” (99); y otra, la del personaje que se va configurando, a propósito de aquello que el escritor va experimentando con la lectura de su texto.

Pues bien, la insistente interpelación de la mujer sobre el pasillo lo impacienta aún más: “–¿Por qué no te gusta esta música?” (98). A esta obstinación, le sigue una declaración violenta del hombre que toma el cuaderno y lo desecha con marcada irritación: “Si me daba la gana la mataría de un golpe, la metería en un accidente imprevisto, la haría puta gonorriente” (99). La cita revela, de un lado, una peligrosa agresividad en contra de la mujer que continúa asediándolo con su insistente pregunta, y de otro, esclarece la vigencia del machismo, con preocupantes tonos de violencia, y esa escala jerárquica en la que la mujer, en el contexto de las relaciones afectivas, debe subyugarse a la autoridad masculina que no está exenta de agresiones física y psicológica. En tanto esto sucede en la dimensión real, el escritor lee en su libreta que el personaje, embriagado, agrede físicamente a su compañera. Lo anterior, por tanto, sugiere que la ficción se convierte en el lugar en el que se completan, compensan o re-configuran episodios de la realidad que aguardan inconclusos:

No contesté, me puse a hablar del jazz, de Miles Davies, [...], le hice abrir los ojos desmesuradamente hasta que volví a leer: no hizo ningún ademán de cubrirse cuando él le arrancó la sábana de un tirón y la dejó desnuda sobre la cama. Tampoco se rebeló cuando le gritó que se ponga de pie, ni chilló al primer golpe, únicamente lloró tirada sobre el piso con la mandíbula manchada por un hilo de sangre. Caída era distinta, me dolió el llanto que derramaba, la sangre que le encendía la mejilla. Mi resaca había llegado a dimensiones insospechadas [...]. –No fue nada querido –dice ella desde el suelo, limpiándose la cara. (99)

La presencia de otro registro musical, el jazz<sup>100</sup> expresa la falta de afinidad de la pareja en torno a sus gustos musicales. Luego, esa discordancia que produce prácticas distintas

---

<sup>100</sup> Handelsman (2022) apunta que el jazz de músicos como Miles Davis, Charlie Parker, John Coltrane, y otros, es un registro que proviene de la marginalidad, la improvisación, las rupturas y las grietas dentro del orden social, es decir, del poder, y que una de las grandes quejas de Davis, en su *Autobiografía*, fue contra

da lugar al enfado del escritor. Ahora bien, frente a la agresividad masculina, la respuesta de la mujer golpeada deja ver su indefensión y su tolerancia como manifestaciones de la eficacia del *encorsetamiento*. La escena continúa con el retorno del escritor —que se encuentra bajo los efectos de la borrachera— a escribir en su libreta, gesto que puede leerse como una negación de la realidad y, por tanto, como su escape de esa improductiva relación. De esta suerte, la escritura se plantea como la creación de una zona de ensamblaje entre realidad y ficción, o como una continuidad que, además, deja evidencia de una fisura social peligrosa en el lugar de las relaciones entre hombres y mujeres.

Finalmente, la historia que el personaje escribe concluye de esta forma: “‘el hombre la ayudó a recostarse nuevamente en la cama, le limpió la mancha rojiza de la mejilla con el dorso de la mano, la besó en la boca, le hizo el amor como nunca, ella gemía dándose vueltas, retorciéndose, arañándose las piernas, mordiéndose las muñecas’” (100). Este episodio puede ser leído como una alternativa para comprender aquella fisura social, precisamente, a partir de la imposición de la violencia como parte del relato del amor, que incorpora la agresividad masculina psicológica, física y sexual, a manera de un componente que se ha naturalizado en las relaciones de pareja, y como una condición que confirma el triunfo del patriarcado y del *corsé* al que este fundamenta. (Recordemos que “Micaela”, de Pérez Torres (1978), construye esta misma temática, y que el personaje femenino, sin embargo, logra huir de la situación).

Por lo demás, este relato insiste en afirmar una conexión entre realidad de la historia y realidad creada por el personaje escritor y, por tanto, su relación umbilical y zigzagueante, en la medida en que la una propicia el acontecer de la otra; es decir, en tanto la escritura identifica su lugar de procedencia en la experiencia real, tal y como también lo propuso “La Gillette”, de Ubidia, en el mismo año 1979; y esta (la realidad) se ratifica desde la ficción. El cuento de Velasco Mackenzie se cierra con la réplica de la ficción dentro de la realidad de la ficción: “Hicimos el amor hasta el final del cuento, después cerré el cuaderno y salí; la luz del mediodía me hirió los ojos” (100). La cita anuncia el acontecer de esa misma escena que el escritor ya había registrado antes en su libreta. Por tanto, el relato propone la escritura como un lugar de escape y de refugio para esos seres angustiados por sus biografías, las cuales entrañan dramas cotidianos de

---

el poder del sistema, capaz de estilizar y apropiarse del jazz, “blanqueándolo”, (“encorsetándolo”), y al mismo tiempo, relegando a los músicos negros a los márgenes de la “verdadera” creación. (Comunicación por correo electrónico de 6 de octubre de 2022)

cuerpos atravesados por el amor y la rutina que, sin embargo, deben encontrar formas de convivencia, auspiciadas por el *corsé* y sus fundamentos.

Del mismo modo, el relato “El sabor a nada del agua” (3, 6, con  $i=2$ ), publicado en el año 1977, por Velasco Mackenzie (2004), también dispone en el cuento un acercamiento al personaje escritor, “En el tercer piso mi máquina suena libre y ya no es mía, es un animal de metal que me arranca las palabras una a una, que me indica con sus puntos y comas el camino a seguir, la ciudad abajo sigue igual” (124). Nótese que el protagonista presiente una fuerza anticipatoria en su ejercicio de escritura y, además, formula su conciencia sobre el mundo exterior. Luego, curiosamente, y esto es lo que resulta interesante para este estudio, la historia refiere la subyugación del escritor a una mujer anciana, quien lo prostituye a cambio de la renta del departamento del que es dueña, cosa que, sin embargo, ratifica el modelo *encorsetante*, a pesar del cambio de roles, puesto que este más bien confirma la asimetría y la imposibilidad de una alternativa equilibrada en la relación de género. El escritor debió aceptar las mudanzas frecuentes de un piso a otro y siempre en ascenso, cada vez que Madame Lacroix lo decidía, “me ha dicho que el próximo mes tendré que ir a habitar el piso de arriba” (121). A través de la voz del personaje, porque es él quien cuenta los hechos e incorpora sus pensamientos a su testimonio ininterrumpido, conocemos que ella lo consideraba “su huésped favorito” (121); que él confiaba en retornar al piso desde el que miraba el espacio circundante y alimentaba su escritura: “aún no he perdido la confianza, que el próximo mes vendrá el premio y yo podré seguir en mi cuarto de siempre, escribiendo y contemplando la ciudad” (121); y que su acuerdo se rompió no solo porque el escritor ya había llegado al último piso del edificio, sino porque había tomado la decisión de finiquitar ese contrato, considerando súbitamente una alternativa para huir: “me asomo todavía a la ventana, los bajaré todos [los pisos], digo en mi sien y acercándome toco con mis manos el vidrio empañado, contemplo la ciudad que me espera y sobre esa superficie opaca pruebo victorioso el sabor del agua, el sabor a nada del agua” (125). Resulta evidente cierta ansiedad motivada por su encierro y su deseo del mundo exterior solamente posible lejos de su arrendataria y de su dominio sexual que, aunque revertía la convencional lógica del control, ponía en evidencia su efectiva interiorización en la subjetividad femenina.

Tal vez resulte oportuno comentar que este relato, a través de la escena del hombre que contempla, o más bien dicho, añora el mundo exterior, que significaba libertad, define los motivos de su escritura que, en efecto, están relacionados con el rol del observador y

cronista que atestigua el funcionamiento de su entorno y registra la relación entre el adentro y el afuera de su cuerpo, cosa que reafirma la asociación mirada-espacio, cuya potencia puede resignificar el ejercicio de escritura y la comprensión sensible del escritor con respecto a su mundo circundante.

Pero volvamos a la historia: la envejecida Madame Lacroix era una mujer extranjera que no desconfiaba del potencial erótico de su cuerpo: “cruza sus piernas flácidas” (122), “con el pelo entrecano suelto, con esos brazos que se abren en cruz y muestran sus carnes viejas, la piel del vientre surcada de arrugas como latigazos de tiempo, el sexo vuelto a la inocencia, ausente del vello pudibundo” (125). No obstante, la percepción del protagonista le devuelve una imagen precaria que provoca que ese cuerpo pierda su potencia erótica, precisamente, debido a su envejecimiento. Pese a ello, Mme. Lacroix impone su deseo sexual a propósito de su poder económico –recordemos que era la propietaria del inmueble en el que residía el joven escritor–. Solía llamarlo señor poeta y le subía la comida a la habitación como un pretexto para recibir el pago de la renta: “un precio bajo y definitivo” (124). Sin embargo, el desequilibrio de los cuerpos y la contradicción entre ellos propiciaron que a través de su imaginación el escritor la sustituyera por otra mujer:

me llama y temblando me acerco al lecho, [...], el tul de la túnica se abre como un telón de niebla dejando ver su vientre surcado de arrugas, los senos vueltos a la impotencia, sus pezones morados, inasibles a la caricia de la mano y a la justa erección, dice mi nombre antes de tomarme por los cabellos, lo repite antes de terminar de abrirme el zipper, para que aparezca entre sus manos mi falo erecto, intenso para su pobrecito sexo, y la penetro con fuerza, queriendo arrancarle un ay de las mismas entrañas, repitiéndome en silencio la imagen de otra mujer bella y joven. (123)

En efecto, el relato propone mirar la operación del poder sobre el cuerpo masculino y un insólito uso del *corsé*, en tanto instrumento de control, a partir de la definición de una jerarquía y de una forma de dominación que provoca la prostitución del protagonista. Del mismo modo, su decisión suicida representa su necesidad de *fugar*, a propósito de su juventud y del rechazo al otro cuerpo, debido a su envejecimiento. Nuevamente, retorna la idea de evitación como forma de superar circunstancias angustiantes (al caso, el acoso del que es víctima el escritor), y de procurar, al mismo tiempo, un estado sereno a su existencia, que empata con su libertad y la contemplación, auspiciantes de su estética y su oficio. Recordemos que, en términos epicureístas, el placer significa un bien supremo, y que su “consecución [...] y la evitación de su contrario, el dolor, es lo que guía nuestras

elecciones y rechazos de modo natural” (García Gual 2002, 151). Este principio fundamental de la ética de la felicidad epicúrea es el que fundamenta el escape del protagonista, que se rebela a los condicionamientos de esa relación de género desigual con su casera.

En “*Nugae* es más que no” (3, 6, con  $i=2$ ), publicado en 1977, persiste la obsesión de Velasco Mackenzie (2004) de construir personajes alcohólicos –pues tiene “los vasos y la botella casi vacía sobre la mesita de noche” (179)–, y que ejerzan la escritura: “‘Cuando llegué a tu cuerpo`, recito al rato, recordando el comienzo de un viejo poema que nunca terminé de escribir” (181). Del mismo modo, incorpora a Rosalba (nombre que, apelando a juegos fonológicos, se repite en otros relatos, ya revisados, Alba Rosa como su desarticulación, y Ablador, como su permutación). La siguiente referencia: “adopta la misma posición que antes: apoyando un pie sobre el dorso del otro y descansando el cuerpo sobre el alféizar de la ventana” (179), anuncia otro motivo que también se reitera en varios cuentos del autor: la muerte accidental de una mujer que cae hacia la calle, desde la ventana del piso alto de una casa. Por lo demás, la propuesta alucinatoria del protagonista le permite apartarse de su realidad para serenar su estado de ánimo.

Ahora bien, repasemos algunos detalles de este relato que trabaja la incompatibilidad de una pareja alojada en la habitación de un hotel. En ese lugar, el hombre recordaba con angustia el viaje anterior y la aventura que, en estado de ebriedad, había propuesto Rosalba, aprovechando la presencia de una pareja de extranjeros: “Háganme el amor los dos” (183). Este recuerdo actualizaba un dolor que los dos compartían: la intensidad de sus prácticas sexuales y la incapacidad del escritor de tener un orgasmo, situación que hace que la configuración de la masculinidad reporte una falla que altera la operación del *corsé*, en la medida en que la virilidad<sup>101</sup> como forma hegemónica suya ha sido puesta en duda. Como consecuencia, persiste una angustia mutua, un reclamo y una frustración que, aunque no se explicita, obliga al personaje a plantearse una forma de evasión, acaso inconsciente, a través de la alucinación:

---

<sup>101</sup> Sobre la construcción de la masculinidad supeditada a la virilidad, en su *Nuevas masculinidades: discursos y prácticas de resistencia al patriarcado*, Leonardo Fabián García (2015) apunta: “Así, el pene, como realidad material, se convierte en falo, como dimensión simbólica del poder y la dominación. La vivencia erótica se reduce así a una obsesión penetrativa como práctica asociada a la ‘perentoriedad sexual’, que lleva a percibir erróneamente que no hay relación sexual si no se ejecuta una penetración y a centrar el disfrute en la propia descarga eyaculatoria, más que en la experiencia del compartir erótico (García y Ruiz 2009b, 22)”. Esa obsesión penetrativa frustrada justifica el estado de ánimo del protagonista, cuya angustia anima su particular experiencia fugitiva.

“Apresurado me asomo a la ventana y la veo allá abajo, todavía desnuda, con el rostro arrasado y el pelo suelto, flotando sobre la piscina de aguas frías y azules. «*Nugae*», repito y despierto del todo” (186). Sin embargo, la imagen real que se impone insiste en aquella que fuera descrita al inicio del cuento, “Rosalba está desnuda, de pie junto a la ventana” (186).

La palabra incluida en el título del cuento, *nugae*, le servía al protagonista para explicar aquello que subyacía más allá del no, como negación absurda que se instalaba en una contradicción. Veámoslo en la siguiente cita: “si estoy sobre ti, te abandono, te despenetro, te desbeso, te desacaricio, vuelvo a comenzar, y desde allí otra vez hasta el final, la despedida; *nugae* es más que no” (182). La impotencia del cuerpo y la imposibilidad del placer configuran un ejercicio frustrado que solo sirve para reafirmar el pesimismo y la ruptura, dada su falta de afinidad. De allí que en los reclamos de ella persista ese matiz de incompatibilidad: “«¿Tienes siempre que ser tan literato?», pregunta por primera vez en toda la mañana, su voz me suena hueca, odiosa. «*Nugae*», respondo” (181); “«Ahora todos somos *nugae*, tú, esta ciudad, este país, el mundo, todo es *nugae*” (185). De esta suerte, el resquebrajamiento de la relación configura un pesimismo rotundo frente al asedio de la mujer y sus reclamos; y este pesimismo que se traduce en derrota expresa una forma de huir a través de la evasión<sup>102</sup> alucinatoria que consiste en la eliminación de Rosalba, que más allá de su posible connotación perversa, afirma, como otros relatos de la época, la imposibilidad de la felicidad a través del amor.

Nuevamente, el autor, con “Como gato en tempestad” (1, 1, con  $i=1$ ), publicado hacia 1977, confecciona un protagonista escritor: “saqué los cuentos, cinco piezas cortas que yo creía que eran mis obras maestras” (Velasco 2004, 153). Pese a estar en otro lugar, “–lejana tierra– dijo el hombre, cuando yo le dije que era ecuatoriano” (152), el personaje da cuenta de poseer una conciencia aguda sobre la situación del país, en evidente alusión a la década del setenta, a pesar de su condición de sudamericano residente en una ciudad europea: “me metía las estadísticas sobre el petróleo” (150), “mi metáfora loca del petróleo cuajando como leche negra en la superficie de la selva” (153). Esta alusión al petróleo nos recuerda la influencia del descubrimiento de sus yacimientos, su exploración y su exportación, en la conformación de esa atmósfera de época nueva, moderna y, por

---

<sup>102</sup> Con respecto a la decisión de evadir las situaciones angustiantes resulta oportuno recordar que Epicuro recomienda “gozar al máximo de lo dado, ya que la Naturaleza nos ha dejado siempre al alcance la posibilidad de una felicidad terrena sencilla, y contrarrestar los embates de la Fortuna inconstante con la fuerza del espíritu, con el recuerdo y la imaginación” (García Gual 2002, 57).

tanto, optimista. Volvamos al personaje: su nombre era Jo, tenía un gato sudamericano y estaba enamorado de una prostituta portorriqueña llamada Irma, quien, en un confuso accidente, perdió la vida saltando por una ventana (el episodio, lo anotamos, constituye un tema recurrente en algunos cuentos del autor):

Tuve que decir que la había conocido hace mucho que solo mi gato y yo sabíamos de su existencia, inventar otra historia llena de tristezas y abusos; decir que el ambiente de la ciudad esa tarde, se parecía espantosamente al de su tierra natal, que la vi volando sobre mi cabeza cuando Allan Boby saltó, que el viento la eligió a ella y no a mí y que murió por mi culpa, porque yo la empujé a casa cuando estaba tranquila, cuando aún le quedaba un cliente en la barra, que mientras cierran el nicho yo me quedo afuera, maullando como gato en tempestad. (155)

El fragmento muestra la capacidad de fabular del personaje “Tuve que decir... , inventar otra historia” como una forma de esquivar la realidad. Del mismo modo, la cita muestra que la desavenencia entre ellos habría iniciado con la interrupción del encuentro que Irma iba a tener con un anciano, precisamente cuando Jo fue a buscarla en el Duval Center: “Aquel silencio me pareció queja, las protestas calladas por haberme metido a desviar su destino de puta extranjera” (155). La historia, por tanto, da cuenta de una relación amorosa problemática, debido a una incompatibilidad de estilos de vida y a la imposibilidad de que Irma dejara la prostitución; recordemos que ese también fue un tema tratado por el autor en “Caballos por el fondo de los ojos” (1979). Pero, además, se trata de una historia trágica debido a la muerte accidental de Irma, que insiste en reafirmar la imposibilidad del amor, tal como lo plantean otros relatos de la época.

##### **5. Femenidades disidentes: la indocilidad y el *corsé* distendido**

Recordemos las mujeres modeladas por Pablo Palacio en sus cuentos “Señora”, “El cuento” y “Las mujeres miran las estrellas”. En el primer relato, una mujer dominante secuestra a un hombre que asegura ser inocente de la acusación de robo de unas joyas, el cual fue el pretexto con el que ella, sin embargo, lo llevó a la fuerza hasta su casa: “¡Cállese! ¡Cállese! Me va a hacer encolerizar. Tengo convencimiento de que fue usted y por eso hago lo que hago” (Palacio 2002, 86). En el segundo relato, el personaje femenino se adapta a un modelo de mujer común, que podía llamarse Laura o Judith, además era infiel y no admitía reclamos frente a su comportamiento: “¡Si vienes otra vez con esas, te rajo la cabeza!” (85). Su esposo impotente sabía de su aventura con el joven copista que trabajaba para él, pero lo aceptaba con resignación: “En fin, ¡caramba!, qué



vamos a hacer... Sólo los perros son fieles... para con los hombres” (65). Resulta evidente que el carácter de estas mujeres expresa su libertad de acción con respecto a los hombres y al aparato social, en tanto las historias de Palacio las proponen infieles y secuestradoras (aunque el secuestrado del cuento logre con fortuna escapar por la ventana), y con intenciones desequilibrantes frente a los convencionalismos y a los discursos del orden social. Se trata de personajes insurgentes del modelo arquetípico que privilegia su sumisión y la represión de sus deseos.

En efecto, la cuentística de Palacio ha construido personajes femeninos mucho más resueltos, que actúan conforme su voluntad, también en lo sexual, y que rehúyen de cualquier tipo de disciplinamiento social y/o religioso<sup>103</sup>. De esta forma y en contrapartida, la estética palaciana configura personajes masculinos que intentan sobrellevar la situación, porque es el hombre el que teme el juicio social sobre su condición “Si esta mujer me raja la cabeza, ¿qué dirá la opinión pública?” (85). Ahora bien, la creación de personajes femeninos, en la cuentística ecuatoriana a lo largo de la década de 1970, no puede ser analizada sin pensar en la propuesta de Palacio, así como tampoco estos personajes deben ser entendidos sin recordar a Soledad, la mujer que es construida desde la múltiple mirada de los otros, en la novela corta *Arcilla indócil* (1959), de Arturo Montesinos Malo,

–¿Podrá usted prestarme alguno de éstos?

–¿Qué clase de libros te gustan más?

–Las novelas, si cuentan cosas bonitas. No puedo comprender bien los otros porque soy tan ignorante... [...]

–Véame usted. Estoy solicitando un puesto de sirvienta, porque no sirvo para nada más. Me gustaría saber escribir a máquina, taquigrafía, contabilidad y lo necesario para emplearme como secretaria en la ciudad.

¿Verdad que eran raros anhelos en boca de una mujer del campo? (Montesinos 2015, 41)

El fragmento revela, de un lado, el machismo y la fuerza de la tradición en el hombre, que además es el letrado dueño de hacienda, y, de otro, la suspicacia de la protagonista que entiende bien que la educación es la única alternativa que puede darle esa libertad que como mujer, defendía para sí, al punto de preferir permanecer en la cárcel que regresar a la subyugación conyugal que le ofrecía Don Francisco, el dueño de aquella biblioteca que le había maravillado cuando fue hasta su casa a buscar empleo como

---

<sup>103</sup> Estos personajes no son ajenos a muchos otros de la realidad. Pensemos en la autonomía y la firmeza de Manuela Sáenz, Dolores Vintimilla, Nela Martínez, la “mama Dulu” Dolores Cacuango o Tránsito Amaguaña, por solo nombrar a algunas mujeres cuyas biografías son un testimonio de resistencia y rebelión.

doméstica. Fue así que con el tiempo, convertida en su esposa, sintió la opresión de su machismo (el de Don Francisco), con sermones, reglas y con formas de control sobre aquello que comía, vestía, o leía, “«Soledad cuando usted se vaya de esta casa podrá comer lo que quiera pero aquí está prohibido» [...] «A mí tampoco me gustan las porquerías que usted se traga» [...] «Si usted no va pronto a meterse en su perrera entre los libros hediondos yo le rompo otro plato en la cara» [fueron las respuestas de Soledad]” (70). Recordemos que después de esta escena en la que la protagonista manifestó su rebeldía y su irreverencia, fue encerrada en su cuarto, y luego, sucedió el confuso incidente en el que atacó con una varilla de hierro al partidario que, por orden de Francisco, fue a abrirle la puerta. Este episodio finalmente la llevó a la cárcel, de donde no quiso salir a pesar de las ofertas de educación y cuidado que su esposo le ofrecía, “La señora recibe cartas de él todos los días, y las rasga en muchos pedazos sin leerlas” (76), pues había decidido liberarse de la opresión que había sufrido en aquella casa, desde que aceptó convertirse en su esposa.

Vendría bien, entonces, entender la *indocilidad*<sup>104</sup> como esa capacidad del personaje femenino de decidir a favor de su libertad, a propósito de la negación del *corsé*, pues afirma su resistencia a usarlo, sin incorporarlo a su vida; desactiva las posibilidades de su operación, es decir, coarta la recepción de sus contenidos y mandatos y resiste su aplicación en prácticas de convivencia social, tanto en la escena pública como privada; y finalmente, expresa su individualidad, que significa el ejercicio pleno de ser mujer sin relativismos, es decir, sin tener que colocarse en relación con un hombre para garantizar su existencia, su reconocimiento y su validez como persona.

Luego, entre estas formas de construir lo femenino, encontramos unos cuantos relatos que toman distancia de modelos convencionales de mujeres, pues no los replican,

---

<sup>104</sup> El autor tuvo su propia lectura sobre la noción de lo indócil y la dejó en una carta que remitió desde Yonkers, en el año 1981, a una tesista que se encontraba analizando su obra. “Yo usé a la arcilla como metáfora de la realidad espiritual del individuo, es decir de ese acervo de conciencia intelectual y sensorial que constituye el yo o la “mismidad” como algunos filósofos la llaman ahora. Este yo –una realidad en constante evolución– posee libre albedrío y lo defiende celosamente. [...]. Esta indocilidad es característica de la condición humana y la posee todo individuo en mayor o menor grado. Por eso cada personalidad es una realidad singularísima e irrepetible. Dicho de otra manera, el ser humano es el alfarero que modela su propio vaso y este vaso –es decir, su mismidad– puede resultar una obra de arte, un utensilio común, un objeto inútil y hasta una forma monstruosa (Montesinos 2015, contraportada). Ha de entenderse esta percepción de lo indócil, por tanto, como una reflexión sobre la lógica con la que se puede crear personajes literarios, que es precisamente aquello que auspicia la configuración de mujeres más complejas, que transforman los escenarios en los que se desenvuelven y afectan la existencia de los hombres que permanecen cerca de ellas.

y más bien, colocan en escena la contradicción de estas nuevas formas de coexistir de lo femenino con lo masculino, inscribiéndolas en la, también, nueva época. Dicha contradicción va a significar una renovada estrategia, que fija su atención en el producto del contraste, es decir, en aquello que queda de esa confrontación entre lo que debía ser por costumbre y lo que en realidad sucedía, precisamente, a propósito de esa reelaboración de las formas del sentir y de actuar de las mujeres/personajes. Esta situación, en algunos casos, desencadena episodios de crisis para hombres que deben reacomodar sus biografías, o inclusive anular su existencia, porque sus compañeras mujeres han asumido otros roles en el hogar, tal como sucede en el relato “El marido de la señora de las lanas”, de Pérez Torres (1978); o porque, presumiblemente, aquellas han quebrantado su fidelidad, tal como da cuenta “Ciudad de invierno”, de Ubidia (1979). Relatos como estos revisan ese remanente de afectos y recuerdos que el hombre conserva después de esa intervención de ciertos personajes femeninos en su vida y en su afectividad; personajes cuya consciencia de mujer se ha reelaborado y se presenta más compleja, unitaria y, por tanto, desequilibrante. Algunos otros relatos permiten representar mujeres que, en comparación con otras, muestran una mayor consciencia de sí y también una evidente propiedad sobre sus actos que, por tanto, son la expresión de un ejercicio más saludable y autónomo de su feminidad, entendida como identificación con su cuerpo –que es el “principal terreno de su explotación y resistencia” (Federici 2004, 29) –, los discursos sobre él, su comportamiento, en suma, la configuración de su subjetividad.

Iniciemos esta revisión con “Este merino” (15, 30, con  $i=2$ ), de Pérez Torres (1974), relato en el que destaca una voz irónica que usa el registro del habla cotidiana y abre la historia con la descripción de una joven de 18 años, desde dos coordenadas modeladoras del sujeto femenino: el manual religioso: “La pobrecita era tan buena tan domingo misa y fiestas de guardar una palomita acurrucada en su tejido en su librito de misa” (7). Y el manual de las buenas costumbres: “tan dichosa en su pena mística tan soñadora con sus ojitos lánguidos su miedo secular a los hombres su seriedad [...] su atento saludo y no pasar de allí” (7). La ausencia de marcas de puntuación en el relato denota, de un lado, la intromisión en la intimidad del personaje, estrategia que define la opción compositiva del autor y deja ver algo parecido a un par de monólogos yuxtapuestos, entre los que predomina la voz de aquel que cuenta, que es la que a su vez permite que la voz de la joven también sea escuchada. El producto resultante evoca una

suerte de estilo indirecto, que ha prescindido de marcas y protocolo. De otro lado, la ausencia de puntuación facilita la sensación de una continuidad casi cinematográfica, en la que, de todos modos, son la joven y su experiencia, las que retratan máscaras sociales y anuncian su triunfo sobre discursos controladores, cuyo funcionamiento parecía infalible.

Resulta oportuno comentar que la crítica Alexandra Astudillo (1999) ha leído este cuento como una sanción sobre el cuerpo femenino.<sup>105</sup> Por el contrario, este estudio encuentra en esta historia la concesión de un espacio de liberación para el deseo de ese cuerpo y una estrategia para *fugar* del poder modelador del *corsé* que postulaba ese que, según Federici (2004), comenzó a finales del siglo XVII como “nuevo modelo de feminidad: la mujer y esposa ideal —casta, pasiva, obediente, ahorrativa, de pocas palabras y siempre ocupada con sus tareas” (157). Es así que la joven de esta historia va asumiendo una conciencia sobre su cuerpo y sobre su feminidad, y confronta aquella idea de que “[u]na dama no conoce su cuerpo ni por referencias, ni al través del tacto, ni siquiera de vista” (Castellanos 2017, 13), porque, además, esa experiencia del reconocimiento del cuerpo y de la propia sexualidad únicamente sería legítima, después del matrimonio y en compañía de su esposo, es decir, bajo su tutela y su mirada.

De esta suerte, la voz que cuenta, aunque desde un perverso cinismo, permite que el placer femenino tenga un lugar en la escritura; muestra el enfrentamiento interno de la joven con esos discursos de la religión y las buenas costumbres; y también expresa la evolución del deseo y el descubrimiento del erotismo en ese mismo cuerpo, que evade la sanción que acusa Astudillo (1999), para anunciar sin tapujos, un triunfo del sentir desde el descubrimiento de su sensualidad y su placer. De allí que la historia proponga una exploración gratificante para la joven, que deja ver un ejercicio de estimulación en el que la mujer es una implicada y, además, dispone de un espacio para verbalizar su propio placer. Asimismo, el relato sitúa la condición vulnerable del cuerpo frente al deseo y da

---

<sup>105</sup> Revisemos la lectura de Alexandra Astudillo (1999), en *Nuevas aproximaciones al cuento ecuatoriano de los últimos 25 años*. Para la autora, “Uno de los recursos usados en el relato para mostrar la sanción sobre el cuerpo femenino es la noción de «higiene». La limpieza del cuerpo, «su olor a jabón porque el aseo» (pp. 7-8), la conversación ‘limpia’, «su arrepentirse por lo que oyó» (p. 8), la mente ‘limpia’, plegarias y bendiciones, se constituyen en los recursos de un proceso de organización social que se centra en el control del cuerpo femenino. Al ser el cuerpo el intermedio entre el yo y la sociedad, el enunciado sobre la higiene se convierte en el control de la socialización del cuerpo femenino. Romper con esas estructuras implica cruzar el borde de la higiene; una de cuyas posibilidades es el contacto” (35). En efecto, es evidente el control sobre el cuerpo femenino, pero lo es aún más la evasión de la adolescente y la forma en que, progresivamente, accede a una experiencia personal en la que se impone su deseo y no, el temor infundido por ese control.

lugar al triunfo del erotismo femenino sobre las imposiciones socio-religiosas. Dicho triunfo se expresa en ese desplazamiento que va desde la inocencia/inconsciencia hacia una conciencia del placer que a la joven le resulta deliciosa: “y no te vayas y quiero más pero merino tan agotado tomar su cabecita y bueno prueba y toma esto la pobre pobrecita babeando crujiendo tascando la calle larga el poste” (Pérez Torres 1974, 10). La cita deja ver la libertad de enunciación y la espontaneidad del deseo de la joven, que ha superado el miedo a sentir.

Así, el texto coloca al personaje femenino, a través de su cuerpo, en una zona en la que le resulta posible escapar de las estructuras asfixiantes, de los convencionalismos y los pactos inquebrantables; y, además, la sitúa como un sujeto deseante que se permite el placer sexual y otro adicional, en tanto persiste una novedad sobre su cuerpo y un deseo satisfecho, en su primera experiencia. La historia muestra algo parecido al ejercicio de un “aprendiz del mal”, en la medida en que alude a aquello que está prohibido y a la idea de que todo hallazgo de una mujer soltera sobre su cuerpo está contaminado por “el pecado de la carne”, cosa que reserva algo del temor medieval al infierno, precisamente, por el peso de la religiosidad fundamentando el *corsé*. El descubrimiento del erotismo persuade a la joven sobre la existencia de otra realidad, o más bien, otro discurso que desequilibra la supuesta verdad y lo que hasta hacía poco era una versión indisoluble:

su padre televisión su madre buen tallarín te ayudo en algo y por la noche sus oraciones  
su arrepentirse por lo que oyó y en aquel baile cuando merino le apretó a la fuerza contra  
su pecho la pobrecita ahogada desesperada pidiendo auxilio a su falda plisada a su sostén  
paradito sintiendo la inmaculada una rodilla tosca tanguéandole hiriéndole el pecado  
original ese pecado con pelitos finos<sup>106</sup> ese pecado que cuando se baña se enjabona  
fuerte pero no se mira. (8)

Es evidente en esta cita el asedio que sufre la joven a través de la imposición del poder disciplinario de la familia, como institución social hegemónica en la modelación de los sujetos (Jiménez 2014). Del mismo modo, son puestos en exposición los roles asociados al género y la función modeladora de la religión que recurre a la gestión del miedo y la culpa, para procurar la vigencia y la operatividad del *corsé*. Simultáneamente, se integra a esta escena la experiencia de la cercanía de los cuerpos a través del baile, situación que da lugar a la superación de los efectos del *encorsetamiento*. De este modo, se anticipa una operación de *fuga* pues la progresiva experiencia de la joven con merino

la llevaría al reconocimiento de su sexualidad y su deseo, y le permitiría que su cuerpo confrontara regulaciones y controles, y escapara de sus efectos.

Pero regresemos sobre la cita y leamos esa inaceptabilidad del propio cuerpo y esa nulidad del derecho a la autocontemplación, debido a que incluso, el mismo sexo parecería fundamentar el pecado: “ese pecado original ese pecado con pelitos finos ese pecado que cuando se baña se enjabona fuerte pero no se mira” (8). Y pensemos en la propuesta de Butler (2002) sobre la regulación de los cuerpos y las restricciones de su existencia, y cómo esa regulación proviene de los discursos de poder que materializan el sexo del cuerpo y consolidan la diferencia sexual, “Y si ciertas construcciones parecen constitutivas, es decir, si tienen ese carácter de ser aquello «sin lo cual» no podríamos siquiera pensar, podemos sugerir que los cuerpos sólo surgen, sólo perduran, sólo viven dentro de las limitaciones productivas de ciertos esquemas reguladores en alto grado generizados” (14). De esta suerte, la imposición de prejuicios y su efecto regulador construyen subjetividades, condicionan lo social y permiten la existencia de los cuerpos, sometiéndolos a procesos que los normalizan y disciplinan, y asignándoles un libreto frente a los otros sujetos y a los otros cuerpos en el escenario social, en lo privado y en lo público.

En consecuencia, cualquier gesto de rebelión significa una liberación que por su carácter de proscrita podría generar episodios de culpa<sup>107</sup>: “y la noche la noche trágica hola mamita hola papito las oraciones inclinada avergonzada dios te salve maría dios me salve maría dios merino maría este merino metido en su almohada entre las cobijas en la pijamita de franela dios mío apártalo de mi mente” (Pérez Torres 1974, 8). La confrontación con la culpa, sin embargo, no significa la renuncia a la experiencia recién descubierta por su cuerpo en compañía del experto conquistador. Para Beauvoir (2021), la iniciación sexual de la mujer “a menudo tiene un carácter imprevisto y brutal” y “constituye un acontecimiento nuevo que crea una ruptura con el pasado” (312). En este sentido, el asedio de la culpa responde a los condicionamientos del *corsé*, a la densidad del discurso que exige la virginidad femenina y la pureza de su cuerpo previo al

---

<sup>107</sup> Esta sensación de culpa está asociada con la noción de libreto convencional de mujer y, por tanto, con los efectos de su *encorsetamiento*. Con respecto a la mujer “solterona” y su *libertad* sexual, Russell (2017) comenta: “No tenía posibilidades ni inclinación hacia las aventuras sexuales, que le parecían una abominación fuera del matrimonio. Si, a pesar de sus guardianes, perdía su virtud, seducida por las artes de un don Juan cualquiera, su situación era insostenible.” (156). Por lo tanto, el matrimonio queda consagrado como un surtidor de vida para las mujeres y como una condición para propiciar a su cuerpo el sentir y el placer.

matrimonio eclesiástico, factores que entran en diálogo con las exigencias del patriarcado<sup>108</sup>, precisamente, como una forma de validar el prestigio y la jerarquía masculinas.

Esta pérdida de la inocencia en la historia, sin embargo, es un pretexto para explorar y descubrir el cuerpo femenino y su deseo, y negar el enmascaramiento social y la represión: “y luego al mes bésame fuerte te amo tanto la pobrecita con su trémulo no me dejes nunca te amo tanto y este merino su mano abajo su mano arriba su mano pulpo entre el sostén junto a las medias” (Pérez Torres 1974, 8). Por tanto, el relato propone la configuración de la identidad femenina al ritmo del descubrimiento del placer sexual, y desde una experiencia que entra en contradicción con el estatuto de lo femenino regulado por la religiosidad y las convenciones sociales que asignan a la mujer una dosis de timidez, una responsabilidad sobre las tareas domésticas, que en consecuencia, niegan el aprendizaje de la pasión a través de la pasión misma, y delegan al hombre como el sujeto que debe acompañar y guiar el descubrimiento de su cuerpo y su deseo que es tal, con y por el cuerpo del otro: “Monstruo de su laberinto, la señorita se extravía en los meandros de una intimidad caprichosa e imprevisible, regida por unos principios que ‘el otro’ conoce hasta el punto de localizar y denominar con exactitud cada sitio, cada recodo, y de predicar la utilidad, sentido y limitaciones de cada forma” (Castellanos 2017, 13). El rol protagónico del hombre en la experiencia sexual de la mujer, afirma su condición de inocencia y la restringe a un confinamiento en su intimidad que solo puede ser superado con su presencia, que ha de acompañar lo que además le está permitido descubrir:

la osadía de indagar sobre sí misma; la necesidad de hacerse consciente acerca del significado de la propia existencia corporal o la inaudita pretensión de conferirle un significado a la propia existencia espiritual es duramente reprimida y castigada por el aparato social. Éste ha dictaminado, de una vez y para siempre, que la única actitud lícita de la feminidad es la espera. (14)

La propuesta crítica de Castellanos es una defensa de la feminidad libre y autónoma, que impugna esa espera obligatoria de la mujer en condición de pureza y virginidad hasta el momento de su matrimonio. A propósito, recordemos el poema insurgente de Storni y

---

<sup>108</sup> “La civilización patriarcal ha destinado la mujer a la castidad; se reconoce más o menos abiertamente el derecho del hombre a satisfacer sus deseos sexuales, en tanto que la mujer está confinada en el matrimonio: para ella, el acto carnal, si no está santificado por el código, por el sacramento, es una falta, una caída, una derrota, una flaquea; tiene que defender su virtud, su honor; si ‘cede’, si ‘cae’, provoca el desprecio” (Beauvoir 2021, 315). Luego, esa inicial culpa por su “desfloración” que se explica a partir del influjo de la hegemonía patriarcal, será superada por la comprensión del placer y por el disfrute que experimenta junto a merino.

también la crítica de Beauvoir (2021) a la condición virginal exigida a las mujeres a través de una educación severa y de un temor al pecado, de tal suerte que, en ciertos contextos, “se da tanto valor a la virginidad que perderla fuera del legítimo matrimonio parece un verdadero desastre. La joven que cede por arrebató o por sorpresa piensa que está deshonorada” (321). Por tanto, debe preservar su condición, pues solamente una vez cumplido el ritual religioso y social del casamiento tendrá el derecho de experimentar el descubrimiento de su sexualidad, que es, sobre todo, una ofrenda para el esposo, tal y como sugiere el sistema patriarcal que exige garantizar su masculinidad mediante su virilidad.

Por otro lado, recordemos que la soltería significa la negación de la experiencia sexual para los cuerpos de las mujeres que no fueron desposadas y que, por tanto, tal y como vimos en “Tren nocturno”, deben consagrarse con abnegación a sus padres y al cuidado de su casa, tarea absorbente que las aleja de posibles interpelaciones a su sexualidad y su deseo. Sin embargo, la joven de esta historia rompe la norma y la tradición, pues no espera (virginalmente) el “legítimo” ritual de la iniciación (su matrimonio), y desde esa decisión, gestiona su *fuga* del *corsé* que debía, como debía suceder con todas las mujeres, inmovilizar su cuerpo, modelar su pensamiento y controlar sus comportamientos. Por lo demás, este cuento de Pérez Torres insiste en el desarme del enmascaramiento social que se alinea con el afán de Epicuro de “liberar al individuo de cargas sociales y de la sumisión a unos valores que estimaba como falsos”, en tanto “la sociedad era para él una fábrica de vanas opiniones, que amenazaban la dicha personal” (en García Gual 2002, 68). Precisamente, en esa certeza radica la necesidad de *fugar* que, en el caso del cuerpo femenino, adquiere resonancias importantes dada su impugnación a la hegemonía patriarcal.

Si el relato anterior nos dejó mirar una representación distinta de mujer, cosa parecida sucede con “Las caras burguesas” (9, 18, con  $i=2$ ), del mismo Pérez Torres (1974), que factura como en otros cuentos suyos ciertos valores tales como: la corriente consciencial, ahora a dos voces, que articula un él y una ella, sujetos de la relación amorosa; el sarcasmo y la ironía que sirven para develar las falsificaciones de los afectos; y el tema del amor, atendiendo a sus dobleces. Luego, el lector asiste a un enfrentamiento desde las zonas invisibles del pensamiento y desde lo no verbalizado, que dispone un cambio de emisor siguiendo el uso de comas, cuyas pausas turnan los discursos de uno y de otra, y proveen cierto ritmo y simetría a esa particular puesta en escena discursiva.



Ahora bien, lo inquietante de este relato es su potencia mostrativa, puesto que el personaje femenino que se propone asume el mismo lugar del sujeto masculino de la historia, en tanto esta vez, los dos son estrategas expertos en asuntos del enamoramiento y la seducción. Recordemos cómo la ingenuidad e inexperiencia de la joven de “Este merino” provoca que ella ceda fácilmente ante los juegos seductores de su pretendiente, “y al otro mes la pobrecita desorbitada buscando el miembro de este merino todos los días con sus manitas tan delgadas tan tejedoras” (10). En cambio, “Las caras burguesas” propone una celebración de la astucia femenina en esta suerte de cacería de cuerpos, que coloca en el margen a la afectividad. A partir de este planteamiento, se confirma una falla en la supuesta perfección del engranaje social, de las costumbres y las convenciones, que se expresa en la huida que el personaje femenino emprende con respecto a los moldes que ese engranaje impone y que denominamos *corsé*.

“Es la niñita de mamá la muy imbécil” [/] “cretino agazapado tras de sus palabras” (27). Estas son las percepciones individuales que recíprocamente, desde sus corrientes conscienciales, expresan a su turno, él, y ella, respectiva y recíprocamente. Nótese el grado de violencia con los apelativos, “imbécil” y “cretino”. Estas dos expresiones de apertura dejan notar una cierta atmósfera de encubrimiento del verdadero sentir y la exposición de falsos afectos, es decir, la marginación de una afectividad auténtica, en este mano a mano desde la zona del pensamiento:

con sus miradas oblicuas aterciopeladas pensando que yo pienso «que bella es», como si yo no me diera perfecta cuenta que cuando me hago la sonsa la romántica y entorno los ojos él se relame como que yo he caído, pero ni tanto porque interiormente estoy con los ojos bien abiertos y desarrollando paso a paso esta álgebra del amor para que sea mío de golpe. (27)

Es evidente que se trata de un enfrentamiento que ubica al personaje femenino en una horizontalidad tal, que supera esas otras versiones de personajes mujeres: pasivas, silenciosas, sumisas, ingenuas, o intermediadas por otras voces. Y es que la mujer construida en este relato habita, en lo que a asuntos amorosos se refiere, las mismas zonas de experiencia y experticia que el personaje masculino de esta historia. Incluso, tal como veremos hacia el final del relato, este duelo confirma la derrota del hombre en la escena social de la conquista de una mujer virtuosa<sup>109</sup>, a causa del testimonio falso que recibiera sobre la virginidad de ella:

---

<sup>109</sup> Este triunfo del personaje femenino se basa en la apropiación de las estrategias asignadas casi de forma natural al rol masculino y en la resistencia a su retórica, cuya efectividad fue puesta en duda y frustrada, puesto que la mujer de esta historia, una vez ganadas astucia y habilidad, las incorporó a sus prácticas

alguien con quien acostarme a diario y entregarme a esos excesos plenos sin que la conciencia me acuse como cuando lo de Fermín pero será necesario conservar la sangre fría pasar el momento verdadero esperar que me acuse solapadamente para decirle que fue en el balet que ni siquiera mami se dio cuenta sino después que abrí mucho las piernas en un ejercicio que sentí un rasgón pero que nada que no se vaya a figurar. (34)

La cita muestra que el ejercicio de la sexualidad femenina debe estar autorizado por el matrimonio; por ello, cualquier alternativa distinta sería motivo de pecado y por tanto acosaría la conciencia de la mujer; de allí que la joven de esta historia invente una razón (un ejercicio del ballet le habría causado el desgarre del himen) para justificar frente a su galán, la pérdida de su virginidad en circunstancias no autorizadas por el *corsé* y garantizar así “su pureza”.

Del mismo modo, estas líneas confirman que el cinismo es una propiedad compartida por los personajes de esta historia. En particular, ella habla de “conservar la sangre fría”, actitud que le ha servido para preservar su relación amorosa: “pero hay que seguirle el jueguito y dar cartas oír sus palabras embelesada como que él ha descubierto la gramática” (28). En ellas se evidencian dos asuntos: el primero, la falsificación de los afectos como condición para cumplir la exigencia social del matrimonio; y el segundo, una retórica del enamoramiento que se somete a la falsificación comentada. Los dos asuntos proponen algo parecido a una sublevación silenciosa que dadas sus connotaciones de falsificación no alcanzan a construir una verdadera afirmación de la subjetividad femenina, quizás sí, una compensación de fuerzas en el contexto bosquejado por el dominio patriarcal. Precisamente, este dominio sitúa el asunto erótico como un motivo importante que inscribe en el hombre el deseo de adueñarse de una primicia, la virginidad de la joven:

tocando sus manos sus muslos que debe tenerlos frescos duros todo es cuestión de esperar su menor descuido esa debilidad que conozco tanto hay que tener paciencia hasta el primer contacto luego me lo pedirá a gritos estas son las peores le cogen el gusto y ya no quieren soltar las amarras, que él quisiera que las suelte con esa labia de diputado orático y sus malgenios ese tratarme mal para que aprenda bobo insultándome a gritos en el bar para luego tomar su cafecito con cara de niño asustado esperando que yo le perdone y le mime y le diga que no es nada que es un niño tonto que quiero por eso. (28)

El autor visita asiduamente el asunto de las estructuras social y religiosa para impugnarlas a través de cuerpos que deciden distanciarse, o *fugar*. En efecto, la cita muestra que el

---

sociales que también incluían la afectividad, la cual, evidentemente, quedó devaluada e incluso, sin lugar en el episodio amoroso. Ahora bien, aunque esta apropiación de lo masculino funcione al mismo tiempo como su reafirmación, significa, sobre todo, una toma de control de la situación, la cual, desde el lenguaje bélico se traduce en un triunfo que, por tanto, libera a la mujer de su libreto de sumisión e ingenuidad.

experimentado conquistador conoce esos *labyrinthos* del cuerpo femenino y presente su debilidad. Está convencido de que debe ser paciente para conseguir su entrega, porque luego, el disfrute de la sexualidad será un ejercicio tan frecuente y voluntario que se lo pedirá a gritos porque, sostiene, así son “las peores” (29). Luego, la reflexión del personaje muestra, de un lado, y a contraluz, la operatividad del *corsé* que impone un modelo de masculinidad, desde el enfoque normativo, entendido “como norma ordenadora de la conducta de los hombres” (García 2015, 15), basado en el estereotipo de macho, categoría que atribuye ciertos rasgos genéricos, tales como la valentía, la fuerza, el poder de seducción y la dominación, y que se construye en oposición a las mujeres, en circunstancias en las que el *corsé* modela y controla su comportamiento para prestigiar su identidad y afirmar su decencia (o lo contrario). Y de otro, pone en evidencia los efectos discriminatorios de su propio ensamblaje, en tanto el supuesto pecado ha sido propiciado por él mismo. Esto, en particular, nos recuerda el reclamo de Sor Juana Inés de la Cruz contra la moral hipócrita del hombre, que exige pureza y decencia a las mujeres (como una puesta a prueba durante la conquista), a manera de requisito para merecer su consideración, tal como rezan los versos del poema “Redondillas”:

Hombres necios que acusáis / a la mujer sin razón / sin ver que sois la ocasión / de lo mismo que culpáis: // si con ansia sin igual / solicitáis su desdén / ¿por qué queréis que obren bien / si la incitáis al mal? // [...] ¿Qué humor puede ser más raro / que el que, falto de consejo, / él mismo empaña el espejo / y siente que no esté tan claro? (1)

Luego, confirmemos la validez y la actualidad de aquella interpelación, que en esta historia contemporánea es sustentada por la presencia de la joven, quien, con la misma experticia y con igual cinismo que el de su pretendiente, construye un discurso convincente y ajustado a su rol, caracterizado por la timidez, la ingenuidad y la sumisión, y a partir de este, logra deshacerse del *corsé* y anticiparse a sorprender al que resultó ser un machista incauto.

Lo anterior es posible debido a la existencia de una subestimación recíproca que solo hacia el final se resuelve con la derrota del que ha sido sorprendido por la retórica de la mujer (la ingenua que debía ser conquistada), que fue más efectiva que la de él (el experimentado conquistador), aunque ambos utilizaran los mismos recursos embaucadores: “a los cuantos tiempos una virgen que amo y que será mía ya por los siglos de los siglos” (33) –confírmese el influjo del *corsé* que desde el principio de genitalidad debe probar en la experiencia erótica su potencia fundadora e inaugural–; “que no quiero verla nunca nunca más que me ha engañado como a un niño imbécil la niñita de mamá”

(34). Esta frustración del personaje por la experiencia perdida y por ese supuesto engaño, que fue la manifestación de soberanía de la mujer sobre su cuerpo puede explicarse, a propósito de que “el hombre sólo compromete en el coito un órgano exterior, [...] [mientras] la mujer es alcanzada en el interior de sí misma [...] en tanto que [...] [él] se prodiga activamente” (Beauvoir 2021, 327). Por tanto, aunque el *corsé* sugiere que el objetivo inexcusable para cualquier hombre debe ser el matrimonio con una joven virgen, el relato sabotea este dictamen, y, desde su cierre circular, desplaza hacia el personaje masculino el adjetivo «imbécil», que, recordemos, abrió el relato transparentando la percepción (“la muy imbécil”) que él tenía de ella.

Con respecto a la potencia de esa retórica de la conquista (que también lo es de la conquistada) resulta oportuno dar un vistazo a los juegos duales que se configuran con el pensamiento de cada personaje, pensamientos que sustentan la arquitectura del texto y que se expresan a manera de un diálogo fundamentado en sus propias astucias:

le pondré el ultimátum la llevaré al bosque me pondré la camisa celeste con la que me conoció [...] [/] me dejaré llevar donde él quiera sin demostrarle miedo [...] le dejaré arrancar para picarle un poco pero ni la mano sí señor ni la mano [...] (Pérez 1974, 29),

perra deberías revisarte me vas a volver loco con tus complejos solamente falta que tengas una amiga íntima, [...] yo lloraré un poquito lo justo para desequilibrarle para que se arrepienta (29),

[...] esto será golpeante en ella pues su amor propio su orgullo de mujer lesbianita en potencia y yo con esto que me chorrea carajo le tengo tantas ganas que acabaría en un minuto pero debo aguantarme no llamarla unos cuantos días [...] jugarle la última carta (30)

que sufra mucho sé bien su juego [...] seguro que no me llamará [...] luego iré a verlo con minifalda a cuadros amplia y chiquita esperaré que me insulte que se desahogue que dramatice como únicamente él sabe pondré cara de dolorosa y luego le invitaré un café como despedida (30)

Lo anterior replica una sincronía bélica en la que el pensamiento trasladado al discurso, de un lado, se manifiesta desde el juego ataque–defensa–contraataque, y, de otro, define las estrategias adecuadas para cada género: la estrategia retórica, por ejemplo, reporta a los personajes una cierta productividad; el condicionamiento y la seducción, también hacen su parte. En esta sincronía, los pensamientos se adecúan y se engarzan perfectamente en una zona de empate, en la que persiste una doble moral: la una, la que se verbaliza complaciente con el *corsé*, en el que convenciones y costumbres sociales

orientan la acción, atendiendo a cualidades específicas; y la otra, la que permanece oculta y circula en sus pensamientos.

Con respecto al matrimonio explorado en este relato (motivo que en las historias de la década del setenta responde al régimen heterosexual), vale decir que originó un punto de tensión por el que circularon los pensamientos de los personajes y que se trata de un fundamento operativo del *corsé*, en tanto institución social estable que se contrapone a otras relaciones (sexuales) y que, provista de legitimidad y prestigio, recibe una cualidad específica desde las reglas “que recogen las tradiciones sagradas o los ordenamientos de esas otras comunidades más amplias” (Weber 2008, 290). Precisamente, a partir de esa noción que promete prestigio social, es posible comprender la conveniencia mutua del matrimonio. Desde luego, habría que anotar la crítica feminista que existe en torno a él. Siguiendo a Beauvoir (2021), por ejemplo, el matrimonio tiene la capacidad de romper las posibilidades de la igualdad entre el hombre y la mujer, y se convierte en una trampa que activa la opresión con la propia anuencia de la oprimida. Luego, el relato “Las caras burguesas” desenmascara esa hipocresía social, ese complejo de arreglos, pronósticos, y demás operaciones especulativas en torno a la idea de matrimonio; es decir, de familia; es decir, de hogar. Por tanto, ha de entenderse este desenmascaramiento como una forma de sublevación contra la falsa estabilidad impuesta, es decir, como una evasión del *corsé*, que configura una ética virtuosa<sup>110</sup> que coloca a buen recaudo al cuerpo, liberándolo de ciertas apetencias o afectos propios de la condición humana (entre ellos, el impulso sexual), que desvían al ser del imperativo religioso de la virtud para la salvación. La imposición del *corsé* da lugar a un falso positivo, en la medida en que, por debajo de las máscaras, persisten las apetencias de los cuerpos y estos las satisfacen, sin restricción social ni de género, precisamente, desde la

---

<sup>110</sup> Esta ética posee una raigambre religiosa que exige un cierto comportamiento humano que debe enfrentar las posibilidades de la tentación del cuerpo para lograr el triunfo del espíritu. Confirmémoslo en esta cita de Weber: “A la luz de la «ética de convicción», la técnica de salvación significa siempre prácticamente la superación de determinadas apetencias o afectos de la ruda naturaleza humana, no trabajada en sentido religioso. Si hay que luchar principalmente contra la cobardía o contra la brutalidad y el egoísmo o contra los impulsos sexuales o contra cualquier otro, porque son los que más desvían del habitus carismático, es cosa del caso particular y constituye una de las características materiales más importantes de cada religión. Sin embargo, una doctrina metódica de salvación religiosa es siempre, en este sentido, una ética de virtuosos. Constantemente pide, como el carisma mágico, la corroboración de la virtud” (Weber 2008, 427). Precisamente, la promesa de la salvación provoca el miedo a claudicar, y por tanto, la aceptación de un disciplinamiento de los cuerpos que se expresa en la aceptación de la fuerza modeladora del *corsé*; una fuerza de la que sin embargo, y tal como este estudio recopila y demuestra, la cuentística de los del *Vectorial70* propone a sus personajes *fugar*.

evasión y la *fuga*, a través de las que buscan ese otro lugar que propicie el gozo (como forma de felicidad, o búsqueda connatural<sup>111</sup> del ser, que en la modernidad está asociada a la noción de *bienestar* que se resume en “experimentar todo lo que se considere positivo” (Schmid 2010, 17), y que pasa, también, por las experiencias agradables del cuerpo, entre ellas, el placer sexual).

Veamos, entonces, en la siguiente cita, la operatividad de ese *corsé* en relación con la dimensión religiosa:

pero será algo como si de repente tuviera un alacrán entre mis manos y lo rechazaré con fuerza me levantaré agitada y le diré que no puede ser que yo lo amo que lo amo conforme la ley conforme nuestros principios y nuestra religión, religión de mierda le diré exaltado y acto seguido insultaré a dios y a toda su corte celestial [...],[...] y le rogaré que me lleve a casa que ya es muy tarde que mi mamá me estará esperando en el sofá que mi papá la bendición, mosquita muerta tendré que casarme carajo el hombre nació para eso. (Pérez 1974, 32)

Por tanto, la escritura de Pérez Torres (1974) propone un ejercicio mostrativo de lo social que permite acceder a una suerte de manual del falso amor, desde una cacería de cuerpos productivos como los de la virgen y niña bien, que se ocupará de las labores de la casa: “[...] es buena llena de virtudes debo ser el primer hombre en su vida se nota claro si hasta un beso le produce escalofrío [...] ella es buena no cabe duda pertenece a una gran familia” (32)<sup>112</sup>; o como el adinerado, capaz de propiciar una vida de comodidades a la esposa: “tiene dinero está casi atrapado debo seguir languideciendo a sus miradas [...] pronto amor mío dormiremos juntos luego de la iglesia seré tuya para siempre” (33). Estos

---

<sup>111</sup> Recordemos, también, que José Vara (2012), en su edición de *Obras completas* de Epicuro, afirma que “comprueba Epicuro que, sin embargo, el fin natural del hombre no es otro que la felicidad (lo mismo que había afirmado Aristóteles, en *Retórica*, 1370 a 3 y *Ética* a Nicómano, 1157 b 17), que se cumple en la plena satisfacción o gozo” (20). De allí que, en ocasiones, los personajes definan el lugar de la felicidad en el trazado ideal propuesto por el *corsé*, pero también en la satisfacción de los deseos reportados por sus cuerpos, más allá de la virtud y fuera de esa trazabilidad.

<sup>112</sup> Ya habíamos comentado que el asunto de la virginidad planteado por el relato pone de manifiesto la potente acción del patriarcado sobre el cuerpo de las mujeres –que es el que aloja la virginidad–, para modelarlas virtuosas y castas. La mujer de la historia evidentemente la ha perdido en compañía de Fermín e intenta ocultarlo (o más bien, sorprender) a su novio. Esta actitud, que sería catalogada como deshonesta debido a la hegemonía del *corsé*, no admite reproche y responde a la fuerza de su condicionamiento, que no deja lugar a plantearse la soberanía del cuerpo femenino. Leamos lo que apunta Castellanos (2017) con respecto a aquello: “Tengamos el valor de decir que somos vírgenes porque se nos da la real gana, porque así nos conviene para fines ulteriores o porque no hemos encontrado las maneras de dejar de serlo. O que no lo somos porque así lo decidimos y contamos con una colaboración adecuada. Pero, por favor, no sigamos enmascarando nuestra responsabilidad en abstracciones que nos son absolutamente ajenas como lo que llamamos virtud, castidad o pureza y de lo que no tenemos ninguna vivencia auténtica” (30). Luego, el relato abre un espacio para la discusión de este asunto y transparenta las implicaciones sociales, que para la época suponía esta decisión femenina.

dos perfiles son una representación del influjo del *corsé*, que termina condicionando las prácticas sociales y las relaciones afectivas de mujeres y hombres. De este modo, el relato propone las ocultas estrategias del enamoramiento como un juego perverso que emerge del silencio; como una forma hipotética y mutua que va configurando un libreto que deja ver un amor falso, o un capricho que falsifica el amor, “debo llevar los mejores vestidos contentarlo en todo para que el golpe no sea tan fuerte para que no le atormente aquello de fermín” (33). El relato, por tanto, sabotea, de un lado, el equilibrio de las instituciones (tal, el matrimonio), que funcionan como una promesa de felicidad<sup>113</sup>; y de otro, la tradición del bien hacer para bien vivir, impuesta a las mujeres a través de condiciones restrictivas como la virginidad, la asignación de roles de género en los asuntos amorosos, la movilidad en las escalas sociales, las credenciales del erotismo, el carisma femenino; en buena cuenta, su ética virtuosa. Del mismo modo, desenmascara y distiende la opresión del *corsé* que oprimía a “un niño imbécil” (cuyo machismo es derrotado) y a “una niña de mamá” (que tantea la libertad femenina, aunque quizá sin plena conciencia), tal como lo enunciara el personaje al inicio y al final de la historia. La felicidad en este relato es representada como un derecho de búsqueda del bienestar –que es una forma moderna de comprenderla (Schmid 2010)– que tal como lo hemos visto, motiva ciertos comportamientos y prácticas con respecto a las relaciones amorosas, que se traducen en *fugas* del cuerpo femenino, sobre todo.

Por otro lado, el cuento “La esposa de mi capitán” (9, 18, con  $i=2$ ), del mismo Pérez Torres (1974), coloca en escena la aventura amorosa del narrador personaje con la esposa de un oficial: “y bésame pero tu capitán qué importa bésame solamente contamos los dos a él lo paso luego del tercer trago me acuesto al séptimo o al octavo al décimo lo odio y lo puteo pero esas palabras en una niña como tú” (41). En esta imbricación de voces, la del personaje masculino cuenta la historia mientras recuerda y deja lugar a un fragmentado discurso de la mujer<sup>114</sup>, que expresa su rebelión frente al *corsé*, mediante la

---

<sup>113</sup> Para Schmid (2010), la búsqueda de la felicidad como “significado [que] parece variar a través del tiempo y de las distintas culturas”, resulta un asunto inquietante para el ser humano. Incluso, es de la idea de que mujeres y hombres “se ven avasallados por ríos de discursos que les dicen qué es la felicidad y cuál es el camino correcto para lograrla” (9). Este efecto prescriptivo, precisamente, le corresponde al *corsé* como categoría contrapuesta que motiva la *fuga* de los personajes.

<sup>114</sup> Esta fragmentación significa que persiste la mediatización de lo masculino con respecto a la subjetividad femenina pese a que relatos como los de Pérez Torres dejan lugar a esta irrupción. La latencia del arbitraje masculino solo se superará con una narrativa escrita por mujeres que ponga en escena sensibilidades, posicionamientos y miradas que den cuenta de una verdadera subjetividad femenina que, tal como hemos mirado, está buscando su lugar en la escena de la narrativa corta del país.

resolución suya de satisfacer su deseo sexual. Esta resolución refuerza la experiencia placentera del cuerpo, como particular comprensión de la felicidad, en ejercicio pleno de su derecho a definirla y buscarla, según su propia concepción<sup>115</sup>. Las intervenciones del hombre en el discurso aportan a la configuración del perfil femenino y hacen evidente su preocupación por la forma en la que la mujer asume su sexualidad –que es una respuesta a su incapacidad de satisfacerla, de ahí que su opción sea la autosatisfacción–: “siempre la pobrecita llorar a gritos luego del primer orgasmo ella era así turbulenta [...] siempre era así luego del primero el llanto luego del segundo la risa luego del tercero las iras porque yo no daba más no soy para ti pero antes déjame masturbarme” (42). En estas líneas, el personaje masculino configura una escena que deja ver la impetuosidad y el desborde que, en términos de *fuga*, afirman la libertad femenina con respecto a su erotismo.

Asimismo, la superposición de fragmentos de voces, sin marcas de puntuación, intensifica el relato que, hacia el final, muestra la insistencia del hombre sobre el asunto de la autocomplacencia femenina: “yo cuidándoles que no disparen sirviéndoles tú cuidándoles perrita babeándoles refregándote descuidándoles para meterte al baño de espejo grande y amarte sola solita el amor más triste que se pueda dar” (43). Tal como muestra la cita, el hombre propone como un argumento a su favor el carácter triste de la masturbación debido a la ausencia de otro cuerpo, y de su afecto. Además, a través de la injuria, expresa la incomodidad que le causa el que su habilidad amatoria haya sido puesta en duda: “y yo medio perdido acariciando sus botones alistarme introducir serle útil en algo” (42). Pese a su actitud voluntariosa (que tiene mucho de ironía), en su lenguaje subyace cierta violencia tendiente a garantizar su virilidad y afirmar la gestión del *corsé*, que se manifiesta, también en lo sexual: “mirada vaciada de perra y su mirada de perra vaciada” (41); “la nunca me dejes te amo como a nadie la putita”. Por lo demás, el tratamiento de lo erótico sigue siendo una constante en la narrativa de Pérez Torres, lo mismo que ese cinismo necesario para mostrar, a través de la representación en el discurso literario, los placeres, las sensaciones del cuerpo y los asuntos de la sexualidad, una vez que han entrado en contradicción con lo social. En torno a esto último, recordemos que

---

<sup>115</sup> Recordemos que Schmid (2010) comenta sobre la importancia del derecho a la búsqueda de la felicidad, que incluso fuera declarado con motivo de la independencia americana, y a propósito, pensemos en que estas incorporaciones conceden al sujeto la libertad de definir sus prácticas y el rumbo de su vida, alentado por su propia configuración del significado de (*su*) felicidad. Lo anterior explica la diversidad de comportamientos y de valoraciones en torno a situaciones particulares y en la relación que el sujeto-cuerpo buscador instaure con los otros.



Bataille (1997) afirma que los asuntos del erotismo están reñidos con el matrimonio por su oposición a comportamientos y juicios habituales, y en tanto, el erotismo deja entrever el *reverso* de una fachada cuya apariencia siempre es afirmada. Así, en ese *reverso* “se revelan sentimientos, partes del cuerpo y maneras de ser que comúnmente nos dan *vergüenza*” (115). Precisamente, aquella es la vergüenza que el *corsé* instrumentaliza para legitimar sus prescripciones y aprisionar los cuerpos, que solo han de ejercitar su placer con otros cuerpos, luego del matrimonio, considerado única institución social capaz de sustentar un tipo de sexualidad lícita. De allí que lo extramatrimonial, o anticipatorio, sea condenado y reprochado, precisamente, por estar fuera de esa ley matrimonial.

Ahora bien, las voces de los amantes construyen un discurso espontáneo que, como estrategia que permite acercar la verdad del personaje, también sabotea la estructura de las buenas costumbres y permite escapar de la opresión del control *encorsetante*, y por tanto, ser feliz, en términos de bienestar, pues, “cuando el hombre de la era moderna busca la felicidad, generalmente, entiende por ello que le van bien las cosas, [...] que tiene experiencias agradables, que disfruta el placer” (Schmid 2010, 17). Luego, en este relato predomina la placentera insurgencia de lo femenino, que es la que curiosamente alienta la complicidad del amante, quien por el contrario confiesa su temor a la reacción del esposo de ella, el capitán. Por tanto, este discurso impetuoso revela el yo femenino en el acontecimiento erótico, sin evasiones ni fingimientos: “y el coito hacernos el amor y ella diciéndome al oído pero antes déjame masturbarme sí amor mío sí y yo bueno mastúrbate a la final a la final que a la final nada y abrir sus piernas tocarse dulcemente casi sollozando el nacimiento de su pelo fino rubio pequeñito tocarse más” (Pérez Torres 1974,42). El lenguaje asume la función de mostrar otra faz de lo femenino, en tanto carácter complejo e impetuoso, y a través de ello, hace evidente la circulación del deseo en esa problemática situación del adulterio. Luego, este bombardeo a las buenas costumbres de lo social y las reglas de lo religioso liberan el cuerpo femenino de las ataduras y el control del *corsé*, y por ello, propician el estado feliz de la protagonista.

En cuanto a los personajes femeninos complejos y fugitivos de la cuentística de los del *Vectorial70*, cabe anotar que Luna (1970) es la única autora del *corpus* que da cuenta de una subjetividad femenina que, si bien, enfrenta la condición *encorsetante* no alcanza a superarla, como sí lo hacen los personajes de los otros cuentistas revisados en este estudio. “El retorno” (6, 0, con  $i=0$ ), emplaza una historia de rebelión a la que incorpora dos datos importantes que son la condición indígena de la protagonista y su

adulterio con un mestizo. Sin embargo, esta rebelión ha de considerarse como un acto frustrado, en la medida en que la incapacidad de renunciar a sus costumbres y de asimilar la vida de la ciudad, a pesar de las comodidades que su amante le facilitaba, fue la causa del desgaste de la relación que Teresa había emprendido con ese ingeniero del IERAC, que había llegado a trabajar en el campo, en el que decidió dejar a su esposo, Venancio.

Las diferencias irreconciliables, las acusaciones de torpeza, de falta de gracia al bailar, “Cambia, Teresa hasta cuándo dejarás tus estúpidas costumbres” (75), fueron avergonzando al ingeniero y desvaneciendo esas ilusiones que a Teresa en otro tiempo le bastaron para dejarlo todo. Sin embargo, una vez que eligió la afirmación de su identidad: “–Sí, soy india y seguiré siéndolo” (76), Teresa vistió sus follones de bayeta y sus alpargatas, dejó la ciudad y volvió al campo, para involucrarse, otra vez, en una relación (su matrimonio) en la que el orden patriarcal se imponía con violencia: “AGUA PARA LAVARME CARAJU! Gritó más fuerte Venancio, sacando a la mujer de sus agridulces recuerdos, [...] “OITE PERRA?! Y una seca patada fue a estrellarse en el crecido vientre de Teresa” (76). La cita muestra la vigencia del patriarcado que se expresa en el rol servicial de la esposa, su sumisión y su silencio, que empatan con esa condición femenina parasitaria<sup>116</sup> –que refiere críticamente Beauvoir (2021)–, la cual impone su subalternidad dentro del hogar familiar junto a sus padres, primero, y luego, dentro de su matrimonio. Por otro lado, la injuria denota un prejuicio que interviene en la subjetividad femenina para despojarla de su dignidad, en tanto la estigmatiza a cuenta de *la* reprochable insurgencia de su infidelidad<sup>117</sup> que provoca episodios de violencia doméstica como el que la cita alude.

---

<sup>116</sup> Beauvoir (2021), en el primer tomo de *El segundo sexo*, revisa la historia de la condición de las mujeres, y desde ese afán alude a la propuesta burguesa y antifeminista de Balzac, en su *Physiologie du mariage*, en torno al concepto de mujer: “La mujer es una propiedad que se adquiere por contrato; es un bien mobiliario, porque la posesión vale título; en fin, hablando con propiedad, la mujer no es sino un anexo del hombre” (102). Además, Balzac recomienda al esposo, enfrentar el riesgo del adulterio, que sucede como consecuencia del matrimonio. Así, deberá “mantenerla en una sujeción total si quiere evitar el ridículo del deshonor” (102). Evidentemente, se trata de un instructivo de prohibiciones y vigilancia que debe frustrar la independencia femenina. Luego “[c]omo su educación y su situación parasitaria las colocan bajo la dependencia del hombre, ni siquiera se atreven a presentar reivindicaciones, y las que tienen audacia suficiente para hacerlo, apenas encuentran eco” (103). El postulado de Beauvoir acompaña la lectura de varios de los cuentos de este capítulo, que confirman el estado activo e intenso de un patriarcado que se revela en la configuración de las mujeres cuerpos-personajes de estas historias.

<sup>117</sup> Recordemos que, en 1949, Beauvoir (2021) anotaba que “en Francia, el adulterio de la esposa ha sido hasta nuestros días un delito, en tanto que ninguna ley prohibía a la mujer el amor libre” (379). El sentido figurado de este enunciado con respecto al acto delincuenciales femenino, de todas formas, sienta un precedente sobre la gravedad con la que esa elección era enjuiciada por la sociedad, a mediados de siglo XX, y en ello se confirma la potencia del *corsé*.

Por lo demás, el asunto del crecido vientre de la mujer que ha retornado a la casa familiar termina siendo un detalle ambiguo (el relato no revela mayor información), pero la violencia de la que ella es víctima, en cambio, sí expresa con claridad la condición machista de su esposo y el peligro al que ha quedado expuesta, acaso como una forma de expiar su culpa por haber incumplido su rol de esposa, que implica no solo obediencia, sumisión y servicio, sino también fidelidad y lealtad incuestionables. De este modo, el relato deja ver la complejidad de las relaciones afectivas entre hombres y mujeres, unidos en matrimonio. Se trata de relaciones mediadas por el patriarcado y por la configuración de la masculinidad, intervenida por los *cuatro mandatos* que las sociedades (patriarcales) exigen a los hombres y que les imponen los roles de proveedor, protector, procreador y autosuficiencia, postulados por David Gilmore (1994). En estas condiciones, la mujer debe soportar descargas de violencia física y psicológica que, de todos modos, reconfiguran la subjetividad masculina y desfiguran la suya.

Luego, el relato de Luna confecciona un personaje femenino que tiene dos momentos: el primero resuelve un perfil insurgente, en tanto la protagonista impugna su rol y la tradición de sumisión de la esposa ejemplar, al abandonar a su marido para irse con otro hombre y dejar el campo a cambio de la ciudad, condición femenina y fugitiva, finalmente. Y el segundo, que resulta del giro de la historia, precisamente, porque el ingeniero del IERAC ostentaba ese poder patriarcal con un rigor que resultaba aún más insoportable, puesto que Teresa era observada todo el tiempo, y con frecuencia, reprochada por su incapacidad de adecuarse al nuevo contexto cultural. Esta, que era una forma de maltrato psicológico, fue rechazada y constituyó una segunda *fuga* que, sin embargo, la condujo a graves condiciones de violencia doméstica. En este contexto, la protagonista enfrentó una encrucijada que tal como hemos visto no significó una alternativa de liberación, que además la dignificase, sino que, por el contrario, después de ratificar su culpabilidad por haber *fugado*, de todas formas, confirmó su subalternidad. Luego, lo anterior ratifica la irreversibilidad del matrimonio y la dependencia femenina con respecto a su estado civil, como una continuidad ininterrumpida que restringe las posibilidades de configurar su subjetividad, la cual queda forzosamente asociada a un hombre, mediador entre ella y el mundo, cuyos poder y autoridad se imponen para ratificar la vigencia del *corsé* y la inutilidad del escape, es decir, la imposibilidad de la felicidad, entendida más como una suspensión de la situación angustiante del personaje,

a través de su evasión o su resistencia al accesorio controlador, que como un desmantelamiento de los discursos y del orden que lo sustentan.

Ahora bien, recordemos que la nueva época trajo consigo el reacomodamiento de los roles de género en el ámbito laboral, asunto explorado por el relato “El marido de la señora de las lanas” (4, 8, con  $i=2$ ), de Pérez Torres (1978), a través de la voz del protagonista, que nos acerca un episodio en el que se anula la relación matrimonial debido a la intensidad del trabajo de su esposa, “mi mujer es bella, trabajadora y necia” (15). En efecto, todo inicia con su habilidad en el tejido, “alguna vez me contó que era muy diestra para tejer porque desde pequeña su madre le había obligado a ello” (15). Lo anterior reafirma el paradigma femenino que asocia a la mujer con las actividades del hogar, “alguna vez pensé que seguramente por eso, por su infancia de lanas, ella era tan suave, tan dúctil, tan blanda” (15). Esta cita refiere un entrenamiento en tareas domésticas “propias de su género”, que hacen dócil al cuerpo femenino, situación que confirma que, en varios sentidos, y también en el de los roles sociales, “[n]o se nace mujer: se llega a serlo” (Beauvoir 2021, 207); de ahí que las instrucciones recibidas desde la infancia constituyan<sup>118</sup> una requisitoria que ha de definir su carácter y ha de cultivar luego las virtudes de esposa, tal y como el *corsé* lo dispone.

Su participación en el ingreso de recursos para el hogar, a propósito de las prendas tejidas, abrió la posibilidad de automatizar esa tarea con la adquisición, a plazos, de una máquina de tejer que finalmente captó todo su interés y su tiempo. De este modo, la historia confirma la transformación de la mujer que queda descrita por el marido, un modesto empleado de oficina, del modo que sigue: “el ruido no me fastidiaba mucho, era un rrrrr simple, [...], parecía que vivía en un avión, pero mi mujer comenzó a endurecerse, la máquina la manipulaba con ambas manos, de izquierda a derecha y de derecha a izquierda [...] y mi mujer, dulce algodón, lana tibia de otras épocas empezó a cambiar de formas físicas y de actitudes” (Pérez 1978, 16). Estas líneas muestran esa transformación provocada por la incorporación de la mujer, de las capas medias de la sociedad cuyo privilegio resulta indiscutible, comparativamente hablando, en la lógica de la producción, situación que afectó sus formas de relacionarse pues, distante y enajenada de todo —efecto nefasto, por tanto—, cambió sus hábitos e invisibilizó a su marido, quien intentaba en vano incorporarse a su mundo. Por tanto, de alguna manera, la historia

---

<sup>118</sup> Esta idea de la construcción del género se consolida con la tesis de Butler (2007) con respecto al carácter socialmente construido y la dimensión performativa del género.

representa el costo de esa cierta autonomía femenina, lograda a través del trabajo, en la medida en que se confirma la corrosión propia de la explotación del cuerpo trabajador, más allá del género, asunto que parecería insertarse a manera de crítica en el relato.

Dicha incorporación, en la historia, trajo consigo algunas consecuencias. La casa comenzó a llenarse de ovillos, hebras y pelusas de lana de todos los colores, incluso, se había vuelto inevitable la presencia de rastros de lana en el traje del marido, y fue tal la dedicación y la fascinación de la mujer por la tarea, que todos comenzaron a llamarlo el marido de la señora de las lanas, “Ya era voz general esto de quien era yo, todos sabíamos. Cuando me subía al bus oía murmurar ‘mira allí va el marido de la señora de las lanas’” (16). Esto último expresa una tergiversación de la tradición manifestada a través del lenguaje, en tanto, por convención, era la mujer la que debía volverse propiedad del esposo y configurar otra identidad como “fulanita de tal”, al momento de presentarse en la escena pública o firmar algún documento como ciudadana<sup>119</sup>. De esta suerte, la preposición *de* funciona como un elemento que anuncia al propietario y define el objeto de propiedad, aunque también, una relación de dependencia, cuando no, de complicidad entre los dos. Esta redefinición de la dependencia, en la historia, fue aceptada de buena gana por el esposo y, además, con un cierto humor, cargado de ironía: “de todas maneras no era el marido de la señora puta, no había por qué preocuparse” (17). Lo anterior deja ver la predisposición masculina a aceptar ciertos cambios que se relacionan con la adicción femenina al trabajo propio de su género (en este caso, tejer), pero que no debían afectar el plano moral de su esposa, ni el suyo propio, particular que precautela la construcción patriarcal de la masculinidad, en función del prestigio viril del hombre en el contexto social y a través de su relación con las mujeres, y en particular, con su esposa.

De esta suerte, “El marido de la señora de las lanas” plantea la transfiguración de una tarea doméstica y eventual por otra automatizada, con el uso de una máquina tejedora, que aumentaría el volumen de producción y que requería el trabajo constante de su operadora, situación que la incorporó más activamente a la producción de capital y a su acumulación, y que se sumaba al “trabajo reproductivo no pagado de la ama de casa” (Federici 2004, 151). Esta actividad automatizada traería como consecuencia la

---

<sup>119</sup> Recordemos esta costumbre occidental de tomar el nombre del marido, cuyo efecto interviene en la identidad de la mujer casada. En Francia, describe Beauvoir (2021), “ella toma el nombre del marido, es asociada a su culto, integrada en su clase, en su medio; pertenece a la familia de él, se convierte en su ‘mitad’” (377). El cuento de Pérez Torres tergiversa esta narrativa y, en cierto modo, plantea un efecto despatriarcalizante, en el sentido de construir otra experiencia para la masculinidad.

deshumanización de la mujer que, al parecer, sería la única forma de interpretar la reasignación de roles de género que produjo un intercambio de libretos entre los esposos y el resquebrajamiento de la relación de pareja, pues la crisis matrimonial llegó al límite de la incomunicación absoluta: “Ya no nos hablábamos, nos tapaban las lanas, yo apenas veía un cerquillo desordenado y sus, ya gordas, manecitas de otros tiempos” (Pérez 1978, 17). La incapacidad del contacto y la transfiguración del cuerpo provocaron una banalización de los afectos, que el esposo intentó evitar volviéndose su ayudante, por lo que, incluso, decidió renunciar a la oficina. Sin embargo, todo resultó inútil puesto que un día “[lo] miró desorbitada y sin hablar[1]e, ya no sabía hacerlo, se había olvidado de hablar” (18). La cita da cuenta de una desmemoria que se perfecciona y que procede del distanciamiento y de la incomunicación, provocadas por el privilegio del trabajo sobre todo lo demás, que termina anulando la relación matrimonial.

Luego, el relato concluye con una escena que supone el acabamiento absoluto, pues el hombre declara que después de que fuera deshilada la ropa que llevaba puesta, para usarla en nuevos tejidos, se cortó las venas para que continuara con su hilo de sangre la labor de “la máquina devoradora” (18), operada por su esposa, cuya fijación por el trabajo había llevado su matrimonio hasta el fracaso. Por tanto, el relato plantea la huida de la mujer del rol impuesto por el *corsé* y su incorporación productiva al ámbito laboral. Esta última, como todas las otras experiencias *fugitivas* de los cuentos del *Vectorial70*, se corresponden con la construcción del sentido de felicidad –a manera de bienestar, suerte, o plenitud, siguiendo la reflexión de Schmid (2010) sobre “el derecho” a buscarla (18)–. Por otro lado, la decisión sacrificial del esposo también expresa con su voluntad de escapar una traducción de la felicidad y, por tanto, la anulación del angustiante fracaso que provoca dolor. Por lo demás, el relato peligrosamente advierte sobre las consecuencias negativas de la implicancia de la mujer en la dinámica de la producción, al tiempo que muestra el triunfo de la *fuga* sobre el *corsé* y sus fundamentos.

A propósito del cambio de naturaleza femenina, en términos de deshumanización, el relato “La señorita Xerox” (6, 12, con  $i=2$ ), de Pérez Torres (1974), constituye una curiosa puesta en discurso a través de la voz del personaje femenino, quien al despertar una mañana confirma su rareza: “Esta mañana al despertar y mirarme al espejo, me di cuenta de mi real y desesperante situación, mi rostro del color del papel” (55). Recordemos que el *corsé* condiciona el rol de las mujeres y su predestinación, a propósito de sus virtudes en el cuidado de la casa y la protección de la familia. Frente a esta

imposición, que significaba asumir el matrimonio, la representación del esposo y la aceptación de su autoridad en términos de sometimiento y lealtad, surge la posibilidad de la incorporación femenina al contexto laboral. Sin embargo, y como sucedió con el relato “El marido de la señora de las lanas” (1974), esta decisión de rechazar el modelo tradicional de lo femenino trae consigo el riesgo de una grave perturbación y de la deshumanización del personaje, que expresa esa inutilidad de la sublevación femenina frente a esa condición parasitaria suya que, por cierto, fuera comentada por Beauvoir (2021).

La historia inicia con el triunfo de la protagonista en un concurso de merecimientos “señorita, mis felicitaciones, desde este momento usted quedará a cargo de la máquina xerox” (56), situación que celebró, pese al temor que sentía debido a la emisión radioactiva de la fotocopidora, pues, en principio, “las máquinas son consideradas inhumanas, sin alma y nocivas para el cuerpo, [...] [aunque] al mismo tiempo est[e]mos muy contentos de servirnos de ellas” (Nancy 2003, 98). Luego, se confirma una identificación entre el cuerpo humano y la máquina, sistemas distintos que sin embargo coinciden en su productividad: “noche de pesadilla, yo con las formas de la máquina, mi cintura ultravioleta, mis pechos de botones, yo señorita xerox escupiendo copias y más copias por la boca y por aquél lugar donde me duele mucho la vida” (Pérez Torres 1974, 56). La cita sugiere la representación de la deshumanización del sujeto femenino, provocada por la rutina laboral, que entraña un acercamiento de lo artificial a lo humano natural que se expresa en el cuerpo de la mujer, en la transformación de su anatomía y en la redefinición de su fisiología, que actúan como una metáfora perturbadora de lo corpóreo que, sin embargo, queda asociada a su decisión de fugarse del *corsé*, que busca modelar y controlar el cuerpo individual y social. Este despojamiento voluntario se inscribe desde el lenguaje a través de la imposición de un sobrenombre que muestra su inevitable cosificación: “señorita xerox, por favor, sáqueme tres copias” (56). En consecuencia, la metamorfosis del personaje (en máquina) y la operatividad del lenguaje son formas de intervenir en su cuerpo, que dan lugar a la re-configuración de su subjetividad.

En este orden de cosas, dos asuntos resultan importantes: uno, las implicaciones de la incorporación de los cuerpos a una dinámica laboral monótona que supone convivir con las máquinas que automatizan las tareas y que se encargan del trabajo menos

interesante;<sup>120</sup> y, otro, ese acoplamiento técnico de ritmos, velocidades y productividad, es decir, esa peligrosa asociación para igualar o superar a la máquina que, sin embargo, podría ocasionar una indiferenciación. Con todo, la nueva faceta de la mujer alteró su vida pues su prometido nunca más regresó y, además, conflictuó su identidad: “y ahora, cuál es mi nombre?Cuál era mi nombre? [...] todos se aliaron para destruirme, señorita xerox, dos copias por favor, [...] señorita xerox... y en el teléfono: tuviera la fineza, está allí la señorita xerox?” (57). Estas líneas permiten pensar las condiciones de una retaliación debido a su *fuga*. Por lo demás, el rechazo de su prometido no estuvo exento de una insinuación sobre su sexualidad, precisamente, por haber rehusado seguir la tradición y haber rechazado el *encorsetamiento*. En efecto, la transfiguración del personaje provoca la indiferenciación y una pérdida de identidad que son llevadas al extremo, “mi máquina y yo (las personas adelante)” (57); y acaso, al absurdo,

la he tomado cariño a pesar de todo [...] a veces he pensado que la amo. [...] esperé a que se fueran todos y me acerqué sonámbula a estampar mis labios sobre su vida fría, la conecté para calentarla, me subí encima, bajé, jadié, y luego mi vergüenza me lanzó en un mar de lágrimas donde me devoró un tiburón sanguinolento. (58)

La escena reproduce el acoplamiento humano-máquina y enfatiza en la excitación de la protagonista, que nuevamente, permite mirar una mujer que decide sobre el deseo de su cuerpo, sin embargo, en un episodio marcado por la insensatez. Acusada por su novio, de “rara”, sufre una atrofia de la identidad que evidencia el trastorno que el avance tecnológico de la época provoca sobre la noción de trabajo, automatizándolo, y también enfrenta una desconfiguración de lo humano, o una pérdida de la consciencia sobre lo humano, que hacen parte del castigo a la fugitiva: “me pidió con esa dulzura olor a jabón y buenito: ‘dame un beso’, y yo, estúpida, le dije de sopetón: ‘cuántas copias?’ [...] y yo con unas ganas de sacar una copia de ese pobre terror” (59). Dicha desconfiguración altera la realidad, los hábitos, las formas de relacionarse con los otros, y la propia existencia del sujeto/mujer: “anoche saqué dos mil copias y nada. con esas copias me tejí una colcha para tapar tanta angustia” (59). La cita muestra no solo una transfiguración de su

---

<sup>120</sup> Bertrand Russell (2016), en 1930, en su libro *La conquista de la felicidad*, explora las razones de la desgracia y las de la felicidad, y esboza un repertorio de estrategias para lograr, en el mundo moderno, ese estado de serenidad y dicha que ha preocupado al ser humano en todas las épocas y que, a Epicuro, particularmente, le inspiró la definición de su doctrina. Desde este afán, Russell comenta que “la finalidad definitiva de la producción maquinista –de la que todavía estamos muy lejos– es un sistema en el cual todo lo que carece de interés será realizado por la máquina, reservándose los seres humanos el trabajo que supone variedad e iniciativa” (126). Precisamente, de estos dos rasgos carece la experiencia laboral de la mujer que protagoniza esta historia y que experimenta la confusión entre su naturaleza (humana) y la de la máquina.



humanidad sino también, la alteración de su relación con el mundo, como parte del repertorio del castigo.

La siguiente escena surrealista ratifica lo comentado acerca de la desconfiguración del mundo real, como efecto de la automatización y de la deshumanización del trabajo y como forma de condena a la *fuga* femenina. Lo anterior propicia un mestizaje insólito que traduce un absurdo que metaforiza la enajenación, además, bajo el patrocinio de la lógica del capital, que incorpora ciertos dispositivos necesarios para asegurar la convivencia mujer/máquina y, sobre todo, la productividad de la jornada:

me casaré. soy toda de ella. [...], miro al callejón de honor que se me hará, todas dispuestas en fila, las madrinas a los lados, serenas, frías, exactas, la oliveti junto a la ibm, la remington riendo con sus veintiocho tipos blancos, la... y yo la señorita xerox, fantástica, grande, insobornable, con paso ultravioleta, entregando aquí y allá una copia fidedigna de mi felicidad. (59)

Tal como muestra la cita, la capacidad productiva de la mujer-máquina define su felicidad, la cual se afianza con el absurdo de este matrimonio, que se confirma como hito de la felicidad femenina, en tanto “destino que la sociedad propone tradicionalmente a la mujer” (Beauvoir 2021, 373) que, en esta historia, enfrenta el “cigüeñal desenlace de [su] deshumanización” (Pérez 1974, 60). Luego, la mujer presagia su inédito alumbramiento, y esto, además de reafirmar su libreto de género convencional, también expresa una crítica con respecto a la nueva época: “Una copia pequeña para arrullarla en mis brazos. para arrugarla en mis brazos. una copiecita” (60). Ahora bien, el personaje de esta historia sale del mundo real (en el que funciona ese *corsé* que había rechazado) y se instala en una dimensión en la que lo humano es impugnado, una vez que ha materializado su *fuga* y se ha incorporado laboralmente en la nueva escenografía.

Otro de los relatos que aborda el reacomodamiento del rol femenino en las relaciones matrimoniales es “La voz” (2, 4, con  $i=2$ ), de Luna (1970), y lo hace precisamente adjudicando a la esposa una voz enérgica que reclama la irresponsabilidad de su compañero, quien desatiende las urgencias económicas de la familia y destina su tiempo a la audición de un discurso político, registrado en una cinta magnetofónica. Por ello, la mujer interrumpe la reproducción y requisita el aparato reproductor, “!Hasta cuándo seguirás con esa manía de oír discursos y discursos que no solucionan en absoluto nuestra situación económica; lo pondré en prenda para comer mañana y tú te irás al diablo!!! Y tomando el aparato mientras el marido fumaba nerviosamente, la mujer salió dando un portazo” (56). La escena muestra los rezagos de la confianza que el hombre destina a la

potencia del discurso político. Su actitud lo bosqueja como un nostálgico que espera recuperar algo del *encantamiento* revolucionario (en términos weberianos) a través de la escucha; de allí que, su figura se presente frágil y pasiva y que su voz se haya silenciado para dar lugar a los reclamos de la esposa, a cuenta de que el fundamento del *corsé*, que delega la protección económica de la familia a su responsabilidad –además, como forma de prestigiar su condición viril– haya sido evadido por él.

Recordemos que uno de los mandatos que definen la masculinidad tradicional y hegemónica en las sociedades (patriarcales) exige a los hombres sus roles de proveedor, protector, procreador y de autosuficiencia (Gilmore 1994), ordenamiento familiar que incluso goza de sustento legal a través del matrimonio. Ahora bien, la inestabilidad que refiere el relato propicia un cambio de roles que adjudica a la mujer un carácter distinto de la acostumbrada sumisión y permite que sus reproches sean impuestos con firmeza. Luego, condiciones como estas, afectadas aún más por la pobreza, alteran la retórica patriarcal, ahora instalada en la reflexión y la preocupación políticas, que la mujer tacha de inútiles. El cambio de roles es el mecanismo de huida de esta historia, y, particularmente, el desentendimiento del personaje masculino de las obligaciones propias de su género (proveer y proteger a su prole) confirma su evasión al *corsé* y su impugnación a las formas convencionales de construir la masculinidad. Su refugio en el discurso político hace posible lo anterior y lo contacta con aquello que le provee bienestar y que cobra sentido en el encuentro consigo mismo, entendiendo como sentido una referencia a la felicidad, “la felicidad puede ser un concepto que sustituye al de sentido” (Schmid 2010, 37), el cual refiere esa asociación entre “las cosas, los seres humanos, las experiencias o los sucesos concretos” (37). Finalmente, se trata de relaciones que funcionan como fuentes de conexión y coherencia.

Cerramos esta revisión de cuentos que indagan en la construcción de lo femenino con el relato emblemático, que caracteriza la década del 70,<sup>121</sup> y la representación de lo urbano,<sup>122</sup> “Ciudad de invierno” (5, 10, con  $i=2$ ), de Ubidia (2006), un cuento potente de

---

<sup>121</sup> En algún pasaje del relato, el narrador comenta algo sobre los rumores políticos: “Habló del inminente golpe de Estado que preparaban los militares, cosa nada nueva en la ciudad. Nada nueva y rigurosamente periódica. Un hecho cierto de su folklore” (Ubidia 2006, 61). Lo anterior confirma el clima dictatorial de la década como un rasgo reconocible del contexto que, por cierto, fue observado con detalle en el capítulo segundo de este estudio.

<sup>122</sup> Ciertamente, la estética de la narrativa de Ubidia (2006) se define desde ese afán persistente por recrear Quito; baste revisar *Sueño de lobos* y *La madriguera* para comprobarlo. En “Ciudad de invierno” lo expresa nítidamente su personaje: “Sin embargo, permanecía inmóvil detrás del vidrio que se empañaba una y otra vez con mi aliento, contemplando ese paisaje y pensando que uno puede llegar a amar una ciudad casi como

los del *Vectorial70*, publicado en 1979, que apuesta por una mimetización entre el personaje y su mundo interior con respecto al mundo exterior y su fisonomía, en el invierno de una época particular. En esta mimetización, en el sentido de representación de lo real (Auerbach 1996, 522) que propone una concordancia con la realidad como expresión de la vida, la noción de lo nuevo está fluyendo y dominándolo todo;<sup>123</sup> además, la ciudad para el personaje que cuenta no pasa desapercibida, sino que se entrecruza, se infiltra y se impone, con sus propias contradicciones. Luego, la potencia que la palabra *época* provee al relato constituye una forma de representar, cuando no de explicar, ese hilo de lo sensible que atravesaba los cuerpos de aquellos sujetos contemporáneos y definía las respuestas que ellos daban a su propia existencia: “el enamoramiento de esa palabra como hecha de ecos: «época», y que era capaz de resumir, en sí misma, todo un conjunto heterogéneo de causas y mostrarlas de un modo definitivo en forma de un estilo de vida inconfundible, de una manera de reír y de sufrir, de vivir y de morir inconfundible” (10). En estas líneas puede verificarse el influjo de ese nuevo tiempo que se ha mantenido como una constante en varios de los relatos revisados y que, a su vez, es el motivo que coloca a los personajes en ciertas situaciones decisivas con respecto a la búsqueda de su felicidad. Pero, además, el relato pone en escena el desmoronamiento de un matrimonio contemporáneo, moderno, en tiempos modernos, y se ocupa de la ruptura amorosa, al retratar un argumento decisivo para tal resolución: el agotamiento frente al *corsé*.

En efecto, la historia da cuenta de un posible triángulo amoroso, un episodio prefigurado por la suspicacia del narrador personaje. Todo inicia cuando él acepta socorrer en su casa a un amigo que estaba siendo perseguido, acusado de estafa, y cede espacio a un juego de especulaciones, fabricadas por él mismo: su esposa ha cambiado

---

se ama una mujer” (37). Quizá en esta recreación deba encontrarse un hito de la ficción que, para ese tiempo, 1979, configura la intensidad de la ciudad en presencia, de la ciudad “amada”, a partir de la comprensión del fenómeno de migración interna hacia el norte, que bosqueja un Quito en tensión bajo el arbitrio de la Virgen alada, que suele ser confundida con un ángel, tal como lo precisa su personaje. La alusión a lo urbano conjugado con la época es una asociación permanente en este relato que apuesta por la construcción de un ambiente escénico que dibuja una ciudad con sus rasgos más particulares, incluso los más inasibles, a través del lenguaje descriptivo, insumo fundamental de este relato.

<sup>123</sup> “Eran ahora los tiempos de los pasos a desnivel las avenidas y los edificios de vidrio. Lo otro quedaba atrás, es decir al Sur. Porque la ciudad se estiraba entre las montañas hacia el Norte, como huyendo de sí misma, como huyendo de su propio pasado. Al sur, la mugre, lo viejo, lo pobre, lo que quería olvidarse. Al Norte, en cambio, toda esa modernidad desopilante cuya alegría singular podía verse en las vitrinas [...] las nuevas discotecas al son de ritmos desenfrenados” (Ubidia 2006, 9). Esa contradicción aludida se expresa con nitidez en este fragmento y hace de “Ciudad de invierno” un texto que documenta las contradicciones urbanas propias de la época.

un poco (ha adoptado una vanidad femenina nueva y ha vuelto a tocar el violín olvidado); además, se ha distanciado de él porque, presumiblemente, se ha enamorado de Santiago, el huésped fugitivo. Esta fuga nada tiene que ver, sin embargo, con la categoría propuesta por este estudio. Más bien, Santiago resulta ser una presencia clave en la casa de ese matrimonio joven, con dos hijos aún pequeños, en tanto es él quien provoca que el esposo, de un lado, se percate de la presencia de Susana como una mujer atractiva de la que aún estaba enamorado, y que de otro, se proponga reconquistarla, pues tal como lo reconoció, quería “recuperar a Susana, a quien por una alquimia interior, paralela y comprensible, había vuelto a desear y a necesitar” (56).

De esta forma, en un extenso monólogo nos es contada esta historia en retrospectiva y cuando el personaje ya ha abandonado su casa y se ha mudado hacia una ciudad distinta, denunciando antes, anónimamente, a través de una llamada telefónica, la presencia de Santiago en su casa: “Han pasado pocos años de esto. Ahora me dejo vivir en una ciudad sin paisaje. No se ve montañas. No se ve el sol ni llueve nunca. Está como abandonada en el desierto. Hay un mar. Pero ese mar es un remedo. La bruma lo ahoga siempre” (78). Esta descripción de un escenario distinto se enfrenta con las alusiones del protagonista a esa ciudad suya que crecía en medio de contrastes y de las adaptaciones que los sujetos debieron sortear, en esos nuevos tiempos, que no dejaron de ser confusos: “Y lo único que alcanzaba a entenderse de aquel barullo era que andábamos como perdidos en una vertiginosa, agobiante, casi angustiosa búsqueda de la felicidad” (10). El personaje declara su conciencia sobre la búsqueda de la felicidad, además como un asunto articulado a esa sensación que traía consigo la nueva época y que interpelaba el sentir y los afectos de hombres y mujeres abocados a esas nuevas condiciones. Ciertamente, esa búsqueda vital que fuera revisada en el capítulo inicial, con las reflexiones de Epicuro, Schopenhauer, Bauman y Schmid, constituye una demanda permanente del ser humano durante su existencia y acepta distintos modos de ser resuelta. Sin embargo, y particularmente durante la década del 70, en principio, ser feliz parecía un asunto fácil de alcanzar, sobre todo, por el papel que jugaba el dinero en la felicidad de hombres y mujeres, cosa que prefiguraba una disposición y una exacerbación del consumo: “Uno puede comprarse cosas y es feliz” (23). Pero en realidad y tal como cuenta el personaje narrador, las cosas por sí mismas no prodigaban la alegría buscada, –sobre esto, Schmid (2010) plantea el aprendizaje sobre la felicidad, sus motivos y su expresión, en suma, la significación del “momento de felicidad” (19), cuya duración está relacionada con el

esfuerzo que demanda—, y menos aún, cuando lo que persistía era la complejización de las relaciones afectivas:

entre tanto nuestras vidas y las vidas de aquéllos que conocíamos adquirirían fisonomías imprevistas: hubo uno que se metió en las drogas hasta la locura, hubo otro que no paró hasta verse convertido en millonario, y muchos más que estaban en trance de serlo, otro que después de haberlo sido quebró aparatosamente; hubo desde luego intentos de suicidio, en fin, pero sobre todo hubo lo que solíamos llamar «las crisis de pareja», mote con el cual acuñábamos todo tipo de divorcios, separaciones, reuniones, adulterios y demás hecatombes conyugales que se propagaban, lo juro, por toda la ciudad como una fiebre irreal engendrada por tanto cambio exterior que parecía exigir, a la par, cambios y readecuaciones en la misma intimidad de la gente. (Ubidia 2006, 11)

En efecto, la crisis de pareja que refiere el relato detona con la presencia de Santiago en medio de las vicisitudes de ese nuevo y esplendoroso tiempo, caracterizado por el consumo y el dispendio, superficiales e ineficientes formas de alcanzar la felicidad<sup>124</sup>, sobre todo, para la clase media que tendía “a uniformar sus gustos y a la vez a disimular esa uniformidad” (17), y a usar operaciones de sustitución de lo viejo (casas, autos, objetos, muebles, adornos) por lo nuevo, y conservar alguno de aquellos, solamente, para provocar el falso negativo de algún entronque familiar. La presencia de Santiago, a decir del protagonista,<sup>125</sup> había producido cambios evidentes en Susana, quien se presentó al día siguiente muy arreglada, tal como no era su costumbre, incluso con esmalte en las uñas. Este episodio constituyó una revelación inesperada para su esposo puesto que ella decidió faltar a sus votos de sumisión y abnegación para permitirse un cuidado personal que, de inmediato, llamó la atención de su marido, en tanto su rol de esposa, por el contrario, exigía una renuncia en favor de los hijos y de él mismo; una actitud sacrificial que se convertiría en virtud; y su incorporación en el mundo como un cuerpo visible debido al cumplimiento irrestricto de su rol. La escena resultante se corresponde con esa otra de la familia burguesa definida por Federici (2010) como micro-Estado o micro-

---

<sup>124</sup> Sobre esta idea de alcanzar la felicidad, Bertrand Russell (2017), sugiere curar “la infelicidad corriente actual de que sufre la mayor parte de la gente en los países civilizados” (13), y condición a la que propone asociada a *ideas erróneas, a una ética y a unos hábitos de vida equivocados* que riñen con las cosas posibles. La felicidad, en cambio, se asocia con el desprendimiento de los deseos inaccesibles. Es una experiencia que “depende, en parte, de las circunstancias y, en parte, de uno mismo” (207), en la medida en que se definen y valoran los propios intereses. En este sentido, la reflexión de Russell coincide con la filosofía epicureísta. De allí que, el hombre, devoto del placer, busque distracción y olvido para enfrentar la infelicidad que parecería imponerse con insistencia debido a sus definiciones y valoraciones equivocadas.

<sup>125</sup> El personaje que cuenta, curiosamente, trata de custodiar la objetividad de su testimonio, “A lo mejor todo esto no fue sino una elaboración posterior que hice para darme razones, razones para entender de algún modo lo que luego vino” (Ubidia 2006, 29). Por tanto, resulta este un ejercicio que refiere una conciencia sobre la confección literaria que atiende sobre todo al elemento narrador que ha sido desplazado hacia la voz del personaje protagonista, cosa que también significa y alimenta su autonomía y su potencia.

Iglesia, en la que “el marido se convi[erte] en el representante del Estado, el encargado de disciplinar y supervisar las nuevas «clases subordinadas», una categoría que para los teóricos políticos de los siglos XVI y XVII (por ejemplo Jean Bodin) incluía a la esposa y sus hijos (Schochet, 1975)” (149). La autora afirma que, en estas condiciones, la mujer era “confinada a la supervisión de la casa” (149), tal como sucede en esta historia. En el siguiente fragmento, sin embargo, se evidencia un cierto reproche del protagonista a ese destino patriarcalizado de su esposa, quien debió asumir con perjuicio su rol *encorsetante* para contribuir a la construcción de su masculinidad:

Lucía fresca y discretamente elegante, por fin sin esas salidas de cama largas que solía usar y que tanto la adelgazaban y avejentaban acaso, sin pantuflas y, sobre todo, sin esos malditos rulos enredados en el pelo durante horas, que yo hacía rato había dejado –por cansancio– de prestarles atención. Me molestaron siempre, me parecían las marcas inequívocas de las amas de casa, del pequeño, indiferente, un poco tonto mundo de las amas de casa. (20)

Resulta evidente su incomodidad frente al convencionalismo social que define el carácter abnegado de su esposa. La nueva imagen de Susana revela su resolución de huir del libreto asignado por el *corsé* que, por cierto, también es rechazado por el protagonista. De este modo, la esposa impugna la presión del *encorsetamiento* que debía modelarla siguiendo un prototipo tradicional de mujer casada que no debía disponer de tiempo para sí y sí, en cambio, desempeñar el rol de *ama de casa*, con dos responsabilidades fundamentales: el cuidado y el arreglo del espacio (que incluía también el cuidado de todo lo concerniente a su marido. Recordemos que la discusión que los distanció, definitivamente, se dio porque faltaban dos botones en una de sus camisas) y la custodia de los niños, de tal suerte que, “Con tantas cosas por hacer era comprensible que no alcanzara a cuidar de sí misma como yo hubiera querido” (20). Este rol empata con el concepto de “el hada del hogar” de Woolf (2016), que refiere la responsabilidad de la mujer-esposa aludiendo a su actitud comprensiva, incluso sacrificial<sup>126</sup>, sin deseos ni pensamientos propios y con un estricto sentido de la pureza, que además, descolla en su

---

<sup>126</sup> Con respecto a la pensión femenina al sacrificio como una forma de virtud, resulta oportuno leer esta cita: “las mujeres de mi ciudad anuncian su sufrimiento: la mirada baja, preferiblemente fija en un punto, la breve casi imperceptible contracción del entrecejo, la boca apretada en un leve rictus, silenciosas y como ausentes: aquella es una expresión religiosa, es la misma expresión de la Virgen María, de la Dolorosa, es su simulacro. De otro lado, también es una costumbre, casi una norma de urbanidad; después del llanto hay que ponerse así, se estila así” (Ubidia 2006, 35). El personaje reafirma la ciudad como una presencia condicionante o como un espacio en el que se expresan las convenciones y, luego, el comportamiento femenino como el aspecto de un manual que ha de cumplirse irrestrictamente, en todas las mujeres.

función reproductiva y de perpetuación, apegada a un sistema de valores complejo que requiere su renuncia (a todas sus afinidades) y su aceptación (de todas las imposiciones).

El rechazo que el protagonista expresa en contra de la sumisión de su esposa a un modelo femenino ejemplar también significa el rechazo a ese *corsé* que sujetaba y oprimía el cuerpo y el comportamiento de Susana. Este guiño despatriarcalizante se completa con su decisión de no intervenir en su libertad individual, pues “tanto había ya invadido y matado en ella” (Ubidia 2006, 20). Lo anterior deja ver que la reflexión del protagonista, debido a la indiferencia de Susana, le lleva a plantearse, sin mucha consciencia, algo parecido a un examen de contrición en el que recupera ciertos recuerdos, acaso intentando una respuesta a su estado de crisis. De ahí que podamos reconocer un esposo posesivo, cuota que debe asignarse al machismo y al sistema patriarcal, en tanto el matrimonio obligaba a que la mujer “romp[er] con su pasado y [...] [sea] anexionada al universo de su esposo; le entreg[ue] su persona: le deb[er] su virginidad y una rigurosa fidelidad” (Beauvoir 2021, 377). Pero, además, podemos reconocer un marido vanidoso y autosuficiente, al punto de menospreciar la capacidad de su esposa de configurar su propia subjetividad: “Susana era, literalmente mía, un producto mío, lo que era, o mejor, lo que había dejado de ser, me lo debía a mí; era pues, un poco yo mismo; todo su mundo, lo juro, giraba en torno a mí” (Ubidia 2006, 21).

Lo anterior da lugar a pensar en algo que podría denominarse la “paradoja del *corsé*”, en la medida en que permite comprender la forma en la que las presiones discursivas tienen un efecto ambiguo y contradictorio a la vez, puesto que aunque este discurso fortalezca la noción de matrimonio, al mismo tiempo lo sabotea, en tanto el descuido, la posesión, la monotonía y la sumisión presagian un desgaste irreversible: “el amor ya no es el mismo, empieza por volverse doméstico, termina por trocarse en cariño, en afecto, en cómplice y mutua gratitud, acaso en algo muy poco semejante a lo que fue” (21). Se trata de una crisis de pareja que se había tornado tan común en aquella época, tal como lo advierte el protagonista en algún pasaje del relato; pero también se trata de la reconfiguración de las subjetividades de los dos esposos como efecto de la decisión de Susana de evadir el libretto *encorsetante* y redefinir su rol dentro del matrimonio. De allí que su indiferencia lo desestabilizara hasta el límite de reconocer su derrota y abandonarlo todo, como una forma de *fugar* de aquello que consideraba irreversible. En esta noción

convencional de matrimonio<sup>127</sup>, además, se inscribe como obligatoria la renuncia femenina a su singularidad y a su autonomía, tal como sugerían los discursos de raigambre patriarcal,

Once años atrás, yo la veía libre [...], llena de ideas y opiniones propias [...]. Estudiaba en el conservatorio –violín para colmo–, y su futuro, según ella, estaba lleno de viajes y promesas, [...]. Once años después era otra. [...] cuidaba de la casa, criaba a los niños [...], usaba rulos por las mañanas y el violín era un adorno empolvado en una pared de su costurero. (22)

Esta renuncia, por tanto, supone el dominio total de su esposo y su anulación; un traspaso de propiedad: “Era pues, «mi mujer», «mi señora»” (22); la intervención en su subjetividad y una muy eficiente operatividad del *corsé* asociado con el sistema patriarcal y la construcción hegemónica de la masculinidad. Sin embargo, y como ya se había comentado, la historia de la apropiación da un giro desde el momento en que el protagonista toma conciencia de sus afectos por aquella olvidada Susana que, en presencia de Santiago, se le reveló otra vez con “sus nuevas viejas maneras” (32). Desafortunadamente, nada pudo ser reparado puesto que cada estrategia planteada por el protagonista no fue más que un pensamiento infructuoso que se sumó a un cúmulo de fabulaciones suyas.

De esta suerte, la paradoja del *corsé* consiste en la forma en la que su opresivo control y la modelación de los cuerpos unidos en matrimonio desgasta los afectos al punto que la rebelión de los esposos, por cuerdas separadas, de las convenciones religiosas y sociales, se impone y confirma la imposibilidad del amor y la felicidad en pareja. Susana rechazó el sometimiento, la monotonía doméstica, el desgaste de su subjetividad, el abandono forzado de sí misma, el control, el egoísmo y la indiferencia impuesta por el esposo. Y él abominó<sup>128</sup> su conversión a propósito de su nuevo rol, y seguro de su

---

<sup>127</sup> Recordemos que el asunto del matrimonio articulado a ideas tales como la rutina doméstica, la familia convencional, las relaciones del hogar y su cotidianeidad son temas explorados en varios relatos, por los autores del *Vectorial70*. Incluso, el mayor número de cuentos *inventariados* se ocupa de este motivo, y a través de él, propone la configuración de varios caracteres femeninos enfrentados a la experiencia de la *fuga* como forma de buscar su bienestar (o felicidad), impugnando el rol convencional impuesto por el *corsé*.

<sup>128</sup> Esta reflexión de Russell (2017), más allá de sus resonancias machistas, coincide con lo que la escena del relato plantea y refuerza la intervención de la hegemonía patriarcal en la organización y las relaciones de la familia: “Abrumada bajo el peso de detalles triviales, puede darse por muy satisfecha si no pierde todo su atractivo y la mayor parte de su inteligencia. Con mucha frecuencia, por el mero hecho de cumplir con su deber, tales mujeres se hacen insoportables para sus maridos y para sus hijos [...]. Esta es la más perniciosa de todas las injusticias que tiene que sufrir: el perder el amor de la familia por haber cumplido con sus deberes para con ella, pensando que si los hubiese desdeñado, viviendo alegre y atractiva, tal vez hubiese conservado su cariño” (157).



imposibilidad de recuperarla, agobiado por la responsabilidad que sentía por haberla arrastrado hasta ese punto, a cuenta de la imposición del *corsé* en sus vidas, y seguro, además, de que así serían los amores modernos, marcados por “su carácter inconstante y fugitivo” (59), precipitó su *fuga*, pues tampoco creía “en las segundas oportunidades, en reorganizar [su] vida sin ella” (57). Vagó por las calles hasta que hizo una llamada para denunciar a Santiago: “alguien se moría dentro de mí. Le expliqué a la ronca voz que me contestó desde el otro lado de la línea, dónde lo iban a encontrar, la ubicación exacta de la casa” (77). Siguió vagando, y luego decidió no regresar nunca más. Entonces, invocó el que fuera su pensamiento fundamental al inicio del relato, “Siempre habrá un atardecer arrebolado para salvarnos de la muerte” (77), cosa que propone un necesario distanciamiento del pasado, una evasión que implica cambiarse de ciudad y romper esa asociación entre época y espacio, para rehacerse y salvarse de la situación angustiante que era comparable a la muerte, por lo que tenía de pérdida, abandono y renuncia. Por tanto, si la familia había dejado de ser una fuente de felicidad (Russell 2017) era necesaria una decisión que reivindicara aquello de que una “[v]ida feliz es, en gran parte, lo mismo que [una] vida buena” (Russell 2017, 205), puesto que el amor “debe ser de tal naturaleza que para ser afortunado incluya nuestra felicidad” (205). Dicha reivindicación activó otra forma de comprender la felicidad en función de las relaciones humanas, partiendo de la idea de que si “es muy fácil conseguir la felicidad para una de las partes; pero [...] mucho más difícil que la consigan las dos partes” (166), entonces, el placer resultante será parcial y, por tanto, insatisfactorio, pues a decir del mismo Russell, solo el amor recíproco provoca una felicidad recíproca<sup>129</sup>, y su carencia, la infelicidad de la que en efecto resuelve escapar el protagonista.

Por otro lado, el relato “Para que el tiempo no lo borre” (5, 5, con  $i=1$ ), de Velasco Mackenzie (2004), publicado en 1977, propone una forma distinta de confeccionar personajes femeninos. La historia se escenifica en el sector del Mercado Sur, en Guayaquil, y problematiza el lugar de la verdad y el registro que garantiza su origen y su validez, y al mismo tiempo abre la posibilidad de especular sobre las formas en las que el estatuto de lo femenino se define, cobra sentido y asume valor. Es así que el protagonista,

---

<sup>129</sup> Sobre la felicidad propiciada por el afecto recíproco, Russell (2017) apunta lo siguiente: “El afecto, en el sentido de un genuino interés recíproco de dos personas, no solo persiguiendo cada una de ellas su propia felicidad, sino aspirando al bien común, es uno de los elementos más importantes de la felicidad real, y el hombre cuyo *ego*, encerrado en muros de acero, no puede expansionarse, pierde lo mejor que puede ofrecer la vida, aunque tenga los mayores éxitos en su profesión” (152).

hacia el final de la historia, se percata de que todo aquello que le había sido contado por su informante tal vez no habría sucedido realmente, porque al buscar en los diarios nunca encontró noticia o reportaje alguno que dieran cuenta de lo sucedido (el montaje de esta ficción parecería ser la reversión del cuento “Un hombre muerto a puntapiés”, que, también plantea la reconstrucción de un crimen).

Todo inicia cuando el protagonista en su deambular por el mercado encuentra cargadores, gentes extrañas que dormían sobre periódicos y cartones, y una mancha escarlata en la calle, que particularmente llamó su atención; “fueron dos locos que se mataron, cayeron desde el tercer piso de la casa roja” (215), le contó la prostituta de un quiosco. (Notemos cómo este relato, tal como sucede con otras historias del autor, insiste en ciertas obsesiones suyas: el alcoholismo, la prostitución, el suicidio por caída desde una ventana, y la presencia de Alba). Fue así que, mientras bebía, comenzó a recordar a “las ramerías del París de Eiffel: flacas, enfermas e indiferentes; tan distintas a estas mujeres del puerto: regordetas y casi siempre hambrientas” (215). Luego, consiguió la compañía de un hombre que pidió que lo llamara Morán, aunque ese no fuera su verdadero nombre, —resulta casi cómico este episodio; sin embargo, esta aclaración coloca en tensión la honestidad del personaje informante, cosa que también tendrá efecto sobre la credibilidad de lo contado—. Finalmente, a cambio de una botella, el hombre inició el relato de la historia. Atravesaron el mercado, “desde el suelo brotaba un halo rancio de frutas podridas, hierbas que habían perdido su aroma, despojos de aves y peces” (216), y llegaron hasta una taberna, donde le confirmó que los muertos habían sido un padre y su hija. Ella se llamaba Delia. Morán los conocía bien porque vivían en la misma casa roja de tres pisos rentados, distintamente, para prostitutas, hospedaje, y pensión mensual. El difunto se había involucrado con su propia esposa, “fue allí donde el padre convenció a mi mujer. Los vi varias veces hablando, tratando de tocarse con disimulo” (218). Morán, en cambio, se había enamorado de Delia, la hija, “era joven y no había tenido varón hasta entonces, me enamoré de ella como un adolescente” (218). El romance duró poco tiempo, porque después lo rechazó y se la pasaba jugando cartas con su esposa en su propio cuarto. Morán también le contó que “volvía tarde, casi siempre ebrio. Entonces sucedió lo peor: el padre sorprendió en la cama a las dos mujeres desnudas” (218).

La versión de Morán, se confirmará hacia el final del relato: tenía el propósito de que el tiempo no borrara la historia; afán que ha de leerse como un guiño a la relación entre memoria y escritura, que en este caso está mediado por la revisión del complejo

asunto de las infidelidades, que fueron mutuas, dentro de una casa hecha para el hacinamiento de los cuerpos. Pero, además, existe un detalle adicional: el amor incestuoso de la hija por el padre, que ella misma se lo había confesado: “yo amo a mi padre y por eso quise estar con la mujer que él deseaba. Quería sentir con ella lo que sentía él. No ser su hija sino su mujer” (220). Alba era la esposa de Morán y lo había engañado con Delia, “Alba dormía desnuda sobre la cama, pude ver claramente el lunar en forma de hoja arriba de su cadera” (221). Un último dato del informante permite conocer el episodio en el que el padre, lleno de furia, se llevara consigo el cuerpo de su hija, Delia, en su caída desde el balcón derruido.

Ahora bien, el narrador de esta historia temía haber sido víctima de un engaño; por ello, no podía evitar imaginar el episodio relatado, sospechando al mismo tiempo que el ojo trizado de Morán estaba “mirándole burlescamente” (222). Aunque los hechos podrían ser reducidos al lugar de la invención que, colocada dentro de la ficción, carecería de verdad, la confección de Delia como personaje literario nos deja pensar en una acumulación problemática que muestra una versión distinta de mujer, en tanto que a su elección homosexual –por su romance con Alba– se suma el dato del amor incestuoso que sentía por su padre. Un episodio como este, de haber sido cierto, pensaba el narrador personaje, habría conmocionado la cotidianeidad y habría sido elevado a la categoría de noticia, por ello, “sal[ió] a buscar los diarios, la noticia de la tragedia” (222). Este detalle de la difusión de las desventuras populares confirma que todo aquello que escapa de la norma debe ser difundido en el espacio público, acaso con un propósito didáctico y ejemplificador.

Sin embargo, y tomando en cuenta que la noción de verdad no se resuelve en este relato, esta historia pone de manifiesto un imaginario sobre lo femenino que no deja de aportar información acerca de las condiciones con las que opera el *corsé*, que impone un *régimen de la sexualidad*, en términos foucaultianos, y que castiga el amor homosexual y las relaciones incestuosas, precisamente, atendiendo a mandatos religiosos y morales. El episodio relatado por Morán expresa la rebelión doble de Delia; de ahí que este cuento coloque en escena un nuevo carácter femenino, que, aunque logró *fugar* del *corsé*, fue castigada por su padre, quien, con la muerte accidental de los dos, logró evadir las consecuencias que habrían tenido que soportar, en términos de prejuicio y rechazo social. Ahora bien, la huida del personaje femenino enfatiza en el deseo de su cuerpo y en el proscrito afecto que siente por su padre, y sitúa los asuntos de la homosexualidad y el

incesto, aunque rechazados por los discursos *encorsetantes*, como formas de pensar una traducción de la felicidad que la mujer ha construido autónomamente en pleno ejercicio de uno de sus derechos (Schmid 2010).

Aunque todo intento de *fuga*, dada su condición individual, parecería quedar destinado al fracaso debido, además, al carácter sistémico de la procedencia del *corsé*, lo que interesa mirar es la forma en la que los personajes son confeccionados a propósito de sus deseos con respecto a un objeto o a una circunstancia que, al margen del control del accesorio discursivo y modelador, les puede propiciar un instante de satisfacción, distinto por tanto de las experiencias de su cuerpo sometido al *corsé*. Y ello queda al margen de la duración de dicha experiencia. Es decir, importa mucho más el acto de la disidencia y el instante de inflexión en la tradición creadora de personajes asociados a sus época y circunstancias –es decir, definir una estética de esta cuentística en relación con la confección de hombres y mujeres personajes–, que las implicaciones de esa inflexión, resistencia o rebelión, en un sistema que va a seguir funcionando imbatible, reproduciendo sus prácticas y fortaleciéndose ininterrumpidamente.

En esta misma línea de las disidencias femeninas, el relato “Cristina” (5, 5, con  $i=1$ ), de Luna (1970), coloca el asunto de lo lésbico en exposición, cosa que expresa una deserción de ese *régimen de la sexualidad* –sugerido por Foucault (2005) que prescribe el amor heteronormado– cuya connotación resulta algo más potente, debido a que quien evade el estatuto es una mujer. En esta historia se repite el estereotipo de la relación de poder debido a la edad y a la autoridad de uno de los dos sujetos desertores. Todo sucede en un colegio y después de una junta de profesores, que mayoritariamente, observó el rendimiento de Cristina, sugirió su retiro de la institución y encargó a la ayudanta de la inspectora general, el seguimiento del caso. Luego, se propicia un diálogo entre las dos, que no deja buenos resultados, aunque sí, una nota caída por descuido del bolsillo de Cristina. En ella, Luisa Sandoval, la ayudanta, confirma la cita de un pretendiente, que es identificada de inmediato como causa de lo que le sucedía a la adolescente. Pero, además, existe un par de detalles que expresan la potencia disciplinadora y modeladora de lo femenino dentro de las instituciones educativas: durante la junta, Cristina había sido acusada de ser una mala influencia para sus compañeras porque “lee muchas novelas pornográficas a escondidas” (59), y porque además, fuma en los recreos y ha comenzado a maquillarse de una forma poco discreta y con muy mal gusto. Luego, la institución educativa se reafirma como el lugar del disciplinamiento que refuerza junto con la familia

la operatividad del *corsé*, en tanto ambas, familia y escuela, poseen la capacidad de intervenir en el cuerpo de la adolescente y juzgar su subjetividad y sus decisiones más personales y privadas, a cuenta de educarla. Desde esta condición, se pone en escena un episodio de control legitimado por el sistema educativo, que se reserva mecanismos<sup>130</sup> que violentan el cuerpo y los derechos más elementales de los aprendices, tal como ya lo habíamos repasado a propósito de “El ejercicio”, de Cárdenas (1978), y de “El que nunca había venido” (1972), de Proaño Arandi.

Revisemos la nota que va a mostrar una situación inusitada: “Mi amor: quisiera tenerte una noche entera conmigo, porque te adoro como nunca he amado en mi vida. Ven esta noche. Escápate de tu dormitorio cuando todas tus compañeras estén dormidas. Yo te esperaré abajo, a eso de la media noche, en el cuarto de las escobas. Te besa: IG” (Luna 1970, 63). Llegada la hora de la cita, al abrir la puerta, Julia piensa sorprender al “canalla que [...] [venía] a aprovecharse de esta pobre criatura” (63). Al prender la luz, miró a Cristina completamente desnuda sobre la alfombra, mientras “unas manos le acariciaban los senos y la cadera. Al reflejo violento de la luz los dos cuerpos se encogieron de sorpresa. Luisa Sandoval se horrorizó: –Señorita Inspectora!! Se...ño...ri...ta... no no puede ser!!” (64). El narrador omnisciente da cuenta de que “la solterona homosexual no tuvo escapatoria” (64).

La escena descrita es la expresión de la *fuga* de ese *régimen de la sexualidad*, que hace parte de los fundamentos del *corsé*, en tanto el final abierto, a propósito de que el personaje involucrado fuera una menor de edad, plantea al lector el carácter lícito y necesario de la persecución, y normaliza el estado de aturdimiento de la ayudanta que sintió horror frente al episodio, sobre todo, porque había descubierto una insurgencia que le resultaba abominable. “La solterona”, por tanto, debía enfrentar el castigo por haber pervertido a una estudiante menor de edad (pues la involucró en su disidencia) seduciéndola. Esto, al mismo tiempo, significa la condena a su elección sexual. Ahora bien, más allá de los juicios morales que pudieran verse en torno a esta historia, es posible afirmar que esta, de un lado, deja ver que la sexualidad tiene sus propias manifestaciones y que estas escapan de las predicciones y las imposiciones religiosas y sociales; y de otro, muestra que más allá de situaciones ideales, ciertos episodios suceden,

---

<sup>130</sup> El reporte de alguna falla en ese control, que es la expresión del *corsé*, justifica persecuciones y expulsiones como las que este relato recrea. Recordemos que las inquietudes adolescentes sobre la sexualidad también fueron castigadas, tal como sucede en esta historia, en el cuento “Mamá”, de Pérez Torres (1974), y en cierta medida, impuestas, como en el cuento “La primera caída”, de Rodríguez (1972).

a veces muy secretamente y revelan la persistencia de complejidades latentes en la cotidianeidad social, que son aquellas que en efecto, la literatura asume poner en exposición.

Por lo demás, resulta oportuno comentar que esas predicciones e imposiciones legitiman el castigo que los *regímenes de la sexualidad y la representación*<sup>131</sup> imponen a la disidencia homosexual, como parte del ordenamiento social que a través del *corsé* condena y discrimina el “placer desviado” (Llamas 1998), más aún, si esta disidencia vincula a una mujer adulta, docente, es decir, sujeto ejemplar y agente operador del control de los cuerpos, con una menor de edad, en una asimétrica relación de poder. Este relato y el de Velasco Mackenzie son los únicos del *Vectorial70* que revisan el motivo la homosexualidad femenina. Los dos dejan ver a contraluz la operatividad del *corsé* y una intolerancia a la disidencia del orden heterosexual que pasa por la anulación y el castigo de los cuerpos disidentes. Por cierto, la temática homosexual no es un aspecto que ocupe a esta generación; el brevísimo trabajo sobre este deja ver que sus autores, Luna y Mackenzie, lo resuelven con la misma sensibilidad, además, como un asunto proscrito que se ensambla bien con el mandato *encorsetante*.

Por tanto, el relato de Luna se suma a la tradición cuentística de nuestra literatura, repasando un motivo que aporta al funcionamiento efectivo del *corsé*, y que encarga al sistema educativo la modelación de cuerpos, el control de comportamientos y el sofocamiento de cualquier conato de transgresión. No es menos cierto que la *fuga* de la Inspectora, aunque frustrada al final, desafió la censura y configuró para ella una fuente de felicidad que consistió en evadir los convencionalismos desde una clandestinidad que, aunque resultó imperfecta, le permitió acceder a aquello que concibió autónomamente, como un motivo para la experiencia placentera del cuerpo y su sentir –valga decir, derecho a la búsqueda de la felicidad y a su definición, en el sentido en el que Schmid (2010) lo propone–. Dicha experiencia reafirma la dimensión social que también posee la

---

<sup>131</sup> Este y otros textos que hacen parte de la tradición cuentística ecuatoriana han explorado las formas de castigar los cuerpos culpables de esta deserción, pero lo han hecho construyendo personajes homosexuales, en su mayoría masculinos. Con respecto a dicha estrategia, en particular, las historias de los profesores creados por Raúl Vallejo aluden a amantes cuyas parejas son menores con más de la mitad de sus años. Estas relaciones resultan inquietantes, porque suponen una situación inusual y una doble transgresión, agravada si se quiere, por la puesta en escena de un asunto adicional: la perversión a menores. En efecto, la puesta en discurso de este asunto sobre el que la cuentística del siglo XX retornó a partir de la década de 1980, y sobre todo y de manera sostenida, en los noventa, con la narrativa de Vallejo, posee una resonancia importante, puesto que vuelve a colocar el tema de la homosexualidad femenina en ese escenario narrativo, en el que Joaquín Gallegos Lara, y Eugenia Viteri, en 1930 y 1977, también lo hicieron con “Al subir el aguaje” y “Florencia”, respectivamente (Correa, 2014).

felicidad, en tanto “la felicidad se consigue en la compañía de personas con gustos y opiniones semejantes” (Russell 2017, 114), circunstancia que sitúa el intercambio como condición para la vida placentera.

Por otro lado, “Aeropuerto” (5, 5, con  $i=1$ ), publicado en 1975 por Velasco Mackenzie (2004), coloca en discusión las implicaciones del sujeto femenino que decide migrar a otro país, con la esperanza de que su desplazamiento modificaría su situación en su lugar de origen. Dicha decisión significa un acto liberador del rol convencional de la mujer, pues, a la protagonista de esta historia, Alejandra, le esperaba la opción del matrimonio (tenía varios pretendientes, y todos habían acudido para despedirla previo a su embarque), y con suerte, algún trabajo que no la eximiría de su responsabilidad con los asuntos domésticos y su maternidad. Es precisamente esa necesidad de tomar distancia de aquello que parece irreversible y no deseado, la que anima a la viajera a dejarlo todo.

Ahora bien, la voz omnisciente se centra en la anécdota de la partida de Alejandra Sánchez, de tal suerte que, como lectores estamos supeditados a esa focalización externa e interna que nos acerca la subjetividad del personaje. Según esa misma voz, ella se encontraba visiblemente cambiada y predispuesta a integrarse en ese otro mundo que la aguardaba (Nueva York), “Alejandra con traje estilo sastre, con maletita de mano con iniciales, con pañuelón de bolas blancas sujetándole el cabello, desde ahora rubio oxigenado” (227). La cita enfatiza en la apariencia física que ha construido para sí el personaje y en los cambios que expresan su resolución de mostrarse diferente y negar aquello que había sido por naturaleza, desarticulando su mundo y distanciándose de él, a manera de adaptación al nuevo espacio. En este sentido, el viaje en clave migratoria, guarda la connotación de soberanía del cuerpo, capaz de abandonar un lugar y adoptar otro, asumiendo, sin embargo, los efectos propios de la migración que configura un sujeto en tensión, incapaz de desdibujar la frontera entre el aquí y el allá, cuyas coordenadas están condicionadas por la experiencia material y simbólica de su cuerpo.

La voz omnisciente esboza una familia confrontada con el dolor de la partida y una viajera que después de la charla distendida sobre ese cambio de tiempo “del sucre al dólar” (227), comienza a sentir alguna angustia que, de todos modos, es superada con el recuerdo del mensaje de su amiga Eugenia: nos esperan “días de emociones *darling* y sin vender tu cuerpo, sin esfuerzo, *Oh mother*” (228). El registro de las dos lenguas presagia las contradicciones culturales y el mestizaje que debe experimentar el sujeto migrante. De allí que Eugenia sugiriera a la protagonista ciertos cambios en sus hábitos sencillos:

“le dio esos consejos sabios, pide más, le decía, engorda y Alejandra que era huesos, empezó a tomar emulsiones, a subirse la falda, a beber whisky sin cara de náusea” (228). Pero lo que realmente le esperaba en el lugar de destino era incorporarse al trabajo de la factoría, pues hacia allá se disponía a ir Eugenia, en el mismo momento en el que el avión aún se encontraba en vuelo, y el reloj marcaba las “diez cero cero nueve Usa” (230). El relato deja mirar el triunfo de la voluntad de la protagonista como fuente de alegría, pese a que, presumiblemente, le aguardara esa precarización del trabajo destinado a los migrantes. Con todo, la probabilidad del estado feliz es una consecuencia del acto de *fuga*, que expresa la búsqueda moderna de la felicidad a través del bienestar como forma de “experimentar todo lo que se considere positivo” (Schmid 2010, 17). Al caso, la migración constituye un desplazamiento que ampara la resolución de la mujer de evadir el libreto convencional asignado a su género para buscar otras posibilidades que auguren aquello que precisa para su bienestar, aunque en realidad estas le reserven condiciones difíciles de explotación.

## 6. Una lectura lateral y necesaria

En el capítulo inicial de este trabajo se anunció la revisión de la cuentística de dos autoras nacidas en el año 1928, Alicia Yáñez Cossío y Eugenia Viteri, al margen del *corpus* definido que, recordemos, incluye la selección de una autora y varios autores nacidos entre los años 1940 y 1950, que hubieron publicado sus obras entre 1970 y 1979. Esta incorporación permitirá repensar ese supuesto escamoteo de lo femenino en el ámbito de la publicación de literatura en nuestro país y, además, la validación concedida a aquello que era considerado discurso literario. Pero, sobre todo, permitirá comprender mejor el asunto de la construcción de personajes femeninos que este capítulo plantea, puesto que se trata de una narrativa importante (la de las autoras) que provee ciertas claves para leer la producción de personajes afiliados a historias que ponen en evidencia desafíos a estructuras sociales y a los códigos de su funcionamiento.

La cuentística publicada por Viteri<sup>132</sup>, en 1977, conserva ciertas claves del realismo social, sobre todo, por aquellas formas con las que propuso la confección de sus

---

<sup>132</sup> Eugenia Viteri publicó en 1987, *Antología básica del cuento ecuatoriano*, que hasta 2011 –año que corresponde a la edición consultada en esta investigación– contaba con trece ediciones. Según la nota del editor, estas “siguieron el esquema planteado desde la primera: ser una obra de consulta para los estudiantes del nivel medio del país [...]. Para esta publicación, que corresponde a la XIV edición (primera de la CCE), con la aceptación de la compiladora, [la cursiva me pertenece] se ha suprimido el carácter didáctico dejando exclusivamente la obra literaria de los autores y actualizándola con la incorporación de un grupo



cuentos y de sus personajes, pues trabajó estructuras lineales a las que se ensamblaron historias en las que, bajo un haz de luz particular, una voz omnisciente decidía qué y cuánto mostrar de sus protagonistas, restricción que, como ya lo hemos discutido en capítulos anteriores, fue superada con frecuencia por los narradores del *Vectorial70*, para convertirse en uno de los rasgos que caracterizó su cuentística durante la década. En particular, de su propuesta narrativa resultan interesantes dos asuntos en torno a la subjetividad femenina: el lesbianismo y el ejercicio de la sexualidad al margen de la maternidad, los cuales se presentan permeados por un intenso prejuicio patriarcal.

Yáñez Cossío, la ganadora del Premio de la Editorial Indigo & Coté Femmes, de París, como mejor novela hispanoamericana escrita por una mujer,<sup>133</sup> en 1996, es dueña de un trabajo relevante que conjuga la ciencia ficción con dos de sus preocupaciones capitales: su comprensión de lo femenino y su pesimismo frente al avance de la ciencia. En tal virtud y pese a su recurrencia a usar la voz omnisciente, superó absolutamente el estatuto realista social. A continuación, revisaremos la producción de las autoras, en apartados separados que indagan con detalle en el significado y las implicaciones de su narrativa, a propósito de este intento de configurar la comprensión de una estética de género, inscrita en la década de 1970.

### 6.1. A la sombra del realismo social

Eugenia Viteri (Guayaquil, 1928) publicó el libro de cuentos *Los zapatos y los sueños*, en 1977, aunque lo propuso como una estructura narrativa que, en tanto totalidad, también funcionaba como novela. Lo anterior revela su idea sobre la fisiología narrativa: una narración resultaba ser un material discursivo que admitía ser modelado, y también, operaciones de acumulación sobre sí. Entre los motivos de las historias, se incluye un par

---

de escritores que se han destacado en los últimos años en el género del cuento” (Viteri 2011, 4). Nótese la intervención del editor en el trabajo de selección. El índice, a partir de Sonia Manzano, confirma una mucho más frecuente incorporación de la producción cuentística de mujeres. Se suman 19 autoras, que siguen a cuentistas como: Elysa Ayala González, Alicia Yáñez Cossío, Eugenia Viteri, Fabiola Solís de King. Este detalle revela que la invisibilidad de mujeres escritoras de literatura tiene mucho que ver con una voluntad editorial y compilatoria y también con una mirada centralizada que es discriminatoria y que aún sigue privilegiando dos ciudades como muestras de un universo literario, que seguro es mucho más complejo y diverso. Con todo, recordemos que esta investigación inició poniendo en duda la potencia mostrativa de las antologías y de la gestión de su recorte.

<sup>133</sup> Este galardón francés es reseñado en la contraportada de la edición de *El beso y otras fricciones*, que la editorial colombiana Oveja Negra presentara en 1999. En la misma contraportada se enfatiza que aquel reconocimiento le sirvió para colocarse en ese “Boom de novelas escritas por mujeres”, que ya se anunciaba por esos años, y figurar junto a narradoras como Marcela Serrano, Laura Esquivel, Ángeles Mastretta y otras.

de temas que revelan una cierta novedad: uno de los relatos propone un episodio de felación que luego es frustrado y, en otro, la experiencia del duelo de una mujer madura por la muerte de aquella de quien estuvo enamorada.

Habíamos comentado la condición de totalidad de su obra, que responde al principio aristotélico de unidad de espacio: el escenario es un conventillo con patio central en el que convive con sus vecinos, enfrentando las vicisitudes de lo cotidiano, provocadas por su pobreza, que pareciera una condición irreversible. Al mismo tiempo, cada una de las partes del relato intenta asumir una cierta autonomía. imperfecta, vale decir, porque un par de cuentos precisa la lectura de aquel inmediatamente anterior. Es decir, debe leerse la muerte de Florencia, para comprender la búsqueda del ataúd y los sucesos del velorio; lo mismo que el enfrentamiento con los exaltados y el vejamen de los adolescentes, para comprender el auxilio de doña Lucy. Los dos cuentos serán revisados más adelante. La estrategia para alcanzar la autonomía de casi todas las historias consiste, primero, en la rotulación del cuento (es decir, denominando cada pasaje o episodio), y, luego, en la eliminación de datos antecedentes que, por tanto, menguan su potencia como elementos mediadores que condicionan la comprensión de la historia.

Vale señalar que, a pesar de esta búsqueda, la cuentística de la autora no logra desmarcarse de la presencia de una voz omnisciente, que por su propia naturaleza no permite que se consiga, como sí lo hacen los cuentistas del *Vectorial70* y Yáñez Cossío, penetrar en la intimidad y en el pensamiento de los personajes, a través del “narrador autodiegético” (Genette 1989), que es el elegido para contar desde la instancia profunda de su discurso. Ahora bien, de este libro resulta oportuno revisar dos relatos que ponen en escena un par de motivos que se incorporan a la cuentística de la década. El primero es la inclusión del asunto de la homosexualidad femenina, que en nuestra tradición cuentística sería el más cercano a “Al subir el aguaje”, de Joaquín Gallegos Lara (1930), a “Cristina” de Violeta Luna (1970) y a “Para que el tiempo no lo borre”, de Jorge Velasco Mackenzie (1977). Y el segundo, que tiene que ver con el asunto de la felación inducida con violencia.

Miremos con detalle los cuentos que exploran estas temáticas: Luis Arturo es el personaje que abre el primer relato homónimo del libro. Se trata de un muchacho carismático que organiza a los vecinos a propósito del problemático uso del espacio del conventillo, en particular, del retrete y la lavandería, y que también lidera a su grupo de amigos. Inconforme, negaba el oficio de zapatero remendón de su padre y entendía la

pobreza como una limitación contra la que se enfrentaba con deseos o sueños posibles, es decir, desde su propia noción de felicidad. Aunque aceptaba su irremediable destino de ser un artesano, sin embargo, rehusaba convertirse en zapatero. En este rasgo se puede identificar su afán de *fugar* del peso del destino o del legado familiar, para buscar lo que le proveería otro estatus y, por tanto, bienestar. En su vivienda se incluía el taller, y le parecía “un mierdero” (Viteri 1977, 17) en el que había vivido durante diecisiete años. Entre otros asuntos que el vecindario le delegaba, se incluyeron los trámites para conseguir la caja en la que se guardaría el cuerpo de una de sus vecinas, Florencia, y el trámite del acta de defunción.

Precisamente, “Florencia” es el nombre de este cuento dedicado a los poetas Euler Granda y Violeta Luna, que explora la condición lésbica en relación directa con las formas de ser de lo femenino en circunstancias de pobreza. En este relato, aparecen mujeres que asumen roles diferentes, en relación con el *corsé*. Pascualina es quien precautela el cumplimiento de las condiciones religiosas en la funesta situación,<sup>134</sup> y por ello le niega a la irreverente Isaura, que es el personaje insurgente frente al control, su ingreso al cuarto de la fallecida para officiar su despedida. De allí que Isaura se retirara expresando su desacuerdo con la beata del vecindario: “Si Dios no es capaz de perdonar a los desharrapados, a los muertos de hambre, si Dios ignora la injusticia, la prepotencia, ¿para qué sirve ese Dios que jamás estará con nosotros porque es solo de ellos? (52). La configuración de este personaje constituye una renovada puesta en escena de lo femenino que enfrenta las reglas y las convenciones, pues en su juventud se había enamorado de Florencia; había alcanzado su vocación de ser cantante tal como se lo había propuesto; y criticaba con vehemencia la religiosidad en presencia de sus vecinos. Lo anterior significa un empoderamiento del personaje femenino que ejerce su derecho a pensar y decir con voz propia.

Y aunque no pudo ver a Florencia, desde su habitación, comenzó a recuperar ciertos recuerdos que iban intercalándose con algunas reflexiones sobre las posibilidades que su época imponía a las mujeres. A través de ese diálogo dirigido a la ausente Florencia, Isaura reafirmaba lo irreconciliable de su naturaleza: ella se hizo cantante:

---

<sup>134</sup> En el relato, la muerte se vuelve un motivo para la minga de limpieza y la solidaridad, pero también para que decantaran ciertos prejuicios religiosos: el cuerpo no podía ser visto si en vida no había cumplido con la confesión ni con un comportamiento cristiano aceptable que le hiciera morir en la gracia de Dios (Florencia ni siquiera asistía a misa); y, menos, aún, se permitía la fúnebre contemplación, si el cadáver no estaba colocado dentro del ataúd, pues esto era considerado un pecado. Estos son sencillos detalles que configuran el *corsé discursivo de lo religioso y social*, y que dan cuenta de su intensidad.

“intuía... acaso carecía de ovarios... ¡No lo sé! Quería cantar y canté” (53). Detengámonos en esta línea para actualizar la noción del feminismo basada en la negación de la maternidad, como decisión autónoma que pasa por la soberanía del propio cuerpo, tal como lo propone Beauvoir (2021): “gracias al trabajo la mujer ha franqueado en gran parte la distancia que la separaba del varón; únicamente el trabajo es el que puede garantizarle una libertad concreta” (675), una independencia que le haría abandonar su condición parasitaria y la tradicional sumisión recibida, como un legado de género.

Del mismo modo, esta rebelión rechaza la imposición del rol reproductivo que fundamenta el estatuto femenino y, en tal virtud, impugna el condicionamiento social *encorsetante*. De esta suerte, Isaura, como personaje, desestabiliza el orden religioso y social, ejerce su feminidad autónomamente y confronta con frecuencia a los sujetos operadores del *corsé*. Es decir, a través de su rebelión y su distanciamiento de lo social, elige una existencia en *fuga* permanente, y a partir de ello, asume una vida solitaria que, sin embargo, le permite la construcción autónoma de su subjetividad. Florencia, en cambio, añoraba la maternidad y tuvo cinco hijos a los que con su muerte dejó en completo abandono, pues el padre ya los había dejado antes debido a que “vivía cansado de esa odiosa responsabilidad de los hijos que comen y exigen más y más” (54). Al mismo tiempo, Isaura examina su propia configuración como cantante: “¡Me hice cantante! Sin educación musical. Tuve que sembrarme en una radio oscura” (54). Recuerda que aquello, para Florencia, significó un acto ejemplar: “¡Ella me creía triunfadora en un mundo de mujeres reprimidas!” (54). En ese mismo mundo, además, las niñas eran abusadas sexualmente, tal como le sucedió a Pascualina, “violada a los doce años por su patrón y maestro” (54). Estas líneas muestran que la construcción de la masculinidad basada en una hegemonía patriarcal, desafortunadamente, legitima la violencia como forma de configurar su prestigio viril, colocado en exposición frente a sus pares, a través de la instrumentalización de cuerpos femeninos que son sometidos a vejámenes, maltrato, violación, e incluso, muerte.

De esta cuenta, Viteri instala en este breve relato asuntos problemáticos del estatuto de lo femenino tales como su sumisión a un orden social y su vulnerabilidad en tanto cuerpos que pueden ser reprimidos y sometidos al dolor. Pero también, y a través de Isaura, propone la transgresión femenina y la *fuga* de un contexto adverso en el que dominan los enunciados del *corsé*. Ha de reconocerse en este cuento de la autora el hito inaugural de una preocupación temática que también fue trabajada por Alicia Yáñez

Cossío, y retomada luego por narradoras como Sonia Manzano, y por una nueva generación de escritoras, entre los ochenta y noventa, cuya preocupación más urgente fue indagar en los asuntos de la feminidad, quizá en los que más podrían incomodar y se evitaban, en tanto colocaban en discusión aquello que estaba prohibido decir y en tanto mostraban cuerpos femeninos que sentían, reclamaban, se sublevaban y transgredían lo patriarcal, como forma de expresar su existencia en el mundo y su permanencia entre estructuras prefiguradas que negaban, precisamente, su libertad.

Habría que pensar en una estética de la disidencia femenina, que se ha ido apropiando de los géneros literarios y de la textualidad, para proponer una prefiguración, a veces discreta y a veces impetuosa, de la ficción con respecto al mundo real, en el que la redefinición de lo femenino en todas las esferas y en las relaciones con las instituciones y el poder, llámense Estado, Iglesia, sistema judicial, sociedad, familia, patriarcado y otras, han evidenciado desplazamientos que marcan un cambio de situación que continúa siendo un motivo de la literatura de Ecuador.

Retomemos la historia de Florencia: habíamos visto que una concesión hecha por la voz que cuenta en “Florencia”, a Isaura, provoca la transición de la diégesis hacia el lugar de lo íntimo del personaje y la revelación de su amor proscrito, que es ratificado a partir de la contemplación de una fotografía de la amada lavandera, fallecida en absoluta pobreza: “¡Eran otros tiempos, querida, cuánto nos amábamos!” (55). Aquella había elegido una forma de ser mujer, cosa que significaba la negación de su homosexualidad: “Y sin embargo, te marchaste con ése que ni siquiera tenía los ojos verdes que tú anhelas. No te importaron mis besos ni las canciones que aprendí para ti. ¡Todo lo cambiaste por un pecho viril, ah, mujeres, mujeres, mujeres, corriendo siempre tras los hombres! (55). Esta línea desapruueba el estatuto heterosexual y propone una evasión que coloca en tensión las maneras en las que lo femenino resuelve su relación con el poder modelador y disciplinante del *corsé*. Las rutas de destino de los personajes, los alcances a sus biografías e incluso la muerte de una de ellas son la expresión de aquello y de las posibilidades relativas que el escape les puede conceder.

Por otro lado, en “Doña Lucy” se retoma el suceso del relato “Los exaltados”, en el que se cuenta el enfrentamiento que, semejante a un duelo entre el grupo de los exaltados y los jóvenes habitantes del conventillo, provocó que Luis Arturo y su amigo fueran sometidos con golpes, vejaciones y torturas, y luego, fueran obligados a introducir los miembros de sus agresores en sus bocas,

Con gracia femenina y coquetería de estriptisera, se sacó el pantalón. Un bikini rojo con rombos azules, después... y agitándolo, agitándolo, se deslizó sinuoso sobre el primer chico. A la altura de la cabeza, puesto en cuclillas, absorto y sombrío, como si se tratara de un rito extraño, hizo coincidir su falo con frío, en la boca del muchacho. (77)

De esta cita, resulta importante mirar la puesta en exposición de esa violencia que surge de la construcción de la virilidad prestigiosa, a través de la feminización de los cuerpos masculinos y de la puesta en circulación de una retórica del poder que trabaja dominando (humillando, vejando, violentando) el cuerpo de terceros (hombres, y predominantemente, mujeres), que es intervenido para validar otro cuerpo a partir de su banalización.

Luego, una vez puestos a salvo, las víctimas recordaron los sucesos que tanto los indignaron: “Mordimos sus sexos que nos humillaron y los hicimos llorar a ellos también” (81). La escena deja ver un particular enfrentamiento masculino, cuerpo a cuerpo, a partir de la humillación, y con el propósito de ratificar virilidades: “macho, hombre o ser humano, si lo prefieres” (76), propósito que inició con la aceptación del duelo por parte de Luis Arturo y su compañero. La reconstrucción fragmentaria de los hechos y su recuperación fueron posibles gracias a la ayuda de la caritativa doña Lucy, “allí [al patio de los capulíes] no llegaba con frecuencia la cálida mano de doña Lucy, poseedora de un anchísimo busto que pudo alimentar a unas cien generaciones; frustrada en sus sueños maternos por su marido que la obligó a extirparse los ovarios” (83). En estas líneas se confirma una mirada sexista de la voz omnisciente y la prevalencia del *corsé*, que se manifiesta a través de la imposición masculina sobre lo femenino, y que puede suponer intervenciones en el cuerpo, tales como esta, que refiere una mutilación. Entre tanto, los jóvenes planeaban su venganza y recordaban con indignación que “ni sacudidas, tirones, pinchazos y pellizcos habían lastimado tanto a los jóvenes como ese desfile de sexos. Jamás sospecharon los exaltados –en el colmo de su euforia que serían mordidos y que no se convirtieron en asesinos, gracias a la firme presencia de Pascualina<sup>135</sup>” (82). Los adolescentes declaran su vulneración precisamente por la alteración del orden heterosexual que la escena de tortura significó y por la transfiguración que ellos debieron asumir al ser forzados a embocar los sexos de sus agresores, cosa que sugiere la

---

<sup>135</sup> Pascualina, recordemos, es la misma beata que se ocupó de Florencia, y que auxilió a los jóvenes victimados repeliendo a sus agresores con gritos y garrote, en compañía de algunos voluntarios. En cierta forma, este personaje representa una operadora del *corsé* y su auxilio en los dos episodios resulta definitivo.

feminización de sus cuerpos. De aquella vulneración, precisamente, proviene su indignación.

El relato, entre otros asuntos, plantea la re-construcción de la subjetividad -femenina –después de la mutilación del cuerpo, imposibilitado para la procreación que, por tanto, pone en discusión el estatuto impuesto a su género– a través de la iniciación sexual de adolescentes, mediante un único acto benevolente e irrepetible. Recordemos que los relatos “Mamá”, “El cuico” y “La primera caída”, abordan la experiencia de la iniciación sexual masculina, pero desde el lugar del prejuicio y la represión familiar. Lucy, por el contrario, es descrita por la voz omnisciente como una samaritana de jovencitos: “No, no era pervertida ni seductora ni infanticida y jamás les dio a sus iniciados una segunda oportunidad” (83). Se trataba de una actitud espontánea, de “adulterios provechosos” (83), puesto que “No sospechó que la falta de hijos talvez, le desataría un profundo furor uterino” (83). Esta última línea expresa en la disposición de la historia, una incapacidad de desprenderse por completo de las resonancias del discurso patriarcal, cuya principal demanda tiene que ver con la productividad del cuerpo femenino, es decir, con la maternidad que fortalece el concepto de familia y sociedad, a manera de un encargo, que debe ser cumplido como una misión noble y sacrificial que, sin embargo, luego, no propiciaría a la heroína el reconocimiento de su identidad femenina y virtuosa.

Veamos algo más sobre Lucy: convidaba sus golosinas, su radiola y su televisión, en el patio, a los jóvenes del vecindario a quienes, además, asistía con sus consejos. Curiosamente, su benevolencia había provocado que uno de los dos socorridos se enamorara de ella, “Amigazo, creo que te encamotaste con esa máquina de alto voltaje” (84), situación de la que es persuadido, de inmediato, debido a la inutilidad de hacerlo: “Sólo que pierdes tu tiempo. Ella lo hace la primera vez, ¡una sola! Jamás lo ha repetido y carece de ojos para los hombres del patio. Es el mejor manual de sexología del país” (84). El discurso de los dos adolescentes, por lo de “máquina de alto voltaje” y “manual de sexología del país”, muestra cómo prevalece una predisposición a enjuiciar el comportamiento femenino y a injuriar a la mujer debido a las formas en las que decida ejercer su sexualidad, que es una decisión de soberanía, evidentemente. Lo anterior nos deja pensar en un arraigo del patriarcado latente en el imaginario masculino, y lo que es más, en las formas en las que incluso las narradoras proponen la confección de sus personajes mujeres, reproduciendo las versiones que los del *Vectorial70* problematizaron

y en cierta medida intentaron superar. Al mismo tiempo, esta historia permite mirar a Lucy como un personaje complejo que no se agota en su infertilidad (que es un factor que expresa las formas en las que la opresión patriarcal marca el cuerpo de la mujer), sino que escapa de la situación con una puesta en práctica de la iniciación sexual a jovencitos, situación nada convencional que, en efecto, riñe con el *corsé*, en tanto muestra las alternativas con las que la mujer puede satisfacer su deseo y su placer a partir de la transgresión.

## **6.2. Feminismo y presagio a través de la ciencia ficción**

De Alicia Yáñez Cossío (Quito, 1928), se revisará el cuentario *El beso y otras fricciones* que fuera publicado en 1975, por Ediciones Paulinas, en Bogotá, y reeditado por Oveja Negra, en 1999, como un conjunto de “historias que se vivirán después del año 2000 y por lo tanto con tintes de ciencia ficción” (En Yáñez 1999, contraportada). Esta última edición que será el objeto de estudio de esta investigación excluye dos de los relatos, “Una navidad” y “Los triquitraque”, que fueron publicados en 1975. Los quince cuentos restantes que hacen parte de este libro trabajan la tergiversación de la realidad, que no en pocas ocasiones, alcanza un poder predictivo: pequeñas pantallas para escribir y hacer secreta la comunicación (objeto que contacta con la lógica de la mensajería de texto a través del aún insospechado celular); una pequeña máquina que contenía todo el saber y respondía todas las preguntas (que tiene su par en el mundo de la red y buscadores como Google); o la pérdida de la intimidad y la banalización de la comunicación interpersonal (que alude a la dinámica de las redes sociales), de la que los individuos buscan escapar. Pero también revisan la condición de lo femenino en diálogo con lo masculino, colocando como centro de su naturaleza el asunto de la maternidad y la intervención de la ciencia en aquella, con medicamentos inhibidores del afecto para solucionar el problema de la sobrepoblación; la compra de espermatozoides como alternativa de reproducción asistida; el derecho a la maternidad y la resistencia al aborto como afirmación de la autonomía de la mujer sobre su propio cuerpo; así como también, operaciones de cambio de sexo y asiduas intervenciones estéticas para enfrentar el envejecimiento, entre los asuntos más importantes.

Cada relato inicia con un epígrafe, que cumple con rigor su poder anunciador y da cuenta de un itinerario de lecturas diverso que, en cierto sentido, apuntala ese distanciamiento de la realidad operado por sus relatos, que son la muestra de una



sorprendente capacidad de imaginar, que no es una forma de evadir lo real, sino más bien, de prefigurar la vertiginosidad y el riesgo de la ruta que en ese tiempo presente podía tomar el mundo. De este modo, la prosa de Yáñez Cossío supera la propuesta del realismo social precedente y coloca como preocupación constante su pesimismo frente al avance de la ciencia, expresado por la evolución civilizatoria a través de la tecnología, y la deshumanización del mundo, a tal punto que, siguiendo su ficción, habitantes de otros planetas terminan horrorizados de los sucesos terrícolas y deciden abandonar el planeta y no retornar nunca más. Estas formas de imaginar un mundo inédito y las transformaciones insospechadas, producto del paso de los años, sin embargo, no soslayan asuntos que también auspiciaron la escritura de los del *Vectorial70* –esto no significa un contacto entre Yáñez Cossío y los autores desde el oficio de cuentistas ni durante la década estudiada–. Por ejemplo, la dictadura y la figura del dictador van a ser el pretexto de dos de sus relatos. Estos que en nuestro estudio se colocarían en diálogo con el tercer vector del modelo, *violencia, poder y represión*, demuestran la sintonía de la autora con su época. El motivo de la maternidad que es para la autora un filtro con el que puede mirar lo femenino entra en diálogo con el vector que este capítulo revisa, *Punto de fuga de lo femenino*. A continuación, se revisan con detalle las implicaciones de sus relatos y se propone, en cierto sentido, un diálogo con la producción de los narradores del *corpus*.

“Los militares” es una historia que trastoca cualquier acepción posible de dictadura y concede su versión más perfectamente antitética: pacifista, tolerante y generosa. En efecto, el asunto de las dictaduras queda planteado como sigue: han pasado los años y los militares por fin han encontrado su “su razón de ser” (11). Todo inicia con un escepticismo mayoritario: “cuando la aguerrida clase militar tomó el poder, la gente se asustó y no faltaron algunos conatos revolucionarios que fueron fácilmente sofocados” (7). La cita nos muestra que la revolución se propone como una respuesta reaccionaria a la opresión de las fuerzas militares que no estuvo exenta de violencia; sin embargo, tal como en la realidad, las pulsiones revolucionarias de esta historia tampoco consiguen mayores implicaciones, pues el Estado, con su aparato represivo, coarta la resistencia, la rebelión y la revolución. De esta cuenta, la escritura de Yáñez Cossío aborda la realidad con una dosis irónica que la transfigura hasta lo inusitado, y con ello, expresa su potencia crítica: los uniformes de los militares son de uso universal, llevan su cabello en melenas, sus pistolas son de plástico o cartón, eran hombres sumamente juguetones y simpáticos, sus tanques se volvieron una especie de carros alegóricos en los que las familias podían

pasear, sus cañones disparaban flores, caramelos y juguetes, y las bombas, que ya no eran lacrimógenas sino de perfumes, perdieron su función atemorizante. Los militares, entonces, se convirtieron en los padres de la ciudad, divertidos y colaboradores, incluso, en los casos más domésticos,

Cada habitante tenía un silbato, y cuando se hallaban en algún aprieto, pitaba. Al punto, un militar se adueñaba de la situación: entretenía a algún niño fastidioso, le daba el biberón o le cambiaba el pañal. Ayudaba a ovillar la lana a alguna dama solitaria que tejía un chal. Jugaba ajedrez con algún excéntrico. Consolaba a una dama romántica. Ayudaban a los escolares a hacer sus tareas. En fin, los militares eran adorables. (11)

Esta asistencia del militar en las responsabilidades “naturales” de las mujeres –detalle que constituye una expresión del *corsé*– muestra una cierta experiencia feminizante que además de lograr una empatía con los ciudadanos, intenta restituir esa sensibilidad perdida y armonizar con los asuntos de la sociabilidad cotidiana, acaso buscando un equilibrio, o un edulcorante que aplacase su violencia natural. Estos cambios inéditos traerían una transformación fundamental para los pueblos, por ello, “desde que tomaron el poder, los años empezaron a contarse de otro modo; fue el comienzo de una nueva era para toda la Humanidad. Se vivía en la civilización del Ocio: todos trabajaban en lo que les gustaba, nadie lo hacía por dinero, sino por placer. La gente era tan feliz que verdaderamente le pesaba el tener que morir” (11). Luego, la tergiversación de la realidad configura un mundo imposible, sobre todo, porque el advenimiento de las dictaduras en los setenta significó una difícil experiencia para los pueblos latinoamericanos, precisamente, porque aquellas respondían a una cultura violenta inherente a lo militar, que es criticada en este relato a través de la ironía, es decir, a través del humor y de una colorida reversión de la realidad y sus imaginarios.

El tema de la dictadura del cuento “Sabotaje” se coloca en diálogo con el tercer vector (VPR<sup>3</sup>) de este estudio, puesto que se ocupa de la figura del dictador y del ejercicio malentendido del poder basado en los excesos y en un deseo de dominación y control: “sus actuaciones eran inhumanas y hasta espeluznantes. Era un robusto pelele con poder” (13). La cita insinúa una violencia extrema, que es una efectiva estrategia para mantener el poder y el control sobre los cuerpos ciudadanos. Además, la inhumanidad del dictador lo ha distanciado de la afectividad: “su torcida política le había hecho perder todo sentido de relación humana y no sabía como tratar a las mujeres” (14). Es así que el enamoramiento lo sorprende y se convierte en el motivo de su derrota: el dictador había empezado a cortejar a una muchacha que paseaba con su perra. En días posteriores,

ocurrió la explosión de un edificio justo en el momento en que lo inauguraba. El acto se debió a un atentado planeado por sus enemigos y casi le causó la muerte, pues “se salvó por la pericia de los cirujanos quienes lo cosieron, zurcieron y remendaron todo el cuerpo consumiendo metros enteros de epidermis sintética y humana, litros de plasma, huesos de plástico y órganos fabricados exclusivamente para él. Fue una nueva creación de la ciencia, pero conservó su corazón y parte de su cerebro, todo lo demás era ajeno” (15). El trabajo con lo fantástico propone dos asuntos: que la ciencia se encuentra al servicio del poder y que es posible una alteración de la naturaleza humana a través del procedimiento quirúrgico. Y los dos potencian la insensibilidad del dictador.

Curiosamente, cuando volvió a ver a la joven, sintió impulsos cada vez más imperiosos hacia su mascota, pues le pareció un cuerpo más tentador que el de cualquier otra mujer, la piel más sedosa y brillante, el hocico húmedo y oscuro y la cola perturbadora. Esta fascinación provocó que se descuidara de sus funciones como gobernante, y, como “estaba obsesionado por la Cokier Spaniel” (14), debido a que le propiciaba un placer inexplicable, incluso decretó una ley a favor de los perros y comenzó a andar sobre cuatro patas detrás del animal. El final del relato revela lo que había sucedido: el injerto practicado no era de piel humana, por ello, el brazo se le había llenado de lanas que avanzaban por los hombros y el tórax. Entonces, los veterinarios se encargaron del caso. Desde luego, “ya no volver[ía] a ladrar el Dictador” (18). Este acercamiento de la naturaleza humana a la animal (en contraste con los relatos de Cárdenas y Luna, que proponen la degradación del cuerpo de ciertos hombres y ciertas mujeres, a propósito de su subalternidad provocada por su diferencia intolerable), se convierte en una forma de aniquilar al dictador, y acaso, de liberar de su opresión al cuerpo ciudadano, situación que inscribe nuevamente, en la producción literaria, el imaginario dictatorial de la época con un optimismo que expresa una importante postura crítica.

De otro lado, su reflexión sobre lo femenino, con frecuencia, alude al tema de la maternidad, que aparece puesta en riesgo a causa del avance de la ciencia y la tecnología. Recordemos que sus relatos plantean un futuro inédito, mientras que el presente se configura como una evocación, a veces, con cierta melancolía. El tratamiento de esta temática no es un rasgo característico en la producción de los cuentistas del *Vectorial70*, y a diferencia de ellos, la autora lo incorpora entre sus mayores preocupaciones. Revisemos, a continuación, los relatos que lo tratan y que tienen como constante la

evasión forzada del rol tradicional de las mujeres, que muestra un control provocado por el desarrollo tecnológico a través del tiempo, que no deja lugar a la *fuga* de los cuerpos porque estos ya han sido absolutamente dominados:

“Uno menos” cuenta la historia de la afortunada longeva, María Dolores, quien a sus 200 años seguía tomando pastillas que detenían su vejez, y que eran suministradas por médicos que se habían sentido seducidos por su innata simpatía. Las ciudades se encontraban sobrepobladas porque la gente pagaba para hibernar y prolongar sus vidas. Todos esperaban que el avance científico concediera el milagro de la inmortalidad y, por tanto, condicionaban su existencia a los avances propuestos por los laboratorios. Al mismo tiempo, las mujeres querían ser madres y conservar su soledad (o autonomía), pero debían pagar por espermatozoides naturales o artificiales cumpliendo una serie de requisitos casi imposibles. Leamos la siguiente cita: “estas mujeres, consideradas psíquicamente anormales, luchaban por concebir, y cuando lo lograban, luchaban como lobas resistiéndose al aborto. Debían permanecer escondidas porque la sociedad las tachaba de irresponsables y egoístas” (20). Esta marca sobre la maternidad, en tanto rasgo inusual o antinatural, plantea con pesimismo el paso del tiempo y la evolución de la civilización, y propone una solución extrema al problema de la sobrepoblación y el control de la natalidad, que consiste en la inhibición de la maternidad como comportamiento social y convención. Es evidente la operatividad del *corsé* que, en la versión de la autora, continúa dominando e imponiendo otras condiciones a los cuerpos femeninos, negándoles la reproducción, el instinto materno, el derecho a la vida, y la decisión autónoma sobre sí mismos, sobre todo, con respecto a su resistencia a prácticas invasivas como el aborto.

Resulta evidente que la potencia anticipatoria de la ficción, paradójicamente, presagiaba esta resistencia que, sin embargo, en la dimensión real, por el contrario, defiende el derecho al aborto y la negación de la maternidad, a propósito de la soberanía de la mujer sobre su cuerpo. Con todo, la autora trabaja el episodio insólito y el absurdo como estrategias para construir el pesimismo comentado, que es un asunto evidente en el siguiente fragmento:

Nunca se vio a una mujer grávida en los sitios públicos, eran repugnantes y sus vidas valían menos que las de un insecto. Cuando lograban tener el hijo esperado y deseado, sus soledades disminuían. Desaparecían las respectivas neurosis, pero la presión social era tal, y se sentían tan impotentes, que casi siempre terminaban por arrepentirse dejando a un lado la pesada carga psicológica y material del hijo. (21)

De esta cuenta, el embarazo es un motivo de vergüenza, así que el peso del castigo social, es decir, la fuerza represiva del *corsé* se impone sobre el cuerpo femenino provocando la renuncia de las mujeres a su faceta maternal y al amor filial, que dejan de estar asociados a su naturaleza. Esta versión pesimista del futuro significa la anulación de la subjetividad femenina y una incapacidad de escapar y hacer frente a los juegos perversos del poder que, en ese futuro, también planifica y controla los cuerpos y su reproducción. El asunto es planteado tan dramáticamente que, para esa época, el número de niños era mínimo, y las casas cuna y las escuelas habían desaparecido. Fue así que la imagen de menores vagando sin hogar y sin padres, cuidándose entre ellos y esperando ser adultos para valerse por sí mismos, pasó a ser parte de lo cotidiano y a confirmar la pérdida de humanidad de hombres y mujeres y, sobre todo, la renuncia de estas últimas a esa condición asociada a ellas desde criterios fisiológicos y provenientes de la tradición.

Miremos, a continuación, algunos rasgos fantásticos que configuran la visión pesimista ya comentada: los 200 años de María Dolores le dejaban comprender la transformación del mundo; su sensibilidad afectada demandó la toma de pastillas para olvidar; la profunda soledad en la que vivía, valiéndose por sí misma, era resistida gracias a las pastillas rejuvenecedoras; era víctima de rechazo puesto que “sus descendientes la detestaban por vieja”.<sup>136</sup> Y un rasgo final, el vaciamiento de la humanidad, que hace que el cuento alcance un momento dramático. Se trata de una escena en la que una mujer atropella, a propósito, con su vehículo supersónico, a uno de los niños vagabundos, sin madre, que habían hecho amistad con la protagonista y que solían escuchar sus historias acompañándose mutuamente en su buhardilla. La voz que cuenta afirma que los testigos, ante el suceso, pensaron con alivio: “Uno menos”, y que luego, los restos del muchacho fueron recogidos por un carro de limpieza junto con la basura del sector, cosa que insiste en la idea del desechamiento de los cuerpos que incomodan. Lo sucedido conmovió profundamente a María Dolores, quien encontró una opción de escape en el suicidio, negándose a la ingesta de las pastillas contra la vejez. Así fue que tomó el frasco y lo estrelló en el pavimento. Con todo, la imposibilidad del amor filial, la pérdida del instinto materno y de la sensibilidad frente a lo humano fueron condiciones insoportables para la

---

<sup>136</sup> Este asunto del desechamiento del cuerpo envejecido fue tratado por Cárdenas y Proaño Arandi, en un par de relatos, tal como se plantea en el capítulo quinto. Se trata de una forma de violencia reiterada que, desde el planteamiento fantástico, no se transfigura, sino que sigue manteniendo esas implicaciones de la intolerancia como una constante en el tiempo.

mujer longeva, que encontró en la muerte la forma de *fugar* de aquella insospechada transformación del mundo.

Ahora bien, con respecto al asunto de la maternidad, son dos los relatos que lo recrean como una naturaleza asociada al cuerpo masculino. Se trata de “Un hombre trigo” y “El beso”. El primero relata la historia de un hombre inconforme con su naturaleza humana; el mundo le era ajeno y no entendía a los demás, aunque “las burlas de la gente que le tomaban por un ser inútil e inservible caían sobre él sin importarle y sin herirle” (31). Datos como el de esta cita van prefigurando un personaje que no había logrado sintonizar con su entorno; se sentía diferente, no participaba de los hábitos de los otros, pese a que su madre, desde muy pequeño, siempre trató de que lo hiciera. Se negaba a usar zapatos y sentía un “miedo inexplicable y primitivo hacia los altos edificios y a tanto objeto raro que había por doquier” (32). Esta extrañeza frente a la escenografía urbana reafirmaba su ajenidad. Mientras tanto, la evolución de la ciencia y la tecnología afectaban angustiosamente la vida de los personajes. Los inventos que hacían más cómoda la vida de otros, aunque no les otorgaran felicidad, al protagonista le resultaban indiferentes. Fue así que, debido a la idea de que “vivía ensimismado y cabizbajo” (32), le fue diagnosticado retraso mental, situación que mostraba que la intolerable diferencia requería ser explicada a partir de la ciencia médica, cuyo lenguaje suponía control, clasificación de los cuerpos, discriminación y segregación, cuando no, su desechamiento. Por todas estas razones, el protagonista se propuso transformarse en un granito de trigo. Se negaba “a crecer y hacerse hombre” (33), es decir, deseaba para sí otra naturaleza y rechazaba la masculinidad que le impedía la reproducción, en términos de embarazo y la maternidad, que evidentemente hacían parte de la potencia femenina. La siguiente cita refuerza lo anterior desde la ruptura de los estereotipos: “nunca jugó fútbol, aunque a veces se sorprendió, y le sorprendieron, metido en una casa de muñecas” (32). Es evidente una pulsión intensa que desacata (o *fuga* de) los mandatos de la cultura y de lo convencional, que funcionan como una fuerza que se impone a través de discursos que construyen y asignan el género, y cuyos presupuestos dictan sus prácticas y sus normas (Butler 2007).

Dicha pulsión identitaria es planteada en el cuento a través de la alegoría del grano de trigo, que connota la idea de semilla y fructificación, o sea, de generación de vida. De ahí que buscara la tierra e hiciera grandes hoyos para meterse en ellos: “Cerró los ojos y se puso a pensar en lo que piensan los granos de trigo cuando van a germinar” (33). La

cita muestra que la potencia del pensamiento, producido por el yo, intenta imputar la fuerza de la imposición social, que se expresaría –siguiendo el juego alegórico– en el nacimiento de las raíces y su arraigo a la tierra, por efecto del pensamiento. Sin embargo, el cuerpo del personaje caería en “la trampa de la tierra”, puesto que “le estaba destruyendo, apoderándose de su organismo y comiéndole poco a poco con la falsa promesa de unos retoños verdes que saldrían de él” (34). Esta idea de los falsos retoños es, al mismo tiempo, la afirmación de esa capacidad engendradora de vida del cuerpo femenino y la negación de que el cuerpo masculino pudiera hacerlo. El relato avanza y confirma que el hombre recupera su naturaleza humana y deja la tierra, y que luego comprende que “la verdadera creación era un acto factible sólo a Dios y a las mujeres... [que] no podía ser Dios, pero se haría todos los trasplantes y cirugías para transformarse en mujer...” (35). Estas líneas colocan en discusión (y en el año 1975) dos asuntos importantes: el primero, la reafirmación del carácter femenino asociado con la maternidad, como su potencia exclusiva que, además, sustenta el sistema patriarcal. Y el segundo, la construcción de la identidad de género que, aunque entre en contradicción con el discurso social, puede ser redefinida a través del avance científico y de procesos de cirugía, capaces de reconstruir un cuerpo para transformarlo en otro y reconfigurar su subjetividad.

De esta cuenta, este relato, como otros de la autora, reafirma aquello del pulso premonitorio de su narrativa, al tiempo que va configurando, en la década del setenta, una escenografía en la que se discuten problemas que, a la luz del siglo XXI, resultan actuales e interesantes. Del mismo modo, este cuento da lugar a la prefiguración de objetos tecnológicos que hacen parte de nuestra cotidianeidad. Con todo, la ciencia ficción y la intensidad fantástica le permiten a la autora revisar asuntos incómodos, desde un *locus* supeditado a dos preocupaciones fundamentales: la maternidad asociada con lo femenino y un pesimismo latente con respecto a la evolución de la ciencia.

Otro de los cuentos que aborda el asunto de la maternidad y lo masculino es “El beso”. Relata una historia inusual entre una ama de casa y una criatura extraterrestre que “parecía hecho de un material macizo y a la vez gelatinoso, sin descartar lo metálico” (97). Todo inicia con su extraña aparición mientras ella se encontraba escribiendo, mirando a través de la ventana hacia las lomas del Pichincha (aparece en esta escena, la mujer escritora, que como ya revisamos, en tanto oficio, constituye una preocupación temática de los del *Vectorial70*): “experimenté el susto más grande de mi vida al ver un

horrible ser pegado al cristal” (96). Sin embargo, lo que inició como un susto, con el pasar de los días se fue convirtiendo en una relación de amistad en la que bastaba la mirada de él para que la mujer comprendiera sus pensamientos fragmentados y accediera a su voluntad. De esta forma, solían mantener una conversación sin palabras sobre temas insospechados: “mi relación con él era extraña, profundamente extraña...” (96).

En efecto, la extrañeza también es una constante en este relato en el que, sin embargo, el tono de la mujer no denotó sobresalto alguno ni temor. Más bien, se trató de una suerte de cortejo y de disfrute mutuo: “Era pensamiento puro. Ya no me parecía tan feo. Su constante presencia en las primeras horas de la mañana, lejos de incomodarme, era esperada con ilusión, y hasta me levantaba más temprano que de costumbre...” (97). Además, estaba convencida de que “sus maneras eran las de un caballero de los tiempos románticos” (97); por ello, cuando un día le regaló una pluma con aroma a limón, que además cambiaba de color durante el día y que era una suerte de flor extraterrestre, quiso corresponderle de alguna forma, así que el extraño ser, que “cada vez [l]e parecía menos feo, cuando en realidad era horrible” (98), le pidió un beso. Al principio, la protagonista se negó: “¡Madre mía! ¿Qué yo te bese...? Primero muerta” (98). Finalmente accedió, besó sus antenas, y él se conmocionó por ello y le regaló un ramo de flores-pluma, y desapareció para siempre. La mujer se preguntaba: “¿Acaso al besarle engendré un hijo en sus entrañas masculinas...? Casi estoy segura que fue así y que algún día volveré a ver a los hijos de su pensamiento y de mi miedo...” (100). Su explicación tergiversa el orden de las cosas del mundo porque interpela la naturaleza femenina, en tanto le había sido concedida la potencia de embarazarse a otro cuerpo, al redefinir la función reproductiva masculina, aunque se tratara de un extraterrestre. Pero también reitera ese rasgo que ya habíamos identificado en otros relatos: aquel cierto distanciamiento afectivo de la mujer con respecto a los hijos (esta vez, engendrados con su beso), que se había vuelto una condición que problematizaba las formas de representación de lo femenino.

Asimismo, el relato “El regreso de los NNTS” propone una masiva concepción de las mujeres del mundo, incluidas las niñas, a causa de un accidente en un laboratorio genético: “Una mañana, el guardián de los laboratorios genéticos dio un grito al encontrar en el suelo, rotos en mil pedazos, los frascos que estaban en los estantes protegidos [...] [y que] contenían los espermatozoides de una nueva raza que poblaría el mundo cuando se hubiera restablecido el equilibrio demográfico” (64). Nuevamente, el problema de sobrepoblación en el mundo es afrontado con soluciones que suponen medidas de control



sobre los cuerpos femeninos, aunque también, una educación dirigida a hombres y mujeres para pensar el futuro sin reproducción; por ello, eventualmente, la concepción guardaba connotaciones de infracción o vergüenza social. Pero volvamos al cuento: el regreso de la expedición Mercurio 1007, de su viaje al pasado, propició un fenómeno extrasensorial, puesto que una presencia imperceptible provocó ciertas situaciones inexplicables como la del accidente en el laboratorio que hizo que “miles de mujeres de todas partes del mundo y de todas las edades, aún las niñas”, se convirtieran en madres. La maternidad y, por tanto, la perpetuación de la especie, se habían convertido en asuntos banales, que más bien podrían atentar contra el equilibrio poblacional. De allí que el embarazo y la existencia de niños fueran parte de un pasado que había quedado superado, y que aquello solo ocurriera excepcionalmente a causa de un imprevisto (o por alguna peligrosa insistencia de ciertas mujeres, tal como lo plantean otros relatos), pues al parecer, la inhibición del sentido maternal y del afecto filial había terminado siendo un proceso exitoso para ese tipo de civilización futura.

El relato “La niña fea” insiste en examinar la eliminación de la sensibilidad materna en las mujeres, la anulación de la reproducción familiar del imaginario social y la depredación de niños, en un contexto marcado por un problema sobrepoblacional, agravado por la carencia de espacio físico, el carácter rancio del aire y el problema de los alimentos sintéticos. De esta cuenta, “el miedo y la inseguridad iban formando una generación fría y desalmada” (74), es decir, se iba configurando un vaciamiento de la humanidad y de la sensibilidad en las mujeres y los hombres del mundo. Por ello, aquellas “no se separaban de los anticonceptivos” (74), con el propósito de evitar su embarazo.

Ahora bien, la historia relata el momento en el que fue vista una niña muy fea, “de una fealdad repulsiva: debilucha, jorobada, bizca, como la ecuación de una talidomida”<sup>137</sup> (75), y además cruel, puesto que perseguía un bicho, al que una vez atrapado, le arrancó las patas y lo partió en dos. Quien la miraba “maldijo a los gobiernos que se demoraron en implantar la eugenesia” (75). Al rato apareció una mujer bonita que se le acercó. El observador “tuvo la sensación de que aquella mujer, afectada por el calor, estaba besando a un animal viscoso y babeante... Debía ser su madre. No cabía duda. De otra forma, apenas tocaría a la niña maligna y fea” (76). La escena da cuenta de que algo en el proceso

---

<sup>137</sup> Recordemos que a este fármaco de la casa alemana Grünenthal GmbH, muy comercializado entre 1957 y 1963, para calmar los efectos de los primeros meses de embarazo, sobre todo, las náuseas, se lo responsabiliza de efectos teratogénicos severos e irreversibles.

de anulación del instinto materno había fallado, o que un imprevisto en los efectos de los anticonceptivos ingeridos podría explicar la malformación física de la niña. Además, la voz narrativa encuentra en la asociación fealdad humana y animalidad una forma de describir y explicar la escena del beso materno que le pareció tan desagradable, y que expresaba la intolerancia a la extraña alteridad. Precisamente, por aquellos días, “los laboratorios anunciaron con una inmensa propaganda un nuevo y extraordinario producto que haría la felicidad de las mujeres” (76), y todas se apresuraron en adquirirlo. Fue entonces que,

un vaho de tristeza y de culpa envolvió las ciudades como después de las guerras. Se vieron millones de mujeres envejecidas y secas caminando sin sentido por las calles como si buscaran algo perdido. La mortalidad infantil llegó a los límites más altos de la historia, las funerarias volvieron a abrir sus puertas y el mundo se quedó más triste. (77)

La cita refiere expresamente la búsqueda de la felicidad como un afán importante en la vida del ser humano y que, por tanto, motiva sus decisiones, e insiste en los efectos inesperados del nuevo tratamiento, que se manifestaron en el cuerpo femenino con envejecimiento y con una apariencia poco saludable, que contrastaban con las condiciones físicas de ese otrora, cuerpo capaz de perpetuar la vida.

El deambular sin sentido de las mujeres por las calles de la ciudad expresa una sensibilidad atrofiada pero latente, puesto que la escena propone el desgarramiento afectivo entre madres e hijos, forzado por la ciencia, a propósito de las condiciones planetarias del exceso de población. Pero, además, estas implicaciones estarían relacionadas con la mortalidad infantil, espeluznante efecto del fármaco que provocaba que los niños fueran abandonados a su suerte, es decir, a su muerte; cosa que, en estricto, fue lo que le ocurrió a la niña, quien apareció sola, descuidada y muy enferma, pues respiraba con dificultad y tenía fiebre. Además, ya no perseguía insectos, sino que ellos “se encaramaban en su cuerpo como las víctimas que acechan la muerte del verdugo” (77). Esta escena, sin embargo, conmocionó al hombre que la miraba, y que resultó ser el científico que había inventado el tratamiento, “volvió la cabeza con asco. Una náusea infinita le sacudió el cuerpo. Las famosas pastillas de su laboratorio habían resuelto el problema de la superpoblación: eliminaban instantáneamente el instinto materno” (77).

La muerte de la niña en la calle fue un episodio que no importó a nadie, en ese mundo descrito en el cuento como “una naranja podrida, habitada por millones de bacterias luchando desesperadamente por sobrevivir” (77). Tal y como lo muestran las citas, el personaje infantil de esta historia es propuesto como un cuerpo afectado por los

intereses científicos que buscaban enfrentar el problema poblacional. Los excesos y los errores de la ciencia, sin embargo, pasaban absolutamente desapercibidos pues antes ya había operado un control sobre la sensibilidad humana, que produjo cuerpos autómatas comprometidos con erradicar el problema del planeta. La tarea de desechar aquellos cuerpos exceso en el mundo se había naturalizado y era posible a través del cuerpo femenino. El temible aporte de la ciencia, con la pérdida de humanidad y de sensibilidad, representa la persistente preocupación y el escepticismo de la autora con respecto al futuro, el progreso y la vertiginosa evolución científica. Pero también, da cuenta de las intervenciones en los cuerpos femeninos, en su salud y su soberanía reproductiva y, además, en su sensibilidad. Dichas intervenciones expresan con nitidez una intensificación del control que evoluciona a través del tiempo y que, desde el contexto hiperbólico de la fantasía, deja ver el problema del *encorsetamiento* de los cuerpos de mujeres, subordinados a un sistema patriarcal y masculinizado, cuya potencia ha sido fortalecida desde el lugar de lo científico.

Tal como hemos visto, la autora propone un problema planetario, cuya solución ha sido asignada a la ciencia. Sobre este tema, el relato “El botón naranja” describe dos campos: el uno, amurallado, guarda la más poderosa bomba de hidrógeno; y el otro, a los huérfanos de todo el mundo, que fueron abandonados por sus padres, atacados por la psicosis de la superpoblación. En este campo, una mujer los cuida; su nombre es Miss Nelson, “Pi Eich Di en Niños Abandonados” (46). Está hecha de plástico y a veces cuenta historias aburridas. Nuevamente, se reafirma el rechazo al nacimiento y la existencia de niños. De allí que la capacidad del amor maternal fuera transferida a un robot, que tan solo replicaba un rasgo asociado con la feminidad. Lo anterior puede ser leído como una impugnación de ese imaginario con el que la ideología patriarcal comprendía la subjetividad femenina, y acaso aquello inscribe una negación o *fuga*, que tergiversa el orden establecido.

Por lo demás, en el campo orfanatorio sucedían cosas insólitas: la navidad se celebraba varias veces durante el año, por tanto, “los huerfanitos” no eran tan desafortunados, y la “pasarían peor si estuvieran con sus padres psicópatas” (47). Estudian y juegan, pero, sobre todo, “aprenden cómo integrarse en la sociedad de los adultos” (47). Es decir que, a pesar del paso del tiempo, continúan vigentes los mecanismos de control y disciplinamiento, basados en la educación; por ello, con certeza los futuros adultos “jamás cometerán el error de traer hijos al mundo...” (47). Esto último

confirma que la modelación de los cuerpos infantiles permite la configuración de adultos que replicarían su intolerancia, pues también habían configurado su miedo a la superpoblación. El cuento termina con la explosión de la bomba de hidrógeno, que acabaría con todo el planeta, debido a la descarga de radioactividad, y que había sido accionada por uno de los niños que presionó el botón naranja, en el centro atómico, lugar visitado cada viernes por el grupo de huérfanos. En los últimos instantes, previo a la catástrofe, “El general Smith [pensó] en sus hijos y lo único que atin[ó] hacer, porque no se le ocurr[ió] otra cosa, [fue] sacarse el cinturón y dar un latigazo en las nalgas del primer muchachito que se cruz[ó] aterrado en su camino” (50). En pocos instantes, no quedó nada ni siquiera el muchacho con las nalgas rojas y doloridas. De esta cuenta, el relato insiste, de un lado, en la inhibición del afecto materno y filial, por ello, el robot Miss Nelson debió asumir el rol de cuidadora; y de otro, en el rechazo de la reproducción humana, por ello, el encierro de aquellos niños que habían sido rechazados por sus progenitores y enviados a ese campo de huérfanos.

Ahora bien, otro de los motivos de la narrativa de Yáñez Cossío, habíamos comentado, es su desconfianza con respecto al desarrollo científico que aparece como una consecuencia del paso del tiempo. En los dos primeros cuentos revisados, pudimos confirmar que esa misma temporalidad había obrado en la transformación de la “razón de ser” de los militares. De esta suerte, el relato “Las burbujas” propone un episodio trágico provocado por el avance científico, que consistió en la desaparición de los cuerpos de una pareja que había comprado un ticket para tener una experiencia erótica y con ese propósito, se había sometido a un proceso de desmaterialización. Lo anterior plantea una nueva comprensión del placer como búsqueda de la felicidad, pues este podía ser satisfecho, tal como sucede con otras necesidades como el alimento o el vestuario, como un bien de consumo o como un servicio ofertado en ciertos lugares, que, por tanto, se integra al espacio de lo público. De ahí que “la sala est[uviera] llena de parejas ansiosas de tener nuevas experiencias eróticas” (25). Para iniciar el proceso, debían cumplir ciertos requisitos: desnudarse, tomar un baño de ozono licuado, que limpiara el cuerpo de polvo o sustancias extrañas; rozar una pastilla antiséptica que cumpliera su función al contactarse con la piel. Luego, los secarían con capuchas de papel calórico antes de ingresar en las burbujas que tenían dos metros de diámetro y eran transparentes y brillantes. Revisemos la siguiente escena:

Cuando los jóvenes, llenos de excitación, penetraron en la burbuja, se recostaron y se quedaron en suspenso esperando la desmaterialización que se hacía por etapas y

lentamente [...]. Con las primeras inhalaciones se producía la pérdida gradual de la conciencia. Los sentidos se afinaban y se adueñaban de sensaciones placenteras. Los cuerpos parecían flotar en el aire, y en efecto flotaban dentro de la burbuja en medio de músicas, aromas y sensaciones que se prolongaban produciendo el momento de placer a un tiempo indefinido. Era el triunfo del hedonismo más refinado y completo. (26)

La cita muestra una inquietud por el placer del cuerpo, por comprenderlo y acaso normalizarlo, colocándolo en una zona en la que su búsqueda había dejado de ser privada y se había integrado al mapa de prácticas y costumbres, que prescindían de la idea de intimidad. Pero, además, el placer es planteado como una experiencia que, aunque pasaba por el cuerpo, ya no precisaba de él, puesto que su efecto de completud y totalidad estaba más allá de lo físico. El proceso requería de la inhalación de la “superbella erótica” dentro de la cápsula giratoria. De este modo, se producía la desmaterialización total del cuerpo. Con respecto a ello, exploremos el siguiente diálogo de la pareja, previo a que iniciara el movimiento:

¿Es verdad que los hombres y las mujeres de antes también fumaban?

Preguntó ella lanzando la primera bocanada.

—Sí pero ellos sólo echaban humo por la nariz y la boca, quemando una yerba llamada tabaco. A veces fumaban otras yerbas tóxicas que les producían una satisfacción momentánea y relativa. Los antiguos no conocieron nada parecido a esto... (27)

La cita da cuenta de que el paso del tiempo había transformado la experiencia de fumar y la había vuelto intensamente más satisfactoria, en tanto le permitía al sujeto acceder a un placer insospechado a partir del cambio de naturaleza del cuerpo que, además, constituía una escena casi espectacular que era contemplada por otras parejas que aguardaban su turno. El final del relato, sin embargo, muestra un infructuoso proceso de materialización puesto que los dos cuerpos permanecían dentro de la burbuja, invisibles: “[e]l colchón de la burbuja no estaba plano como los de las otras burbujas, tenía la leve forma de dos cuerpos recostados sobre él” (28). Lo que sigue es la disociación entre consciencia y cuerpo, que resulta un riesgo inherente al avance científico. Y aunque se registró cierta agitación entre los espectadores, el asunto parecía un suceso esperado dentro de las posibilidades, puesto que “también en la ciudad y en el resto del mundo, las gentes eran gentes y no lo eran. Vivían y no vivían. Eran cadáveres ambulantes y no lo sabían...” (29). De este modo, lo que el relato pone en discusión son las formas de comprensión de la vida, la existencia y la corporalidad y sus placeres, en un escenario en el que el avance científico ha vaciado el sentido de humanidad, interviniendo en las esferas más íntimas de la subjetividad de mujeres y hombres, cuya existencia, sin embargo, estaba arraigada

a un nuevo tiempo que había transformado el espacio y la producción de las formas de ser y sentir.

Por su parte, el relato “Hansel y Gretel” revisa la convivencia de una pareja que se amaba, aunque no tenía nada en común, y muestra cómo la mujer fue quien debió renunciar y sacrificar sus deseos, e incluso su vida, para mantener a salvo su relación, puesto que debió recurrir a un tratamiento de cambio de hormonas que sexualizara sus gustos y sus preferencias, acercándolas a las del mundo masculino de Hansel. Las discontinuidades entre los dos estaban definidas por detalles como estos: él tenía un enorme leopardo africano, y Gretel, un caballito de mar, del que tuvo que deshacerse pues al leopardo le exasperaba su presencia. Hansel tenía un estereofónico de superfrecuencia, que conectado “equivalía a meterse de cabeza en el estómago de la música” (90), y ella debía soportarlo. A él le gustaba el mar y a ella la montaña, así que nostálgica debía imaginarla desde la playa. Él era carnívoro y ella vegetariana. El contraste persistente de esta situación la sumió en una depresión nerviosa que no mejoró con un primer tratamiento. Así que decidió ir a un sexólogo, a quien “le pidió que le cambiara el sexo psíquico a la vez porque eso era más usual y confortable” (92), pero, además, porque un cambio total la distanciaría de Hansel, y estaba segura de que lo amaba completamente. Fue así que se le practicó el tratamiento tipo C, que no le causaría ningún trastorno orgánico, “simplemente las apetencias y las reacciones femeninas se hacían tan débiles que se adaptaban a las del ser masculino que estaba más cerca, haciéndose al cabo de un corto tiempo una prolongación de él” (92).

Entonces, Gretel tomó las hormonas y agregó cinco más por su cuenta. Se sintió transformada y comenzó a disfrutar completamente de las cosas que tanto le gustaban a Hansel. La situación los puso muy contentos. Sin embargo, “Una noche, al acariciarla, Hansel dio un grito -¡Gretel, qué horror! Tienes la piel demasiado áspera...!” (93). Ella contestó que quizá aquello se debía al agua de mar, así que Hansel dispuso que no se metiera más al mar, sin importar su opinión, pues lo que realmente resultaba importante era lo que él sentía al acariciar su piel. Esta escena nos deja ver, de un lado, cómo la imposición de lo masculino sobre lo femenino es un motivo permanente, por tanto, no superado, a pesar del paso del tiempo; y de otro, la definición de lo femenino como una subjetividad sacrificial (tal como el sistema patriarcal lo plantea) cuyas virtuosas aceptación y renuncia permiten pensar en la solución de los conflictos a partir de desiguales relaciones de poder. El relato termina con la muerte de Gretel, que había sido

devuelta por el mar con la apariencia de un apuesto muchacho, a quien Hansel ignoró, puesto que le urgía encontrarla. Esta transfiguración de lo femenino en masculino, además de las connotaciones de una ideología patriarcal, muestra que el avance científico interviene significativamente en la naturaleza, cambiando el orden de las cosas y cambiando la forma de los cuerpos y las subjetividades, si acaso resultara necesario.

Por el contrario, el cuento “Jack and Jill” trabaja el motivo de la afinidad y una historia de amor inusual. Se trata de un hombre y una mujer que frecuentaban el parque, lugar en el que coincidían para tomar sol. El amor surgió, a pesar de que no se hablaron nunca, en la sencilla coincidencia de compartir una banca; luego, después de un discreto beso, decidieron casarse. La historia plantea la dificultad de la prueba del peligroso triángulo en el Registro de Soltería, que era usual previo al matrimonio y cuya perfección a través de computadoras pronosticaba la felicidad de las uniones. Jack y Jill lucían muy jóvenes, serios y recatados, además, eran muy parecidos. Esta afinidad era una condición fundamental para el matrimonio, que después de celebrado, tuvo una curiosa noche de bodas: ella tejía a ganchillo y él leía el periódico. La preocupación por el superpoblado mundo, que la autora trabaja reiteradamente, eliminó cualquier deseo de maternidad, en tanto esta era considerada una falta social de trascendencia. Al poco tiempo de casados, un buen día, se confirmó la muerte del joven matrimonio, quienes en realidad no eran tan jóvenes como aparentaban, debido a las cirugías a las que se habían sometido, pues sus edades sumaban 375 años. Este episodio enfatiza en la importancia de la apariencia física y, desde luego, en las posibilidades de la longevidad, como una búsqueda permanente.

El relato, por tanto, propone el matrimonio como un aspecto importante que demanda certezas y confirmaciones con respecto al estado civil y la afinidad de la pareja, por un lado; y por otro, este no está asociado al cuerpo ni a su sexualidad ni a su función reproductiva, precisamente porque el problema de sobrepoblación del mundo había situado estrategias de control de la natalidad, que enfatizaban en la inhibición del deseo de maternidad y paternidad, y que habían cambiado el esquema con el que funcionaban las convenciones sociales (que tal como hemos revisado en los relatos de los del *Vectorial70* fundamentan el *corsé*). Habíamos dicho que la historia trabaja ese anhelo del hombre por conquistar su juventud, y desde ese afán, la intervención quirúrgica aparece como una alternativa para fugarse de la angustia provocada por el asedio del envejecimiento, mientras que la cirugía estética, como alternativa de solución, sitúa una notable preocupación sobre el cuerpo de hombres y mujeres.

Por su parte, el relato “Las ondas sonoras” explora el asunto de la comunicación y la pérdida de privacidad, debido a la invención de un aparato que captaba las ondas sonoras que producían las palabras y que revelaba las voces de pensadores de épocas lejanas en carreteles que podían ser comprados en las tiendas para luego ser escuchados. Esta puesta en riesgo de la intimidad atemorizó a todos porque afectaba las condiciones de su sociabilidad; de allí que “los habitantes de la ciudad habían limitado las palabras. Se sentían cohibidos pensando en las consecuencias. Las conversaciones eran expresiones cortas, vulgares y aburridas que no decían nada. Se repetían las mismas palabras triviales para no comprometerse” (68). Por tanto, la espontaneidad del diálogo, las implicaciones del contacto, las transacciones y los episodios comunicativos fueron precarizados, al punto que ya no resultaba indispensable relacionarse en esos términos con los demás. “Nadie se sentía seguro al hablar. Se perdió la libertad y la espontaneidad” (70). Lo sucedido insiste en el pesimismo frente al desarrollo tecnológico que menguaría la potencia y la sensibilidad humanas, y haría que el mundo involucionara puesto que había triunfado la incomunicación.

Además, este invento provocó el desplazamiento del libro de historia, la transformación de las biografías y la extinción de sistemas religiosos y filosóficos debido a la aparición de nuevas personalidades, de quienes no solamente se conocerían sus expresiones más célebres, sino también aquellas que hacían parte de su intimidad. Nunca antes nadie imaginó que “un día la ciencia intervendría hasta en sus estornudos” (69), ni que impondría su alta efectividad, puesto que, frente a los intentos de forjar comunicaciones cifradas, inventó otro aparato que desarticularía los mensajes secretos. Asimismo, pronto se comercializaron catálogos de frecuencia asociados a un nombre en particular. Curiosamente, mientras esto sucedía en la ciudad, algunos como Juan Pérez, en el campo, al menos hablaba con su mula cansada y vieja.

Ahora bien, para socorrer esta experiencia deshumanizante, del control extremo de los cuerpos, se creó otro dispositivo que captaría el pensamiento y unas pantallas que debían sostenerse en la mano; en ellas era posible escribir. Este invento presagia las pantallas táctiles de los contemporáneos teléfonos móviles. Sin embargo, “embrutecidos por el miedo de saberse vigilados” (71) –tal como sucede ahora con los itinerarios de navegación en la web que generan algoritmos permanentemente–, todos se movilizaron en un éxodo hacia selvas y desiertos, dejando las ciudades convertidas en tugurios. Luego, este relato propone una peligrosa situación de exposición constante, que no pasa por el



consentimiento de los individuos y que responde al vertiginoso avance científico, que atraviesa con violencia los cuerpos para mantenerlos controlados. Quizá, esta historia pueda compararse con el entorno que crean las redes sociales en nuestra contemporaneidad, que significa una intervención en lo privado, aunque la exposición sea una decisión consentida por los usuarios. Este cuento, en alguna medida, predice lo sucedido hasta nuestros días, con el marcado tono pesimista que se mantiene a lo largo del libro, dado ese desplazamiento de lo social, en términos de relaciones, contactos y comunicación, que concede una particular existencia a los sujetos, en la dimensión virtual.

Ahora bien, la posibilidad de imaginar el mundo en una dimensión futura permite ejercitar otras formas de entender el pasado y las implicaciones de ciertos sucesos en términos sensibles y de afectividad. El cuento “Viaje imprevisto” trabaja esta lectura del pasado, en particular, con la escena de la crucifixión de Cristo. Todo inicia con el aterrizaje accidental en la Tierra de una nave interplanetaria, la *Apolo 1200*, en el pasado, año Cero de la Civilización Occidental, cerca de Jerusalén. La expedición descendió de la nave con vestimentas de la época y con un dispositivo parecido a un traductor automático que asistiría a los visitantes con el idioma, para facilitar su comunicación. De inmediato, miraron que un hombre se disponía a colgar su cuerpo por el cuello, de la rama de un árbol, y le persuadieron de que no lo hiciera. Fueron con él hasta las murallas de la ciudad y vieron la escena de tres crucifixiones: “indignados ante la barbarie, los astronautas dispararon sus rayos inmovilizadores. El gentío se quedó estático conservando las posturas en que estaban. Ayudados por el hombre de la cuerda, bajaron al hombre de la cruz. Improvisaron una camilla y se lo llevaron consigo...” (81). La tergiversación del episodio, sin embargo, no tiene como propósito alterar los hechos, sino más bien, indagar en las formas en las que pueden ser entendidos los actos humanos afectados por fanatismos tales como el religioso.

Volvamos al relato: el hombre de la cuerda se alejó entristecido por los senderos polvorientos, mientras que el hombre mal herido, pese a toda la ayuda médica recibida – una transfusión de plasma universal, una operación con rayo láser y una inyección del más nuevo ADN– murió, sonriendo antes con los astronautas, quienes dejaron el cadáver cerca de una cueva y se fueron a su nave para alejarse del sitio: “cuando estuvieron a miles de años luz de la tierra, se les quitó las ganas de volver a ella...” (82). El relato, por tanto, da cuenta de que existen episodios (reales), cuyas implicaciones en términos de inhumanidad o crueldad, pese al paso del tiempo, son repudiados por civilizaciones más

evolucionadas. En particular, la resolución de los astronautas de no retornar jamás a esa época deja pensar en un mundo futuro, dotado de una sensibilidad profunda, humanizado y piadoso, que rechaza la crueldad y se sobrecoge ante la violencia. Quizá este relato y “El beso” son los dos únicos que en la colección de la autora abren paso a un cierto optimismo con respecto al futuro.

Volvamos, pues, a la revisión de relatos marcados por ese pesimismo con respecto a la evolución científica. “La IWM MIL” revisa las implicaciones de otro objeto inventado en el futuro, que evoca el actual mundo del internet y los buscadores. El nuevo dispositivo había provocado la desaparición de profesores, el cierre de centros educativos, precisamente por la incapacidad e inutilidad humanas de seguir creando conocimiento, puesto que “[e]l conocimiento era algo que se podía comprar y vender” (83) con facilidad. De esta cuenta, el nuevo invento supuso el fin de una época. Se trataba de un objeto que parecía un maletín escolar, acaso similar a la contemporánea *laptop*, que era fácil de portar. Dentro de él “estaba encerrado todo el saber humano y toda la información de todas las bibliotecas del mundo antiguo y moderno” (84). Pensemos entonces en la red y en la acumulación de información puesta a disposición de los internautas y, por tanto, en la fuerza predictiva del relato. Luego, “nadie se tomaba la molestia de aprender nada porque la máquina que llevaba bajo el brazo, o que estaba sobre algún mueble de la casa, era capaz de suministrarle cualquier información” (84). En efecto, el relato plantea el riesgo de esta dependencia y las implicaciones paralizantes de la relación del sujeto con un saber contiguo e inmediato, sobre el que, sin embargo, no tenía dominio. El dispositivo, más bien, “era una prolongación del cerebro humano” (84). Todos dependían de ese conocimiento, y “[s]e creían más sabios, mientras más dependían de él” (84). Su uso se popularizó y determinó insospechadas capacidades de acceso a la información en audio, que no precisaban la “necesidad de saber leer ni tampoco escribir” (84).

Las preguntas eventuales que se hacían entre sí las personas no eran otra cosa que una forma de salir del tedioso mundo cotidiano, es decir, un motivo de entretenimiento. Por lo demás, la máquina daba respuesta en forma escueta o con todas las referencias necesarias, e incluso, decía o se expresaba en lugar de sus dueños. Toda esta nueva condición de sociabilidad trajo un deterioro del estado de ánimo y un aumento en la tasa de suicidios, por lo que fue necesario plantear un cambio de estilo de vida y la fabricación de pastillas estimulantes. Así fue que la misma máquina confirmó la existencia de un lugar llamado Takandia, en el que se podía vivir mejor y en el que viejas civilizaciones

aprendían en las escuelas con silabarios, para hacer posible la experiencia del conocimiento del mundo a través del propio sujeto. Muchos se entusiasmaron y llegaron a Takandia, el lugar en el que ni siquiera usaban taparrabos y se practicaba el canibalismo –pensemos en la noción de salvaje asociada con la de alteridad, propuesta por Roger Bartra (2008)–. Después de la llegada del grupo, que fue confundido con la presencia de deidades, sucedió otra vez que “empezaron a pelearse por las ropas y los cuchillos que los dioses fueron dejando tirados por las matas...”. El relato enfatiza en la existencia de un componente maligno en el desarrollo de la ciencia y la tecnología, puesto que, en algún momento, y paradójicamente, atenta contra el bienestar del ser humano que era quien lo había auspiciado. A contraluz, además puede mirarse el proceso de colonización española de América, que presagia la contradicción entre razón y barbarie, que da inicio a una serie de desequilibrios, alteraciones y mecanismos violentos de control sobre los cuerpos más débiles. La paradoja del conocimiento funciona en este relato como un argumento para pensar con desazón ese desarrollo tecnológico que es capaz de inhibir al ser humano de las aptitudes y capacidades que le son fundamentales para alcanzar su felicidad.

Ahora bien, este recuento ha permitido una lectura detallada de los relatos de Yáñez Cossío y ha puesto en evidencia la superación de la narrativa precedente, sobre todo, porque discute desde la escenografía de la ciencia ficción asuntos propios de lo humano que ponen en tensión el *corsé* y la *fuga* como alternativa para la felicidad. Además, la autora eligió la creación de una propuesta futurista en la que ciertas situaciones y ciertos objetos de nuestra contemporaneidad fueron acaso presagiados e inscritos en un mundo fabricado en otra temporalidad imaginada e inédita. Pero, sobre todo, su narrativa se propone como una interpelación a la condición sensible del ser humano en un mundo abocado al vertiginoso desarrollo científico, que configura un escenario caótico e inestable en el que los juegos de la causalidad permiten rastrear las distancias entre épocas y los efectos de las transformaciones más dramáticas de aquellos habitantes del mundo. Al mismo tiempo, la cuentística de Yáñez Cossío que persuade al lector a partir de esos modelos imaginarios sobre el riesgo inminente en el que se encuentran la sensibilidad, la libertad y la vida del ser humano, insertas en una escenografía en la que predomina el cientificismo, la tecnología, y la técnica, reubican la razón humana en un lugar en el que la búsqueda de soluciones a urgentes desafíos se desarrolla a través de formas de clasificar, discriminar, e incluso, desechar los cuerpos, es decir, controlarlos. De esta suerte, una reiterada inquietud sobre lo femenino, su

configuración, o más bien dicho, su reconfiguración, es puesta en discusión, pues a pesar de la aparente y peligrosa evolución de la humanidad, se siguen imponiendo los discursos patriarcales y los fundamentos de la masculinidad, que intervienen, atraviesan e instrumentalizan el cuerpo de las mujeres para solventar asuntos problemáticos, tales como la sobrepoblación del mundo que, como hemos revisado, es uno de las obsesiones en la prosa de Yáñez Cossío.

### **7. Apuntes sobre el Vector *Punto de fuga de lo femenino***

El contexto de la nueva época en la década de 1970, provocada por la experiencia económica del país debido a la explotación petrolera y al proyecto modernizador del gobierno de Rodríguez Lara, afectó los hábitos y los comportamientos de los sujetos, y estos a su vez, sus relaciones interpersonales y afectivas, puesto que las formas de sentir y los roles de género fueron intervenidos por ciertos desplazamientos sociales. Dicha modificación es representada desde la cuentística de la década del setenta con historias cuyos personajes femeninos se convierten en agentes que desequilibran las estructuras sociales. El libreto femenino convencional, caracterizado por la sumisión, la fidelidad, el servicio, e incluso, la aceptación de la violencia que, de algún modo, sintetizan el sistema patriarcal hegemónico y el acatamiento del *corsé*, se revierte y reconfigura, por efecto de la *fuga* que lo impugna y restituye a las mujeres valores tales como la independencia, la soberanía y la libertad, antes menoscabados por la fuerza represiva del *corsé* y el fundamento patriarcal. Esta transformación se expresa en los personajes femeninos disidentes, creados por los cuentistas del *Vectorial70*, cuyos antecedentes son los personajes creados por Palacio y la rebelde Soledad de *Arcilla indócil* (1959), de Montesinos. Estas mujeres personajes se rehúsan a los convencionalismos, proponen nuevas formas de relación con lo masculino y poseen una consciencia femenina compleja y unitaria que incomoda lo masculino y lo obliga a replantearse.

Ahora bien, las formas diversas en las que los personajes proyectan su búsqueda de la felicidad provocan una alteración en el convencional libreto femenino. Las mujeres de estas historias, entonces, deciden asumir la construcción de su subjetividad ignorando aquellos condicionamientos que, sobre todo, debían aportar a la construcción de la masculinidad, siguiendo un mandato que exige la validación homosocial y la puesta a prueba de su hombría, con el propósito de garantizar la vigencia del estereotipo de “macho”, que se define, primero, frente a los otros “machos”, y luego, frente a las

mujeres. Por tanto, la dependencia femenina con respecto a lo masculino determinaba dos responsabilidades fundamentales: la maternidad y el cuidado de su familia y de su casa, situación que la obligaba a renunciar a sí misma y a sacrificarlo todo por los demás, por su esposo y sus hijos, o, si acaso nunca se hubiera casado, por sus padres, con el objeto testimoniar su virtud de sumisión, entrega, resignación, renuncia y obediencia, y gozar del prestigio y la aceptación sociales. Esta perspectiva tradicional se encuentra latente en todos los relatos que hacen parte de este vector, pero, la complejidad de los personajes femeninos va a mostrar otras subjetividades que intentan con mayor o menor intensidad impugnar esa retórica *encorsetante* del patriarcado<sup>138</sup>.

En esa línea, de un lado, la religión, con la aplicación de sus estrategias especulativas desde la retórica del temor, la contaminación del miedo y la circulación de promesas de felicidad; y de otro, la educación, impartida por los cuidadores, generalmente, los padres, y por la escuela como institución social acreditada para modelar los cuerpos de mujeres y varones, intentan fijar un control riguroso e imponer el estatuto patriarcal, cuya relación asimétrica de poder condiciona a la mujer, asignándole un lugar subalterno y su dependencia con respecto a lo masculino, representado por el padre, primero, y por su esposo, después, si acaso hubiera cambiado su estado civil. Luego, el matrimonio se convierte en un motivo frecuente en la configuración de los relatos de los del *Vectorial70*, es más, es el filtro privilegiado para mirar la configuración de la subjetividad de las mujeres personajes de sus historias. Además, el mayor número de cuentos del *inventario* corresponde a la temática de la construcción del personaje femenino y permite preguntarnos por el lugar de las mujeres en la escena social que, a su vez, también determina el lugar de los varones. A través de estas historias, el matrimonio, como condición para la felicidad femenina, que por tradición aporta el sentido de realización personal, sobre todo, desde la reproducción, es impugnado, y en su lugar se proponen alternativas que lo problematizan y descalifican: la elección por la soltería o el abandono al esposo o el adulterio resultan una muestra de aquello.

Por tanto, varios de los cuentos que constituyen este vector plantean una experiencia autónoma para las mujeres/personajes, quienes impugnan el papel de la

---

<sup>138</sup> El asunto de la prostitución, que es revisado exclusivamente por la cuentística de Velasco Mackenzie, pone en exposición otra alternativa para construir la subjetividad femenina a través de una economía que, auspiciada por lo patriarcal, objetualiza, comercializa y usa sexualmente el cuerpo de las mujeres. Esta cosificación deja ver estrategias activas de control, domesticación y dependencia, que confirman la operatividad del *corsé* y muestran la violencia del sistema patriarcal.

esposa abnegada y su dependencia a los asuntos de su familia y su casa. En este sentido, la redefinición de su rol laboral, que supera su parasitismo con respecto al cuerpo masculino, propone una difícil conciliación entre trabajo y hogar, puesto que el reacomodamiento de los roles de género y la recomposición del sistema de carácter fundamentalmente patriarcal desembocan en un pesimismo machista que anuncia la deshumanización de la mujer, debido a las nefastas consecuencias provenientes de esa incorporación, que es juzgada como inapropiada o impertinente.

Por otro lado, la redefinición de roles de género que asigna guiones en torno al poder y define los cuerpos del dominador y el dominado, a propósito de las nuevas condiciones sociales, desfigura el amor y la afectividad y descentra y descarta al matrimonio como un mecanismo para la felicidad. Y es que dicha situación afecta las relaciones matrimoniales, las desgasta y provoca su desmoronamiento en ese contexto configurado por las contradicciones de la nueva época, ya que a pesar del papel del dinero y la predisposición al consumo y el dispendio los sujetos eran incapaces de ser felices. Por lo demás, se confirma la imposibilidad del amor de pareja como forma de conseguir la felicidad, la inutilidad del matrimonio, el relevo del esposo de su función mediadora entre la mujer y el mundo, y entre ella y su propio cuerpo, y la impugnación de los prejuicios de castidad y pureza, es decir, se reafirma la emancipación de la mujer personaje con respecto a la producción de su deseo y su placer.

De esta suerte, la sublevación (o *fuga*) contra la falsa estabilidad de la tradición, las instituciones, los imaginarios y los prejuicios exalta un triunfo del sentir, de la sensualidad y del placer femeninos, a partir de un lenguaje corpóreo que se verbaliza, rompe la norma patriarcal y vacía las prácticas convencionales de su significado ritual. Esta disidencia femenina pone en crisis la subjetividad masculina, que queda afectada emocionalmente por el resquebrajamiento de sus afectos y por la pérdida del control sobre el cuerpo de la mujer, que solía ser cosificado y reducido a una suerte de trofeo que garantizaba su prestigio viril.

Dichas implicaciones se manifiestan en el personaje escritor de literatura de estas historias, quien encuentra en su oficio una estrategia para fugar de las condiciones provocadas por la decisión femenina de resistir y negar la represión del *corsé*. El motivo de la escritura constituye la expresión de una toma de consciencia del mundo exterior por parte del personaje escritor, quien se plantea la recomposición de la realidad, y con ello, una alternativa para *fugar*, respondiendo a ciertas preguntas sobre su oficio, la dimensión

ética de la escritura y, desde luego, la configuración de su masculinidad, que complementarían la realidad a partir de la ficción. Por tanto, frente a la incapacidad del amor, la escritura se convierte en una posibilidad de evasión.

Con todo, la *fuga* de las mujeres personajes se expresa como una insurgencia de ese sistema patriarcal y a través del ejercicio de una sexualidad que escapa de predicciones e imposiciones sociales y religiosas<sup>139</sup>. De este modo, con la participación más autónoma de personajes-mujeres en los relatos seleccionados, se registra una *ebullición de lo femenino*, no solo como consecuencia de la cancelación de la voz omnisciente, sino porque el personaje masculino comparte con ella la recuperación de los hechos y participa en diálogos que transparentan su capacidad de pensar y hacer, y que ponen en exposición su subjetividad, su ánimo impugnador y, además, las implicaciones de esa rebelión en el personaje masculino con quien, frecuentemente, en las historias contadas, mantiene una relación sentimental. Esta *ebullición* promueve el desenmascaramiento de la hipocresía social auspiciante del *corsé* y pone en crisis la subjetividad masculina, cuya hegemonía no está exenta de celos, afanes posesivos ni intolerancias.

A continuación, el gráfico del vector muestra los pares ordenados, que fueron definidos a través de la tensión *corsé/fuga*. Se revisaron veintiocho relatos; de ellos, tres muestran la sumisión de los personajes femeninos ante la acción represiva del *corsé*. Ocho, una resistencia que, sin embargo, no supera la potencia de la fuerza con la que el *corsé* intenta controlar e inmovilizar el cuerpo de ciertas mujeres personajes, que deben enfrentar la hegemonía patriarcal y las formas en las que la masculinidad se construye a partir de su subalternidad. Y diecisiete cuentos muestran las formas en las que los personajes femeninos resisten el *corsé* y logran *fugar* de las situaciones angustiantes de su cotidianidad. Los relatos leídos y las coordenadas asignadas a cada uno de ellos, en términos de *corsé/fuga* fueron los siguientes: “La hora de las cinco”, (15, 15), Proaño Arandi (1972); “Ablasor y la peregrina”, (15, 30); Velasco Mackenzie (1977); “La cabeza hechizada”, (9, 18), Velasco Mackenzie (1979); “Tren nocturno”, (9, 0), Ubidia (1979); “La guerra dorada”, (9, 18), Velasco Mackenzie (1977); “La celda”, (7, 0), Luna (1970); “Los gestos de la soledad”, (2, 4), Pérez Torres (1978); “Apágame la luz”, (2, 2), Pérez Torres (1978); “Micaela”, (9, 18), Pérez Torres (1978); “Lo inútil”, (1, 2), Pérez Torres

---

<sup>139</sup> La homosexualidad femenina, por ejemplo, que como *fuga* enfrenta reglas religiosas y morales, surge del empoderamiento de la mujer con respecto a la soberanía de su cuerpo, que rechaza el rol asignado, y desde este lugar, desestabiliza el orden social y religioso.

(1974); “El mismo rito”, (1, 1), Pérez Torres (1978); “De terciopelo negro”, (1, 2), Pérez Torres (1978); “La Gillette”, (2, 4), Ubidia (1979); “Pasillos”, (2, 2), Velasco Mackenzie (1979); “El sabor a nada del agua”, (3, 6) Velasco Mackenzie (1977); “*Nugae* es más que no”, (3, 6), Velasco Mackenzie (1977); “Como gato en tempestad”, (1, 1), Velasco Mackenzie (1977); “Este merino”, (15, 30), Pérez Torres (1974); “Las caras burguesas”, (9, 18), Pérez Torres (1974); “La esposa de mi capitán”, (9, 18), Pérez Torres (1974); “El retorno”, (6, 0), Luna (1970); “El marido de la señora de las lanas”, (4, 8), Pérez Torres (1978); “La señorita Xerox”, (6, 12), Pérez Torres (1974); “La voz”, (2, 4), Luna (1970); “Ciudad de invierno”, (5, 10), Ubidia (1979); “Para que el tiempo no lo borre”, (5, 5), Velasco Mackenzie (1977); “Cristina”, (5, 5), Luna (1970); y “Aeropuerto”, (5, 5), Velasco Mackenzie (1975).

### *Vector Punto de fuga de lo femenino*

*Fuga (Y)*

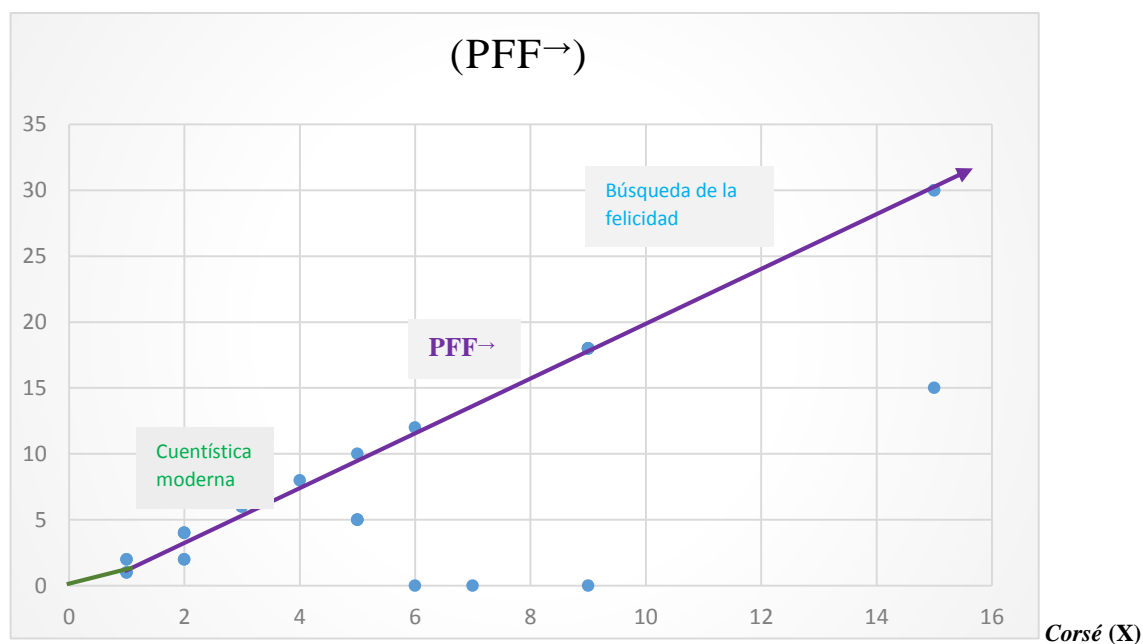


Gráfico 8: Vector *Punto de fuga de lo femenino*<sup>140</sup>

<sup>140</sup> Los cuentos analizados en este capítulo, como los de los otros vectores, son representados como pares ordenados que relacionan la tensión entre las categorías *corsé* y *fuga*, respectivamente, (x, y), a través de la función  $y = i \cdot x$ , cuyos valores son asignados a partir de una cuidada lectura interpretativa de cada relato. Así, resultan ser veintiocho los pares ordenados que configuran este segundo vector. El Anexo 2, “Datos del modelo *Vectorial70*”, muestra el detalle de la asignación de los valores numéricos a las variables propuestas por esta investigación.



## Capítulo Quinto

### Violencia, poder y represión

#### 1. El *Vectorial70* y la intensidad de su tercer vector ( $VPR\rightarrow$ )

La magnitud de este tercer y último vector del *Vectorial70*, denominado *Violencia, poder y represión* ( $VPR\rightarrow$ ), se define a partir de las formas en las que el poder de unos cuerpos interviene sobre otros y da lugar a la noción de desechamiento. El ejercicio de dicho poder está asociado con el espacio, con escenarios diversos en los que se configuran particulares comunidades que funcionan como sistemas que poseen su propia regulación. Ya veremos cómo el Estado ejerce su poder sobre los ciudadanos a través de aparatos disciplinarios, ideológicos y represivos (siguiendo la propuesta de Althusser (1988)), o cómo en geografías mucho más acotadas, es decir, en locaciones tales como la casa, la cárcel o el circo, también se impone un poder que intenta el control de pocos, sobre los demás. En todos estos casos, esa intervención del cuerpo a través de acciones violentas puede implicar, incluso, procesos de anulación o muerte, es decir, la banalización de la vida y el desechamiento del cuerpo. Ahora bien, esta noción de desechabilidad surge de la expresión de ese poder que ejercen unos sujetos sobre otras entidades que no han poseído antes la categoría de sujetos o la han perdido, es decir, que han sido despojados con violencia de su humanidad o inclusive aniquilados, a cuenta de su diferencia, que configura una otredad cuya presencia resulta intolerable.

De este modo, el vector  $VPR\rightarrow$  articula (o porta) en su magnitud una selección de cuentos cuyas historias recrean una clasificación de los cuerpos y esclarecen la contradicción humano - no humano (o inhumano, abyecto o forcluido<sup>141</sup>), cuya productividad está asociada con la definición de sujeto, en tanto poseedor de derechos y de una vida que resulta importante y valiosa. Desde luego, el *corsé* va a compilar los discursos que definen, legitiman y autorizan la normalidad (contrastándola con la

---

<sup>141</sup> La forclusión, noción psicoanalítica de *Verwerfung*, es revisada por Judith Butler (2002) para discutir esa economía que organiza a los cuerpos por su valor. Así, la forclusión “produce la socialidad a través del repudio de un significante primario que produce un inconsciente o, en la teoría Lacaniana, el registro de lo real, la noción de *abyección* designa una condición degradada o excluida dentro de los términos de la socialidad” (19). Por tanto, ha de entenderse por forclusión la exclusión que discrimina socialmente un cuerpo y lo devalúa, además como estrategia para poner a salvo a la comunidad de los otros cuerpos, cuya calificación los humaniza y les concede el derecho de construir su subjetividad entre los límites de lo normado.

anormalidad), mientras que la idea de que ciertos cuerpos incomodan va a dar lugar a una economía perversa que ha de gestionar su aniquilación, como un mecanismo de *fuga* (basada en el distanciamiento) que resulta indispensable para los cuerpos normales.

Las historias de este último recorte de cuentos publicados en la década de 1970 indagan la exclusión, el encierro, el castigo y la vejación del cuerpo como forma de aplacar aquellas vergüenzas provocadas por la condena social, e intentar restituir el prestigio perdido. Lo anterior se traduce en un desplazamiento de ese cuerpo hacia una existencia animal (que recrea un salvajismo artificial e inducido) desde su condición de sujeto, a la que deberá renunciar debido al pecado de la diferencia que debe expiar, confirmando, de este modo, la asociación anormal-animal y su compatibilidad. El antagonismo irreversible entre lo juzgado anormal y lo ratificado normal habilita el segregacionismo, la explotación y la violencia, incluso sexual. La entidad descalificada es puesta a la intemperie y sometida a un intenso despojamiento ejecutado por operadores de la tortura, que incluso actúan sobre cuerpos infantiles a los que agreden, prostituyen y matan. Del mismo modo, la vejez de los cuerpos enfrenta la reclusión como opción de aniquilamiento, y la mendicidad, como una alternativa que podría reivindicar su productividad, recuperar su dignidad y reintegrar el cuerpo a la comunidad humana.

Otro de los motivos de escritura entre los cuentistas del *Vectorial70* es la violencia ejercida desde instancias del poder estatal y como actos que reprimen los cuerpos de los ciudadanos. Por cierto, la dirigencia estudiantil del escritor Eliécer Cárdenas, de la FESE y su militancia en el partido Juventud Socialista Revolucionaria Ecuatoriana (JSRE), nos recuerda la lucha contra la represión velasquista, la muerte de varios estudiantes en todo el país y la de los representantes de la Federación de Estudiantes Universitarios<sup>142</sup> del Ecuador, en Quito y en Guayaquil; además, los ataques en contra de la rebelión estudiantil, que precisamente, protestaba por esos lamentables acontecimientos que incluían episodios de secuestro, tortura y muerte. En aquel contexto, la movilización de estudiantes que se manifestaba con la toma de lugares públicos, la agitación violenta en las calles, la formación de barricadas, el enfrentamiento contra la policía y su represión, en el mismo año, 1970, provocaron la detención de un centenar de prisioneros políticos<sup>143</sup>,

---

<sup>142</sup> Recordemos que, por aquellos años, la universidad se había convertido en el lugar propicio para la agitación política de intelectuales auspiciados por ideologías de izquierda y el imaginario de la revolución.

<sup>143</sup> En una conversación mantenida con el autor en abril de 2020, Cárdenas refirió haber compartido el cautiverio en estado de total incomunicación con intelectuales de la talla de Manuel Agustín Aguirre, rector de la Universidad Central; Gerardo Cordero, rector de la Universidad de Cuenca, quien para esos días tendría al menos 70 años; Jaime Galarza, y otros ciudadanos apresados, provenientes de Quito, Guayaquil,

dirigentes estudiantiles y sindicales en distintas ciudades del país, y su posterior confinamiento en el Penal García Moreno, de Quito, en el Pabellón E, durante un mes, entre quienes se encontraba el dirigente estudiantil de secundaria, Eliécer Cárdenas, y también algunas mujeres que fueron apresadas durante los enfrentamientos y que permanecían en algún otro regimiento.

Este episodio real nos permite entender “la operación del poder como un separar a los hombres de aquello que pueden, es decir, de su potencia” (Deleuze, en Agamben 2011, 59), de tal suerte que a los sujetos le son prohibidos ciertos actos y negadas aquellas condiciones que los harían posibles. Esta prohibición atraviesa el cuerpo ejerciendo opresión o violencia, en ocasiones, extrema o acaso brutal. De esta forma, funcionan las operaciones del poder. Luego, en algunos de los relatos, se reconstruye la insurgencia civil, la represión, la experiencia de la tortura y también la de la persecución al movimiento estudiantil, e incluso, el asesinato de sus líderes y como estrategia para docilizar a aquellos que han *fugado* y promover el predominio y la vigencia de la clase dominante. Asimismo, en estas historias, se promociona una didáctica del orden que precisa el funcionamiento violento de la maquinaria del Estado con sus aparatos ideológicos, y con otro represivo, al mando de clases poderosas que ejecutan las políticas que permiten la reproducción de su poder y ponen en evidencia la naturalización del horror y de la impunidad que desecha cuerpos a los que previamente les fueron conculcados de forma absoluta sus derechos.

Además, existen otras formas de violencia localizadas en otros entornos. Así, desde el panóptico, se recrea un caudillismo carcelario al margen de lo civilizado que provoca el relevo del liderazgo en una cárcel, con la muerte del derrotado, es decir, su desechamiento, y el triunfo del que supo usar equilibradamente su inteligencia y su fuerza física. El relato pone en juego las nociones de comunidad panóptica y jerarquización autonormada, que intervienen en el comportamiento de los cuerpos como una nueva legalidad, o más bien, como una extralegalidad, que impone una economía del castigo y distribuye el poder al margen de la ley. Desde otro lugar, el circo, se miran las implicaciones del poder y las formas en las que este interviene en los cuerpos. La rebelión de la comunidad circense, cuyo modelo de organización social posee orden, disciplina, y roles asociados con el oficio que significa la reproducción de simulacros y la

---

Cuenca y Loja. Durante ese tiempo en prisión, apuntó Eliécer Cárdenas, los días transcurrían en medio de clases y discusiones sobre marxismo y sociología, talleres de poesía, e incluso clases de guitarra.

espectacularidad de la rareza, consigue a través del asesinato del dictador que los cuerpos escapen de esa violencia aceptada tácitamente. Del mismo modo, la idea del lugar utópico da sentido a la migración como otra forma de fugar de un tipo de violencia que tiene que ver con la limitación de oportunidades, y que, en tal virtud, representa un acto de soberanía del cuerpo. Por otro lado, la paradoja del desechamiento también se confirma con el episodio de la autoaniquilación, que es propuesta como un derecho soberano a retirarse del mundo cuando la sensación de estorbo ha asumido un carácter ubicuo y ha tornando urgente fugar del yo.

Los diecinueve relatos seleccionados en este capítulo construyen el último vector con el que se propone una posible lectura a la producción cuentística de los del *Vectorial70*, basada en la intervención violenta del poder sobre cuerpos situados en la subalternidad y que como tales han participado de una taxonomía que los margina con violencia o los condena a la aniquilación. Su *fuga*, siempre desafortunada, es una expresión de resistencia y rebelión en contra del poder *encorsetante* que se asocia con el teorema de la “felicidad en la infelicidad” (Marquard 2006, 11), que insiste en el auspicioso fundamento de correr tras lo imposible, lo cual implica la asociación entre felicidad e infelicidad –tema medieval insoslayable, a decir de Marquard, cuya causa ha sido asociada con el pecado y cuyo aliciente es la promesa de la felicidad eterna–, a propósito de la finitud del ser humano y su imposible omnipotencia. La felicidad como fin y la infelicidad como medio, es decir, “felicidad *mediante* la infelicidad” (32), deben plantearse en torno a la noción de *compensación*, de tal suerte que “la infelicidad es balanceada por la felicidad” (25), como una fórmula validada desde el siglo XVIII hasta nuestros días. De esta suerte, el sabio ajuste del hombre equilibrado permite aligerar la infelicidad y una ganancia indirecta para la felicidad, que funciona a manera de indemnización.

Siguiendo lo anterior, las condiciones de imposición de un poder y sus violencias, evidentemente, constituyen causa de infelicidad y, sin embargo, a la vez, un estímulo para buscar la felicidad a través de la resistencia y la rebelión, por ejemplo, toda cuenta que, “infelicidad y males hay en este mundo, pero no para ser causa de desesperación, sino de actividad” (T. R. Malthus, citado en Marquard, 2006). Es decir que, mirar en el infortunio una posibilidad para la libertad, el goce y la creatividad, que auspician la felicidad, precisa una importante dosis de optimismo, capaz de compensar a partir de lo deficitario, en un mundo moderno en el que “vivir es sobre-vivir” (39) y en el que, por

tanto, las estrategias compensatorias han de salvar la felicidad provisoriamente, aunque no logren suprimir la infelicidad, pues también “existe lo *incompensable*: aquella infelicidad para la que no existe ninguna felicidad capaz de equilibrarla” (40), debido a que la existencia no posee la condición irrestricta de la vida feliz, sino que más bien requiere “ayudas artificiales” (41). Luego, y tomando en cuenta el criterio de la felicidad en la infelicidad, a continuación, se revisan las formas en las que los personajes de estas historias experimentan la tensión *corsé-fuga*, enfrentados a ciertos mecanismos de violencia impuesta por esos poderes arraigados a distintas situaciones y escenarios.

## **2. La desechabilidad como violencia, cuerpos que *fugan* de otros cuerpos**

Junto con la noción de cuerpos desechables comparecen las condiciones de inutilidad, incomodidad e intolerancia. De ahí que pensar en esos cuerpos sin valor suponga, de un lado, pensar en algo más que en su propia materialidad –a propósito de la reflexión de Butler (2002)– es decir, también debe pensarse ese mundo que está más allá de lo corpóreo. Y, de otro, significa pensar en clasificación y rechazo, en tanto ciertos cuerpos son asociados con la idea de lo defectuoso o con alguna carencia, que expresa una diferencia intolerable. A partir de esta intolerancia, se gestiona su inclusión entre otras subjetividades cuya existencia termina siendo inútil, razón por la que se restringe su contacto con el mundo y con los otros, y se los conmina al margen o a su extinción. De allí que estos cuerpos desechables sean la expresión de la negación de su condición humana y también, de sus discursos. Precisamente por ello, los cuerpos que no califican en la matriz de definición de lo humano deben ser desechados.

Retomemos la reflexión de Butler (2002), que nos invita a pensar en la noción de lo humano y en las formas en las que su construcción implica una serie de interpelaciones discursivas desde un poder que habilita potencias para hacer o para no hacer –siguiendo la propuesta agambeniana (2011)–, y que al tiempo que confirma humanidades, también las descalifica asociándolas con lo inhumano, abyecto, excluido, o «forcluido», que ha de entenderse como lo repudiado dentro del campo de lo social y como aquello que amenaza la disolución del sujeto mismo (Butler 2002). Lo abyecto, siguiendo a la autora, es eso que

designa precisamente aquellas zonas ‘invivibles’ e ‘inhabitables’ de la vida social que sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de sujetos, y cuya condición de vivir bajo el signo de lo ‘invivible’ es necesaria para circunscribir la esfera de los otros sujetos. Esta zona de inhabitabilidad constituirá el límite que defina el

terreno del sujeto; constituirá ese sitio de identificaciones temidas contra las cuales –y en virtud de las cuales– el terreno del sujeto circunscribirá su propia pretensión de autonomía y vida. (20)

Precisamente, la negación de la jerarquía de sujetos configura esas zonas invivibles e inhabitables de la vida social y habilita la única forma de pensar ciertas identidades denominadas problemáticas. Esta negación también permite pensar a quienes, por el contrario, sí han sido reconocidos como sujetos. Luego, y siguiendo a la misma Butler (2002), “el sujeto se constituye a través de la fuerza de la exclusión y la abyección, una fuerza que produce un exterior constitutivo del sujeto, un exterior abyecto que, después de todo, es ‘interior’ al sujeto como su propio repudio fundacional” (20). Precisamente, este lugar de tensión que resuelve una clasificación de los cuerpos (como sujetos humanos y como inhumanos, es decir, *no* sujetos) incorpora la noción de desechabilidad.

En efecto, las posibilidades de la representación del desvalimiento de los cuerpos y su desechabilidad motivan una parte de la producción de la narrativa breve del país, durante la década del setenta. Así, hacia 1971, aparece un cuadernillo con tres cuentos de la autoría de Cárdenas: “Hoy, al general...”, “Honor familiar” y “Las limosnas”,<sup>144</sup> que a manera de claves, entregan versiones de una ciudad atravesada por ciertas contradicciones políticas y económicas propias de la década. La propuesta de Cárdenas tiene como inquietud fundamental revisar la condición de ciertos cuerpos que estorban, cuya eliminación deja ver una economía perversa, que está atravesada por discursos de un poder que se fortalece con el *corsé* y que incorpora el asunto de la incompatibilidad entre el deseo (de la felicidad) y la satisfacción de ese mismo deseo. Miremos a continuación, con algún detalle, dos de este trío de cuentos del autor de *Polvo y ceniza*:

“Honor familiar” (7, 0, con  $i=0$ ) es el segundo relato en la edición original y recrea una historia de familia acomodada y conservadora que debía esconder una vergüenza. Valga decir que este ocultamiento de los cuerpos se practica en lugares propicios tales como conventos, monasterios, distantes haciendas, o como en este caso, en una casucha

---

<sup>144</sup> La publicación da cuenta de los primeros ejercicios narrativos del autor. Su edición es un sencillo cuaderno, con un tiraje de 500 ejemplares, que fuera auspiciado por el propio Cárdenas. Pero también expresa su posición frente al oficio de escritura, puesto que una declaración en torno a la relación entre literatura, ideología y política precede a estas tres historias. Tal como sostiene el autor “una obra de combate es activismo y cuestionamiento de toda una sociedad” (Cárdenas 1971, 1), que demanda, por tanto, una actitud consecuente, indispensable e indiferible, que ha de comprometerse con las formas de desenmascarar lo demás, por “falso y cobarde” (1). El ánimo del joven cuentista de esos años advierte bien al lector, que en cada uno de estos relatos estos dos asuntos, la realidad sin máscaras y el compromiso, son sus componentes fundamentales.

de adobe atrás del huerto de la gran casa de familia. El motivo de la vergüenza, en este cuento, es la existencia de un hijo que había nacido con cierto padecimiento que no le permitía hablar y que lo había expuesto a protagonizar episodios de violencia extrema: “Pasó el tiempo. No hablaba. Emitía únicamente sonidos inarticulados. Su aspecto se tornó feroz. Destripó a un gato de la vecindad y por segunda vez intentó estrangular a su hermano” (Cárdenas 1971, 11). Luego, el relato plantea la animalización de lo humano a partir de la asociación de lo diverso (la ferocidad y la violencia incontrolable) con la noción de anormalidad;<sup>145</sup> así, el comportamiento del hombre en cautiverio denota un proceso de animalización, como asociación de “lo animal con una *falla* constitutiva” (Giorgi 2014, 11), precisamente, por su encierro, por el distanciamiento social y por las imposibilidades afectivas y sensibles que esa condición entraña y que no dejan opción para *lo humano*, tal como lo advierte Butler (2002).

Lo que se evidencia, entonces, es una compatibilidad entre lo anor-*mal* y lo ani-*mal*, que prefigura lo ilícito, lo inaceptable, lo diferente que, por tanto, debe someterse a corrección o anulación. De allí que la madre<sup>146</sup> estuviera convencida de que “[s]us hermanos [eran] normales” (Cárdenas 1971, 10); que su hermana menor, Susana, lo hubiera expresado con firmeza: “Sí, debiera morir, evitarnos la tortura de pensar que ¡existe!” (10); y que la nueva sirvienta pensara que él era “igual que un perro [...] o algún otro animal” (10), puesto que debía abrir la puerta rápidamente, lanzar el paquete de comida envuelta en una hoja de papel periódico y darle agua en un plato de barro. Esa compatibilidad entre lo anor-*mal* y lo ani-*mal* expresa una indiferenciación entre lo humano y lo animal que, de todos modos, sigue funcionando como “un mecanismo ordenador de cuerpos y de sentidos” (Giorgi 2014, 12). Ahora bien, reparemos en la

---

<sup>145</sup> Esta noción de anormalidad revela una clave palaciana. Pensemos en la supuesta anormalidad del hombre que murió a puntapiés o en la del antropófago que arrancó la nariz, las orejas, una ceja y una mejilla a su hijo, el pequeño Nico Tiberio: “Dicen que en estos tiempos es un fenómeno. Le tienen recelo” (Palacio 2002, 48). Y precisamente, son el miedo y la fascinación por esta rareza, aquellos dos que promocionan el planteamiento espectacular de la voz narrativa del relato de Palacio, el iniciador de la cuentística moderna en nuestro país: “Medite Ud. en la figura que haría si el antropófago se almorzara su nariz. [...] Va Ud. a dar un magnífico espectáculo. Vea que hasta los mismos carceleros, hombres siniestros, le tienen miedo. La comida se la arrojan desde lejos” (48). En efecto, tal cual se entregaba la comida al antropófago, se la echaba al personaje encerrado de este relato.

<sup>146</sup> La evidente crisis de la madre, en algún momento de la historia, revela el deseo de que el hijo muriera para que la familia recuperara su honor: “Sí, un profundo remordimiento. Todo es tan terrible en este viejo caserón, el mejor del pueblo. Sus paredes deberían sepultarme, sepultarnos a todos...” (8). “Está allí desde pequeño. Nunca he intentado acercarme allá; me produciría ¿repugnancia o un inmenso dolor? ¿Un secreto y horrible temor? No lo sé” (9). “Pero no es culpable. Nadie lo es. El destino. La desgracia. Yo no” (9). Es evidente que se trata de un diálogo a solas que muestra una conciencia en tensión, inestable, que oscila entre la rabia y la ternura propia de su naturaleza filial y materna.

reacción del protagonista frente a la motivación de su hambre: “Miró estúpidamente el paquete de alimentos, lo agarró de un manotazo, despedazó el papel con los dientes y devoró su contenido” (Cárdenas 1971, 8). Por tanto, lo que en principio fue humano, debido a una falla congénita, ha sido negado como tal y afirmado como animal, “Gruñe molesto. Se duerme. Ronca” (11), y aquello representa, de un lado, un peligro para todos quienes sí poseen el estatus de sujeto, y de otro, una vulneración para su prestigio social.

El cuerpo del encerrado está envuelto en un deshilachado poncho y debía soportar una violencia descomunal, pues era necesario domarlo y castigar su culpa original, acaso, como una forma de expiación o como una limpieza colérica, porque a final de cuentas, “Nadie podría decir que en la familia exist[ía]n tarados, anormales” (11). Por ello, el hombre del encierro no gozó nunca del apacible momento de la libertad ni participó del mundo de lo humano: “A veces se ponía furioso: gritaba y golpeaba los muros con los puños, desesperado. Su hermano Juan lo aplacaba a latigazos” (8). Esta cita muestra cómo el cuerpo del encerrado debe ser reprimido, castigado y violentado, por otro cuerpo poseedor del estatus de sujeto y que no tolera lo “anormal”. En efecto, Juan solía tener el látigo en sus manos mientras acompañaba a la sirvienta en las labores de limpieza. “Un latigazo sacude su cuerpo, instintivamente se tira al suelo, pero su hermano se arroja sobre él, latigueándolo con fuerza, insultándole furioso. Él grita como un animal acosado por sus enemigos, sin posibilidades de defensa; se cubre la cara con las manos. Juan se aplaca, lo escupe con asco” (10). La negación del cuerpo diferente se impone al parentesco consanguíneo, lo cual muestra la fuerza del prejuicio y cómo este habilita actos de repudio que hacen parte de una in-humanidad, perfectamente justificada.

Así, habían transcurrido 22 años de encierro y de violencia en el huerto, y el encerrado continuaba subsumido en su destino, con “su larga cabellera, sus barbas rojizas y sucias, sus ojos apagados, casi trágicos y sus harapos” (8), es decir, sobrellevando la aniquilación del cuerpo que estorbaba a los demás, que vulneraba el orgullo familiar, y que significaba una angustia colectiva y, además, la imposibilidad de la felicidad garantizada por la normalidad de los cuerpos. Por ello, los cuerpos desertores de ese estatuto debían ser confinados al encierro en recintos indignos; al caso, un cuartucho frío que en época de lluvias se llenaba de arañas y coleópteros.<sup>147</sup> Por lo demás, las noches le

---

<sup>147</sup> Precisamente, un hábito que divertía al encerrado era desmenuzar a los diminutos seres, como si le urgiera satisfacer una particular curiosidad con respecto al mundo circundante, actitud netamente humana, por cierto. El mundo de fuera lo inquietaba: las hojas de los arbustos, por ejemplo, aunque jamás había podido tocarlas.



causaban temor, un apetito desmedido y un deseo de romper todo lo que le separaba del mundo que tanto anhelaba tocar para conocerlo, por ello, “tira de los barrotes, babea, gime” (9). Estas líneas nos muestran que el cuerpo desechado es el lugar en el que se expresan la negación de una existencia humana y la imposición de una condición animal, la cual, a pesar de todo, le resulta incomprensible al hombre encerrado, pues parece persistir su originaria condición humana. En este orden de cosas, resulta oportuno recordar que el naturalista Carlos Linneo, quien trabajó en el siglo XVIII una oferta taxonómica de los seres vivos, aseveraba que “*el hombre es el animal que debe reconocerse como humano para serlo*” (en Agamben 2004, 40), cosa que significa una producción de lo humano a partir de sí mismo, pero también, a partir de su relación, escisión u oposición frente a lo animal, que permite definir la vida humana y su especificidad y el mundo que lo sustenta, y además, situar la subordinación animal bajo el dominio humano.

Luego, el protagonista de este cuento, que carece de nombre y que está imposibilitado para generar operaciones de identificación, no puede acceder a su humanidad y, por el contrario, queda sometido a un salvajismo artificial, controlado, sin acceso al conocimiento ni a la razón, puesto que desde el nacimiento le había sido negado el lenguaje y, por tanto, la comunicación, la sociabilidad y el afecto. Además, su sometimiento a través del encierro y la violencia como estrategias de preservar la digna identidad de la familia, o sea, para *fugar* del juicio social y del “miedo a la opinión pública” (Russell 2017, 105), cuya aprobación es la que prodiga felicidad, define una frontera en la que son perfectamente diferenciables las zonas de lo humano y las de lo animal, destinadas estas últimas a soportar el dolor y sufrir la desechabilidad del cuerpo. Del mismo modo, este personaje reproduce la “idea griega del no domesticado”, como invención, desde su vertiente maligna y feroz, en términos de Bartra (2008, 22).

Por tanto, el relato de Cárdenas retrata la incompatibilidad de lo humano y lo animal, cuando lo llamado anormal, extraño, o raro tiene que racionalizarse y naturalizarse a través del único modo posible; es decir, con la comparecencia en el cuerpo de una animalidad con la que el hombre no ha logrado reconciliarse.<sup>148</sup> Esa adopción

---

<sup>148</sup> Giorgio Agamben (2004) comenta en *Lo abierto, el hombre y el animal*, que la naturaleza animal ha sido transfigurada al reino mesiánico en la profecía de Isaías 11, así “serán vecinos el lobo y el cordero / y el leopardo se echará con el cabrito / el novillo y el cachorro pacerán juntos / y un niño pequeño los conducirá” (13). Sin embargo, esta contigüidad aparece como utópica frente a las verdaderas imposibilidades de convivencia de estas dos naturalezas, dado que el carácter excluyente de lo humano con

forzada de rasgos animales por parte del encerrado (que no pronuncia el mismo lenguaje, sino gruñidos –recordemos que “el lenguaje, [...] se convertiría después en el signo distintivo por excelencia de lo humano” (Agamben 2004, 38) –; que se revuelca y devora los alimentos grotescamente; que soporta el frío y convive con insectos; y que es víctima de esa violencia del domador de fieras, su propio hermano) da cuenta de una sostenida aniquilación del hombre o del vaciamiento de su humanidad y de todo aquello que prometía ser a partir de su nacimiento. Pero, además, expresa la restricción de esa vida animal, definida por Xavier Bichat (citado en Agamben 2004) como relación con el mundo exterior y como una forma de vida hacia afuera que, sin embargo, también le es negada con el cautiverio.

Visto desde otra coordenada, este relato también lleva inserta una estrategia de enmascaramiento social que dialoga bien con ese otro relato desestabilizador que es “Las caras burguesas”, de Pérez Torres (1974). Recordemos que esta preocupación por la apariencia y el prestigio que proviene de la convención social, alusiva al *corsé* (que Russell (2017) propone como miedo a la opinión pública y, por tanto, causa de infelicidad), se expresa en alguna secuencia de esta narración: “–No hables a nadie de él. Todos en el pueblo sospechan algo. Hay rumores, mentiras, exageraciones. La gente es mala. Nuestros enemigos se alegrarían redoblando sus ataques” (Cárdenas 1971, 9). En esta advertencia a la sirvienta por parte de su patrona, lo que realmente está operando es un ánimo persuasivo que debe controlar la estructura de las apariencias, que son las que finalmente configuran el prestigio en el espacio de lo social y lo público. Luego, esta contradicción entre el honor familiar y la naturaleza materna se manifiesta en un deseo de muerte, que se expresa como redención y, por tanto, como una alternativa para recuperar la dignidad familiar y la alegría, anulando la deshonra:

Me parece que sería mejor decidarnos un día a dejarlo allí, sin agua ni alimentos [...]. Nosotros estaríamos cometiendo un largo crimen, un crimen que duraría algunos días. Yo estaría matando un hijo. Luego el galpón quedaría silencioso. Unas ligeras convulsiones. Un grito apagado. Nada más. Habría que enterrarlo en la huerta. Cavar hondo; arrojar su cuerpo al foso. (11)

La prefiguración que la madre hace del sacrificio o aniquilación del cuerpo desechable que ha sido sometido a encierro (el de su hijo) muestra las formas en las que la *fuga* de esas instancias del castigo social es pensada como alternativa para evitar su juicio, y

---

respecto a lo animal se convierte en el mecanismo que lo legitima y lo afianza, en tanto se distancia del mundo animal, lo margina y subordina.

evitar, por tanto, el efecto nocivo de ese lenguaje injurioso y perverso que abomina la diferencia. Sin embargo, una negación inmediata surge de una confesa incapacidad del crimen y de una conciencia sobre la inevitabilidad del destino, como si las formas de la humanidad triunfaran sobre la incapacidad de comprender y aceptar las maneras de obrar de la naturaleza.

Del mismo modo, en el relato “Un ser anónimo” (6, 0, con  $i=0$ ), de Luna (1970), se coloca en escena el contacto entre dos realidades antagónicas que pertenecen a “las distribuciones entre persona y no persona” (Giorgi 2014, 64), que inscriben la protección con respecto a ciertas vidas y la explotación de otras, y que se relacionan con esa idea de Butler, sobre el carácter de lo humano que es tal, en contradicción y excluyendo lo no humano, y que define los estatutos de su explotación, uso, violencia y eliminación, o por el contrario, su protección, al tiempo que configura, además, un espacio al que se destinan aquellos otros cuerpos que sobran de antagonismos, violencias y segregaciones, y que son el producto de esa asociación, o más bien dicho, disociación entre lo animal y *lo otro* racial o social.

Luego, los cuerpos que *fugan* en esta historia son aquellos que se deshacen de esos otros que incomodan puesto que no cumplen las condiciones de “normalidad”. Veámoslo mejor y con más detalle desde el cuento de Luna (1970): un observador, de quien no se reporta información sobre su nombre ni su género, hace contacto a través de su ventana con el mundo exterior y con la presencia de una mujer que había sido despojada de los rasgos de humanidad: “Ella estaba abajo, sembrada en los corrales pantanosos, adherida a la suciedad misma de aquella casa. Todo el basurero de los patrones era su abrigo, todos los desechos culinarios su bocado, todo ese asqueroso desperdicio su destino” (33). Vale decir que, si bien la ventana le asegura un cierto distanciamiento al observador, también le revela una existencia que golpea su sensibilidad pues debe experimentar, primero, la intolerancia frente a la mendicidad y la anormalidad, y luego, la conmiseración que reivindica su condición humana y solidaria: “Al abrir la ventana de mi cuarto mis ojos la encontraron mirándome estúpidamente. Parecía un perro en espera del mendrugo. Desvié los ojos con cierta sensación de repugnancia, tal vez con rabia. Por qué me molestaba esa mísera anormalidad?” (33). El observador, tal como muestra esta cita, es interpelado por la escena en la que se confirma que la humanidad de la mujer ha sido vaciada de contenido, y que lo que persiste es un sentido de lo sensible, el suyo, que no puede resolver fácilmente esa contradicción entre lo humano y lo animal que el episodio le revela: “Con

el paso de los días, desde su cuarto de alquiler, continuaba mirando a la mujer harapienta y sucia, y cuando no lo hacía, sus “sombras babeantes y asquerosas” (34). Además, esa resonancia de lo anormal comenzaba a atormentarlo constantemente, importunando su sueño con pesadillas, o su vigilia, con alucinaciones: “ella emergía sobre todos los contornos, con esa fealdad de los verdaderos cristos” (34). Nótese ahora cómo esa educación de lo sensible que ayuda a discriminar los elementos antagonistas y que establece una relación desde el contacto cotidiano con aquella figura central de esa estampa de lo no-humano, que posee ciertas intensidades de violencia, comienza a desequilibrarse: “Me acostumbré repulsivamente a ver su cara, su expresión de idiota, su paso lento, lentísimo, como el de un animal no acostumbrado a pisar sobre el lodo” (33). Las líneas citadas muestran la conmiseración del acercamiento de lo humano a ese cuerpo forcluido que ni siquiera estaba asociado con lo animal, dadas las crueles condiciones a las que se lo había destinado.

En efecto, la mujer a quien el personaje miraba hace parte de esos cuerpos desechables que no tienen opción en el conjunto de lo humano, tal como lo advierte Butler (2002). Y como tal, ha sido destinada a la intemperie, al afuera, traducción del sin lugar para esa subjetividad y ese cuerpo que no encajan en lo comunitario, civilizado y normal; asignación espacial única a la asociación humano-animal<sup>149</sup> que es la que explica y valida la negación de la que ese cuerpo femenino es objeto. Por lo demás, su exclusión significa la no contaminación y la reafirmación de lo humano/normal, que justifica la violencia y define los límites de lo humano y lo social. Es decir, el lugar donde habita ese cuerpo negado, despreciado, excluido es el lugar que no pertenece a lo humano, social, normal, civilizado, y que se inscribe en una contigüidad acotada simbólicamente.

De este modo, la animalización del ser –que justifica el castigo del cuerpo de la mujer fea e idiota, cuya condición la ha excluido del mundo “civilizado” que perpetra perversidades como esta– expresa su degradación y sirve como argumento, también civilizado, en favor de la violencia que ese cuerpo debe padecer. Luego, dicha animalización intenta difuminar los rasgos de lo humano, al punto que el sujeto que observa se pregunta, y con cierto tono en el que resuena un pensamiento colonizador, por

---

<sup>149</sup> Cabe anotar que en este relato, dicha asociación de lo humano con lo animal no guarda relación con la propuesta de Gabriel Giorgi (2014), a propósito de “Meu tio o Iauaretê”, que alude a un modo de subjetivación para la resistencia, a una persistente amenaza y a una rebelión animal o indisciplina que se enfrenta a un orden disciplinario moderno, sino más bien, es la metáfora de la domesticación y la traza de una jerarquía en la que lo humano define la categoría no-humano (que es su negación, en términos de Butler (2002)) y que subordina los cuerpos que escapan de la norma.

la condición de la conciencia de la criatura a la intemperie: “Quizás tenía una conciencia, quizá no la tenía. Quizás pertenecía a un tercer mundo doloroso pero inofensivo” (Luna 1970, 34). A distancia e imposibilitada de ser beneficiaria de las formas de lo afectivo y lo sensible, la mujer deshumanizada permanece en ese “abajo”, lugar marginado, donde se anulan las posibilidades creativas de la humanidad de la que ha sido despojada: “ella estaba ahí, como cualquier trapo, como cualquier piedra; pero estaba” (33).

Ahora bien, el narrador aparece como un sujeto mediador abastecido por su propia conmiseración. El cuerpo reticente que babea y que no pronuncia palabra ha intervenido en su cotidianeidad, precisamente con una interpelación hecha al margen de la lengua: “pero estaba, mirando a mi ventana como loca, como hipnotizada” (34). Además, ha atestiguado la violencia física y sexual ejercida sobre su cuerpo: “no faltaban tardes en las cuales la oía quejarse, aullar vehemente. –‘Sin duda le darían otra paliza’, pensaba. Y en realidad, la patrona mandaba a golpearla con frecuencia” (35). Esta violencia busca una justificación en esa clasificación humano/no humano y requiere la existencia de operadores de la tortura como la empleada de esta historia, que cumplía todas las órdenes impartidas “Ve, muda, andá poneles comida a los puercos” (35). Curiosamente, en esta jerarquía, la empleada aparece como una figura intermedia que efectiviza el castigo y el dolor, al tiempo que también define su subjetividad frente al cuerpo marginado y violentado,

la sirvienta: una longa coloradota y de anchas proporciones [...] desnudaba íntegramente a la andrajosa mujer, despojábale del último harapo y contra los gritos de aquella, propinábale horribles empujones.

–‘Muda piojosa, tenís que obedecer lo que te manda la Señora’. Y sobre su mugriento cuerpo cían helados baldes de agua, hasta cuando la piel tornábase morada, con ese moretón de los cadáveres.

Tendida sobre las ramas de la huerta, llena de tierra y de frío, exhibiendo sus pezones enjutos, su vientre y su sexo doblegados, ateridos, quedaba la mujer después de ese castigo.

Y como si eso fuera poco, el aguatero de la casa, un hombre rechoncho y alcohólico, que solía contemplar la escena por detrás de los matorrales, aprovechaba el terrible letargo de la víctima para lanzarse sobre Ella y poseerla salvajemente, porque fea y denigrante es la posesión por mero instinto. (35)

La escena anterior muestra la intensidad de una agresión que no se agota con los golpes y el escarnio, sino que incluye el abuso sexual y configura una violencia llevada al límite, que coloca ese cuerpo en la absoluta indefensión, bajo la condición de cosa viviente en la que deben concentrarse todas las versiones del dolor y el padecimiento, a manera de

expiación por esa culpa suya de la anormalidad. En este estado de cosas, la solidaridad del testigo se expresa en ese “odio profundo para la patrona, su lasciva sirvienta y el grotesco y frustrado aguatero” (36), y lo hace aún con mayor nitidez, cuando comprueba a través de la ventana que ese “ronquido seco, mezcla de quejido humano y de selvático rugido” (36) que lo había despertado lo alertaba del alumbramiento de la mujer en el lodazal: “Mis ojos otearon los corrales y se encontraron con su deforme cuerpo retorciéndose dolorosamente en un espasmo insoportable” (37). El instante en el que confirmó que ese “algo húmedo y sangrante chapoteó entre el lodo” (37) era un niño, bajó las escaleras, sin embargo, inútilmente, pues madre e hijo sucumbían en esa escena trágica sin que aquello a nadie más le importara.

Este relato de Luna muestra, como la mayoría de los cuentos de su libro *Los pasos amarillos*, una preocupación por lo femenino, y en particular, atraviesa la compleja zona de la representación del dolor y la violencia sobre los cuerpos que son sometidos a una precarización extrema, que inicia con su puesta a la intemperie y su animalización, y concluye con su eliminación, en ese despliegue que la idea de desechabilidad de los cuerpos propone a propósito de su calificación como no humanos. En efecto, esa exploración en las posibilidades del horror de la violencia inicia como una pulsión narrativa (femenina) que se pregunta por los límites del sufrimiento y el umbral de lo sensible en estos esquemas de factura moderna, que organizan antitéticamente los cuerpos y les conceden particulares estatutos que restringen el ejercicio de su existencia social y comunitaria, mediante los discursos del *corsé*, que habilitan su clasificación, y a partir de ello, la soberanía de unos y la aniquilación de otros. La operatividad del *corsé* en esta historia propicia una *fuga* que, a diferencia de los otros relatos convocados en este inventario, justifica actos de agresión física y psicológica sobre cuerpos etiquetados como no humanos, de tal manera que su desechabilidad fundamenta la puesta a salvo de los otros cuerpos cuyas intolerancias extremas explican las insólitas formas que puede asumir la violencia.

Bajo esa misma idea de la desechabilidad de los cuerpos, el relato “La pelada” (12, 0, con  $i=0$ ) de la misma autora, Luna (1970), escenifica en el entorno rural una historia que se construye a partir de la memoria de un nosotros infantil, que entrega algunos datos sobre la adolescente que prestaba servicios domésticos en la casa de sus patronos y que fuera castigada con la pena de muerte, al margen de la ley, como si su vida careciera de valor, a cuenta de un accidente desafortunado con el bebé al que cuidaba.

Observemos la historia, con cierto detalle, para confirmar esa preocupación narrativa de la autora por aquellos episodios terribles<sup>150</sup> que pueden irrumpir en la cotidianeidad bajo la forma de lo inaudito y desafortunado, y que no dejan lugar a la *fuga* de los personajes angustiados, que es el motivo de este estudio, a propósito de su clasificación como no sujetos, pues para ellos, la posibilidad de fugar está negada, en tanto se impone la versión de lo grotesco que “conduce también a imaginar la deformidad que arrastra a un destino trágico a quien, aun teniendo un alma bondadosa, es condenado por su propio cuerpo” (Eco 2013, 293), aspecto que en efecto, es aquello que Eco denomina el «feo infeliz», y en el caso de las mujeres feas, “extremadamente infelices” (293).

“La pelada” es el absurdo sobrenombre “que no tenía razón de ser” (Luna 1970, 12) y con el que era conocida la adolescente que concentraba en torno a sí todo el infortunio: su origen humilde que la destinaba al servicio en la casa de sus patrones; su apariencia poco agraciada con “una cara alargada, llena de granitos y de manchas, unos ojos diminutos, una nariz ganchuda” (12); y un defecto físico notorio, pues “la pelada tenía también un pie torcido, habíale dado parálisis infantil a los cinco años y cojeaba con la pierna derecha flaca y corta” (12). Es decir, se situaba entre los lindes del prejuicio y la fealdad formal que significa el “desequilibrio en la relación orgánica entre las partes de un todo” (Eco 2013, 19). La configuración de este personaje enfatiza sobre su cuerpo para afearlo a través de la contravención del orden normado e ideal, ya que, y siguiendo a Nietzsche, “Lo feo se entiende como señal y síntoma de degeneración” (en Eco 2013, 15), condición que justifica el odio a la decadencia de su tipo. Por tanto, la acumulación de la fealdad provoca ese odio que se inscribe en el trato que recibe la muchacha dueña del cuerpo distinto, afeado, quien debe encargarse del trabajo que los otros cuerpos, de otras mujeres, desdeñan hacer, cosa que reafirma una jerarquía de lo femenino que configura otros márgenes y subalternidades. Pero, además, es víctima de abuso sexual: “[s]in embargo de su fealdad, era muy apetecida por todos” (Luna 1970, 13), por los

---

<sup>150</sup> Siguiendo esta representación tremendista de la realidad, que dialoga a caballo entre la evidencia y la denuncia, por ejemplo, con el relato “Merienda de perro”, de José de la Cuadra, miembro de la Generación del 30, que pone en escena la fuerza de la injusticia social que condena a su personaje al dolor, de manera irremediable, está el relato “El tugarío”, de Violeta Luna (1970), en el que hacia el final de la historia, el padre, después de su borrachera y de haberse enterado de la muerte de su esposa, atropellada por un bus, regresa a su casa y confirma en la cama al pequeño niño muerto. Precisamente, esta elección creativa de Luna, que se repite en otros cuentos suyos, la acerca mucho más y reiteradamente a un tributo al realismo social que a una resuelta y renovada elección de escritura que le hubiera permitido ponerse en diálogo con los autores de su tiempo.

longos de la hacienda, y por el mismo patrón borracho que la poseyó la noche de su cumpleaños:

–Calla, calla, volvió a decir en susurro. La sombra desvistióse y tirose junto a ella  
–‘Ño pepito, ño pepito’ exclamó la fea mujer (14)

Este breve diálogo deja ver el funcionamiento de la violencia en la construcción de la masculinidad y sus efectos sobre el cuerpo femenino indefenso, en un acto agravado, además, ya que se trataba de una adolescente sometida a circunstancias en las que la imposición del poder daba lugar al acoso sexual. Sobre el predominio de este poder vale comentar que, en la confección del relato, no se concede al personaje ni siquiera el derecho a expresar para sí misma sus pensamientos. Ya comentamos cómo el monólogo se convierte en la estrategia privilegiada por los autores del setenta para mostrar la intimidad singular de sus personajes fugitivos, precisamente, a partir de sus enunciados espontáneos, y a veces, caóticos. Por ello, de la subjetividad de “la pelada” casi nada se conoce; ella es tan solo una construcción hecha por los otros y como tal, está permeada por su deseo y su lujuria; de ahí que “día tras día la pelada fue creándose una fama miserable” (15). Curiosamente, la fealdad como imperfección, asimetría y desfiguración que implica “una reacción de disgusto” (Eco 2013, 19) crea una fascinación que pasa por lo sexual, “la pelada era buena, un ser inofensivo. [...]. Ella cocinaba, lavaba, planchaba, cuidaba los niños, y si el tiempo le alcanzaba podía divertirse por las noches con los longos peones de la hacienda” (Luna 1970, 15). Una vez más, como en otros relatos de esta revisión, el personaje femenino es destinado a cumplir las tareas domésticas desde un lugar de subyugación y se convierte en víctima de violencia sexual, formas aberrantes, las dos, en las que, de cierta forma, a propósito del machismo exacerbado, se manifiesta el *corsé*.

Ahora bien, la fascinación de unos, sin embargo, había despertado el odio de otros, en especial, el de las otras niñas grandes, quienes terminaban “tirándole del pelo o pegándole en los dedos con los cuchillos de la cocina” (15). Al día siguiente se hacían evidentes las huellas de violencia en el cuerpo de la desafortunada “pelada”, “las manos hechas una sola llaga, los dedos supurando y sangrando” (15). En efecto, la violencia impuesta al cuerpo de la muchacha da cuenta de su condición de desechabilidad, que la cosifica primero, y luego, la vacía de su humanidad, sometiéndola a abusos y torturas, que quedan justificados por su origen humilde y por la fealdad que le es asignada, asunto



sobre el que ya hemos comentado a partir de la reflexión de Eco (2013), en su *Historia de la fealdad*, que resulta útil para esclarecer la preeminencia del *corsé*.

Habíamos dicho que la acumulación de motivos de lo desafortunado en un cuerpo propiciaba una experiencia sensible de disgusto frente a lo feo, que anunciaba una biografía funesta. En efecto, “la pelada” terminaría colgada de una viga como castigo por haber dejado caer de sus manos al suelo, en un desafortunado accidente, al “niñito tierno” (Luna 1970, 15) a su cargo. De esta forma, el castigo sobre el cuerpo también reafirma la idea de que puede ser desechado, por su condición (fealdad, “defecto” físico, humildad y pobreza) que la hace carecer de valor y derechos. Lo que queda hacia el final de la historia es una escena grotesca en la que “Los pequeños, escondidos, alcanzábamos a ver los ojos de la pelada rojos e hinchados; gotas de sudor y de sangre salíanle por entre las raíces del pelo. Balanceándose sobre la fogata al rojo vivo, con el cuerpo deforme y las muñecas destrozadas” (15). Este episodio naturaliza entre los niños la tortura, el crimen y la muerte, y propone el ajusticiamiento como un ejercicio privativo que se ejecuta con una particular espontaneidad, conferida por la condición sin valor del cuerpo, ahora, doblemente culpable, por su diferencia y por un crimen accidental. Finalmente, subsiste, de un lado, como un desecho, como un cuerpo cercenado, que de todos modos irá a parar al río para que sea arrastrado y ratifique su aniquilación total, y de otro, como la imagen del sacrificio que difícilmente habría de desaparecer de las memorias infantiles que lo atestiguaron.

A propósito del encierro que fue una condición del cuento de Eliécer Cárdenas, y del uso del cuerpo, factor decisivo del relato anterior, el cuento “Ojo que guarda” (12, 24, con  $i=2$ ), de Velasco Mackenzie (2004), publicado hacia el año 1977, propone el asunto de la prostitución de una niña de 12 años, a quien Putifar, una prostituta envejecida, mantenía recluida en un cuarto de la casa francesa, “sitio inmundo que [la propia Putifar] heredó por su cuerpo, por este cuerpo viejo y achacoso, que ya no sirve para nada, solo para pescar esos borrachos que trae a rastras” (111). La historia es contada como un ejercicio de recuperación de la memoria por la propia encerrada, mediante la técnica del *flashback*: “es el recuerdo de todo lo que pasó lo que me mantiene encerrada” (108). La Putifar la había obligado a prostituirse desde muy niña a través de amenazas, castigos y engaños que, a pesar de su escape, fueron siempre recuerdos perturbadores. De allí que, en este relato, la memoria opere como una versión de reclusión o inmovilidad, o como un factor que imposibilita el escape.

Así, el personaje pone en evidencia un encierro emocional, producto del daño sobre su cuerpo, provocado por las miradas lascivas y por el abuso sexual del que fuera víctima por parte de la ex prostituta, la Putifar, y de los otros, los contratantes. En efecto, la Putifar cobraba a los hombres para que la miraran a través de las rendijas de la puerta, la obligaba a mover su cuerpo, cubierto por diminutos vestuarios brillantes y unas plumas de pavorreal entre las piernas, y a emitir “esos pujos que excitan tanto a los muchachos” (111). De esta suerte, la niña, víctima de la mercantilización sexual de su cuerpo y del encierro que imposibilitó su contacto con el mundo circundante, “por sus pisadas sé que han entrado los hombres y comienzan a mirarme desde la puerta cerrada, [...], lo sé porque comentan, porque oigo sus respiros jadeantes” (108), protagonizaba un espectáculo de estriptís dirigido al placer masculino, con especial dedicatoria a la “gente fina de la ciudad” (109), y luego, fue entregada a un cura para su desfloramiento inicial:

esperamos al cura que no llegó hasta el anochecer, y cuando entró no le vi ningún traje negro ni cara de serio, solo la camisa que usan los otros, un poco abierta en el pecho [...] y me hizo caminar por la sala, dar vueltas delante del cura [...] y en la puerta él tocaba y yo habría, como jugando, hasta que gritó temblando que no podía más y nos acostamos en su cama olorosa que se hundió por el peso, y yo sentí que algo me desgarraba. (112)

La escena que es relatada por la propia víctima, quien cuenta su versión de lo sucedido, convertida en adulta, describe los actos preliminares a su violación y la consumación de ese acto. Por cierto, su imposibilidad de olvidar se traduce en la continuidad de su encierro. A propósito de la cita, recordemos que este, como otros relatos de la década (y replicando lo que Luis A. Martínez Mera propusiera en *A la Costa*, con la perversión de Mariana, que fuera forzada por el cura Justiniano con la intercesión de doña Camila), incorpora personajes clericales relacionados con la violencia psicológica, física y sexual de cuerpos femeninos, e inserta cuerpos infantiles, tal como sucede en el cuento “El ejercicio”, de Cárdenas (1971), o en “El que nunca había venido”, de Proaño Arandi (1972).

Ahora bien, partiendo de la idea de que el erotismo pasa por el cuerpo y lo vuelve *objeto del deseo* (Bataille 1997, 135), u objeto erótico, que supera y niega los límites y que excita a través de un impulso exasperado, la prostitución, en este relato, se promueve como un ritual de iniciación y de perversión que interviene en el cuerpo infantil a través de estrategias basadas en la potencia persuasiva de la palabra, que trabaja la configuración del miedo de la víctima y manipula su ingenuidad, ya que, según la Putifar, aquello de la prostitución le traería una bendición para su cuerpo, porque sería requerido por todos:

hasta me dará su bendición cuando le abra las piernas [...] la que va a ganar soy yo, porque los hombres van a subir a buscarme por colas [...] que desde hoy que cumplo los doce, podrán entrar a verme uno a uno, pero que eso será más bien mañana porque esta tarde estaré ocupada. (110)

Luego, queda al descubierto el predominio de una doble moral, no solo por el comportamiento del cura, sino también por las formas en las que la Putifar entiende la virtud, el pecado y la redención; “banquetazo que se va a dar el cura a cambio del perdón de mi dios” (111). Estaba convencida de que la virginidad de la niña significaba una suerte para el religioso y una forma de salvación para sus propias faltas. Además, si bien la imposibilidad del cuerpo envejecido de producir el deseo en los otros cuerpos, debido a la carencia de “signos anunciadores de la crisis” de intenso valor erótico (Bataille 1997, 136), significó su renuncia al placer proscrito, esta imposibilidad sería restituida, sin embargo, a través del cuerpo de la niña, “estaba mirándonos porque la oía ahogándose como los muchachos, quizás imaginando ser yo” (112).

Por ello, esta historia de cautiverio, conveniente para la prostituta jubilada, precisa el cuarto jaula; la comida que llegaba fría y deslizándose sobre un plato a través de la rendija inferior de la puerta –recordemos esta misma escena en el cuento “Honor familiar”–; y el espectáculo que respondía a un entrenamiento que requería una dosis mayor de violencia: “voy moviéndome con pasos de baile frente a esos huecos [...], frente a ellos que se apartan y meten los dedos tratando de tocarme, [...], y si me quedo quieta en un rincón se lo dicen a usted, que entra con el látigo y me obliga a seguir hasta que caigo agotada” (110). A partir de esta cita que evidencia el encierro y la agresión, también puede confirmarse una prohibición, de un lado, de esas sociabilidades cotidianas, en el entorno familiar, por ejemplo; y, de otro, del uso del lenguaje que le permitiera al personaje femenino, desde su condición infantil, la construcción de su subjetividad en relación con el mundo. De allí que, el interlocutor al que se dirige en el relato es la misma Putifar, acaso por el trauma no superado y también por la sensación de un diálogo pendiente con su perversa captora, quien para ese momento ya había fallecido. Este trauma no superado también explica su decisión de sobrevivir a la experiencia del encierro y la violación, aferrándose a la potencia de la memoria, como otra versión de encierro, cuando el cuerpo ha sido clasificado como subalterno, cosificado, banalizado, mercantilizado y despojado de su individualidad y de su libertad: “yo vivía encerrada soportando los besos, los abrazos y ese dolor distinto que cada uno traía consigo” (113).

Retornemos a la historia, que da un giro a propósito del embarazo de la niña: “y por él [el Corolo] fue que mi cuerpo se fue volviendo grueso, se me redondearon las caderas, se me suspendieron los fuegos menstruales” (113). La situación significó el cierre del negocio y la cancelación definitiva de su cuarto, usando tablas y clavos, pues la “encerraba para siempre por culpa de esa vida que le crecía adentro” (113). El nacimiento del niño coincidió con el instante de la liberación de la mujer, quien defendió la vida del recién nacido de las pretensiones de la Putifar:

sus años no le dieron fuerza ni coraje, el coraje que yo tuve de sobra, para meterla en la humedad de mi cuarto, mientras lloraba y se sacudía entre mis manos, ahogándose por sus propias culpas, sin decir nada, ni siquiera pedir que la perdone, porque ya la había perdonado su dios y eso la hizo morir tranquila. (114)

La escena plantea la liberación de la encerrada y la muerte de su secuestradora; sin embargo, esa liberación del cuerpo, que ha de leerse como una forma de escape, resulta insuficiente para rehabilitar a la protagonista, en tanto los juegos de la memoria la asediaban y la confrontaban con un pasado que se reiteraba, tal como un *ojo que guarda*, entre los asuntos de lo angustiosamente inolvidable. Por lo demás, aunque este relato de Velasco Mackenzie muestra la inutilidad de la *fuga*, pese al cambio de situación, también expresa la validez del teorema de la “felicidad en la infelicidad” de Marquard (2006), que motivó la defensa de su hijo y la conquista de su felicidad. Al mismo tiempo, la vulnerabilidad del cuerpo femenino, incluso infantil<sup>151</sup>, es propuesto como un asunto connatural a él, particular que reafirma y autoriza la violencia de la masculinidad

---

<sup>151</sup> En relación al acoso sexual de menores, resulta oportuno revisar el relato “Marlene”, de Rodríguez (1972), que, al margen del encierro, plantea una historia en la que una niña es llevada por un acaudalado hombre maduro hasta su casa, y luego a un internado, con el propósito de que recibiera educación. El pretexto de la educación termina enmascarando las verdaderas intenciones del hombre, ya que la joven se convertiría en su amante, hacia el final de la historia. Para su regreso, se planeó una fiesta en la que sería presentada en sociedad, “(Marlene, dieciséis años, origen desconocido. [...]. Se disfrazaba de flor con cualquier vestido)” (106). La cita muestra (a propósito del disfraz de flor) esa asociación persistente del cuerpo femenino con la belleza, construcción propuesta desde lo masculino que, a decir de Castellanos (2017), condiciona y encasilla la feminidad y la subyuga al hombre, o sea, la *encorseta*, en la medida en que demanda ciertas características que ha de cumplir para acceder a ese ideal de lo bello, que coloca su énfasis en el cuerpo femenino. Volvamos al relato, de la imagen de la niña no había quedado nada pues se había convertido en una mujer encantadora, frívola y seductora, “me tienes miedo, ¿verdad...? A mí me agradan los hombres inteligentes. ¿Lo sabías?” (107). Durante la fiesta, el personaje que cuenta, al notar que de pronto había desaparecido, comenzó a buscarla, la encontró atrás de la vegetación del jardín, y la escuchó decir: “Si tú quieres engañaremos a Juan Carlos esta misma semana para irnos a Europa” (108). Fue entonces cuando se percató de que su tío permanecía sobre su silla de ruedas, y ella junto a él, y miró su “inconfundible mano saltando como una gacela desde el sexo del viejo” (108). Este cuento insiste en poner en escena lo femenino subyugado al deseo masculino, y muestra cómo la orfandad y la infancia se convierten en factores que propician circunstancias oportunas para que se perpetren acosos y seducciones como la que esta historia propone.

patriarcalizante, ya que alguien como la Putifar, es decir, incluso una mujer podría promover su perversión y extorsión y perpetuar la noción de una felicidad imposible.

Volvamos a la cuentística de Cárdenas (1971) y revisemos el relato “Las limosnas” (6, 0, con  $i=0$ ), que aborda el asunto de la pobreza como una condición que determina la diferencia entre los cuerpos y que, a su vez, plantea una relación inversamente proporcional entre la edad y la productividad de los sujetos, que es la que finalmente define su existencia y les concede dignidad. El cuento escenifica una condición de miseria: un cuartucho, hambre, hacinamiento, plagas, y cierto tipo de violencia, que tiene su origen, más bien, en esa intolerancia frente al cuerpo envejecido e improductivo: “es que la vejez aniquilaba al cuerpo lentamente” (15). Ha de leerse esa aniquilación del cuerpo como el vaciamiento de su humanidad y la pérdida de la condición de sujetos, de allí que deban asumir el destino de la desechabilidad.

Desde luego que, y aunque no es un motivo fundamental de esta historia, de alguna manera, se bosqueja una ciudad que encara un tiempo distinto y ciertas contradicciones, a cuenta de una transición hacia lo nuevo, que la pincela con avenidas concurridas, cables eléctricos y vehículos de diferentes formas y colores. Es así que la ciudad se dispone como el lugar en el que se concentran los mendigos, pese a que pudieran recibir “las miradas indolentes, los empujones y los codazos de repulsión” (16). Por tanto, resulta probable un gesto social de repudio a la diversidad proveniente de la conjugación pobreza y vejez, o pobreza e incapacidad. Precisamente, en ese repudio se puede confirmar cómo la abyección produce un terreno de acción en el que se establece la diferencia (Butler 2002). La ciudad, escenario marco de este relato, define lugares claves para la ubicación de la mendicidad: iglesias, oficinas y comercios, mientras las características de los cuerpos mendigos están determinadas a partir de la diferencia: “ciegos, paralíticos, individuos horriblemente mutilados o con llagas en el cuerpo, que se arrastran como reptiles” (16). La vejez, por tanto, no era la única clase de mendicidad que interpelaba la conmiseración de los caminantes, sino también aquella centrada en la anormalidad de los cuerpos o en su precarización que, de todas formas, justificaba su desechabilidad.

Bajo estas condiciones, el edadismo<sup>152</sup> como categoría que explica la discriminación por motivos de edad, y que asume negativamente el sentido de

---

<sup>152</sup> “De acuerdo con Fundéu (n.d.), el término adecuado para referirse a la discriminación por razón de la edad es edadismo, aunque en algunos medios se utilizan etarismo, edaísmo o incluso viejismo o ageísmo, debido a que el término proviene del inglés *ageism*. Fue acuñado en 1968 por el gerontólogo y psiquiatra

envejecimiento, asociado con “deterioro, enfermedad, incapacidad, retiro y dependencia” (Torre 2017, 11), nos sirve para comprender la clasificación de los cuerpos y la idea de desechabilidad. La vejez, por tanto, ha de comprenderse como “construcciones sociales que revelan concepciones de vida, de cuerpo y de sociedad, en términos de representaciones de una realidad” (Parales y Dulce-Ruiz 2002, 108). De esta cuenta, se confirma en esta historia el predominio del criterio de restricción, “que se refiere a limitar el comportamiento de una persona por ser considerada demasiado vieja para ciertas actividades” (Torre 2017, 12), lo cual provoca una sensación de inutilidad y la imposición del estado de reposo. Pensemos en los ancianatos, por ejemplo, como espacios del descanso y el cuidado de cuerpos que por su edad han salido del ciclo de producción y de actividad. Ahora bien, en particular, el contexto de pobreza que nos muestra el relato no cede concesiones a esa falta de circulación del cuerpo, sino que, por el contrario, lo obliga a ser productivo, imponiendo de todos modos el edadismo y la restricción, previo al desechamiento.

Por tanto, la única manera de volver al cuerpo envejecido un agente productivo es la mendicidad en el centro de la urbe. Para ello fue necesario que Nati dejara la escuela y acompañara y cuidara de su abuela, una anciana que lloraba, no solo por el dolor del cuerpo, sino también por la vergüenza que le esperaba en las calles, frente a sus conocidos, y por la falta de piedad de su propio hijo que no hizo nada para impedir la suerte a la que le había destinado su nuera. Nati, la niña de la historia, representa el otro cuerpo: joven, vital, saludable, sano y productivo. Por su edad escolar “apenas sabía unas cuantas letras” (Cárdenas 1971, 14), pero quería ir a la escuela y le incomodaba tener que cuidar a su abuela y abandonar su aprendizaje, pues “ahora tendría a una vieja como inseparable sombra” (15). Ha de leerse esta metáfora, la de la sombra, como una carga, que había importunado su suerte; como una asociación entre irreconciliables que, además, alteraba la naturaleza del ser que es libre y autosuficiente, o como la prefiguración de su posible destino si no cambiaban sus condiciones de pobreza. Curiosamente, la muerte accidental de la abuela, atropellada por un vehículo, que ha de entenderse desde la idea del acabamiento, y por tanto, de la derrota del cuerpo, en términos batailleanos, provocó que la muchacha no entendiera lo sucedido, y pensara que entonces, “talvez podría regresar a la escuela y jugar en el patio y aprender a leer de corrido” (16). La cita muestra

---

Robert Butler, quien se basó en los términos racismo y sexismo. Aunque la discriminación no se limita a los ancianos, es cierto que generalmente el término se relaciona con ellos” (Torre 2017, 11).

el asunto de la muerte como una alternativa liberadora que no da lugar a la expresión de sentimientos propios de la pérdida y el duelo, sino que, por el contrario, refuerza la idea de la devaluación de los cuerpos y de su consecuente desechabilidad.

Este cierre de la historia que es elaborado desde el pensamiento irreflexivo de una niña, que no ha demostrado rasgos de malicia, vuelve a colocar como un asunto central el lugar y la productividad de los cuerpos y la manera en la que estos pueden ser degradados a la condición de objetos, sobre los que, además, se decide severamente. Al mismo tiempo, el relato muestra cómo opera el desechamiento, ejerciendo un poder que procede de los cuerpos sólidos, dotados de la fortaleza de la juventud, e invade los cuerpos blandos que sufren el mal de la vejez. Además, y al mismo tiempo, el relato da cuenta de la *fuga* de los cuerpos jóvenes y productivos, es decir, su puesta a distancia de aquellos envejecidos desechables, y finalmente desafortunados, pues tal como afirma Schopenhauer (2013): “La reducción de las fuerzas corporales no es muy grave, con tal de que no las necesitemos para ganarnos la vida. La pobreza en la vejez es una gran desgracia” (19). Precisamente esa desgracia es la que trabaja el relato de Cárdenas, a partir del prejuicio sobre el envejecimiento (edadismo) que importuna el deseo de la niña y la muerte accidental de la abuela sombra, que significó su liberación para retornar a su escuela y alcanzar su felicidad.

Ahora bien, la vejez como producto sociocultural pasa por la concepción corpórea de la devaluación, el aislamiento y la soledad, puesto que “se margina ante el poder permanente que utiliza la juventud, la fuerza y el estereotipo de la belleza” (Torre 2017, 12). Luego, desde esta misma idea de que los cuerpos deben ser desechados a propósito de su envejecimiento, también se propone la lectura del cuento “El pasado comienza a desdibujarse” (6, 6, con  $i=1$ ), de Proaño Arandi (2004), publicado el año 1972. En esta historia, el cuerpo es interpelado a causa de su envejecimiento y su enfermedad y despojado de la utilidad que le restaba, para luego ser olvidado en uno de los cuartos de su propia casa. Miremos el deterioro del cuerpo del personaje, en el siguiente fragmento:

El pan remojado en leche de las mañanas, el té de la tarde con sus porciones de azúcar y, sobre todo, esas pastillas de casi todos los días contra la artritis cuando la enfermedad clavaba su dolor en los huesos y torcía sus dedos, obligándole las noches a levantarse y a andar a tientas por la casa, temerosa de regresar a la calma, de volver a esos garfios de hielo que atenaceaban sus brazos. (10)

La cita muestra que el cuerpo ha sido atacado y transfigurado por el envejecimiento, que, por sí mismo, obliga al aislamiento, puesto que “[h]ay ancianos que prefieren no salir de

casa porque la sociedad les parece hostil” (Torre 2017, 13), y por la enfermedad, que hace obligatorios la inactividad y el confinamiento y que provoca ciertas crisis de dolor que le imponen nuevas formas, complejas e incómodas, de relacionarse con el espacio, y en especial, con la casa. Se trata de la octogenaria señora Quimí, cuyo sedentarismo cede a su morada un valor escénico importante, en tanto el paso del tiempo se expresa en las formas en las que el cuerpo se fija a un lugar, dada su voluntaria inmovilidad; por ello, “permanecía la mayor parte del tiempo en su cuarto, relejendo cartas que hablaban de gentes ya muertas o clavados los ojos en fotografías y recortes de diarios” (10). En estas líneas resulta evidente que la sensación nostálgica de una felicidad lejana y perdida le provocaba buscar entre sus recuerdos, la posibilidad de evadir la realidad. Del mismo modo, opera una resignificación de las cosas, de los muebles y los objetos de la casa que, de alguna manera, le acercaban escenas del pasado que eran aquellas que sostenían a la Señora Quimí en el mundo que había sido transformado por la nueva época:

Días en que se decía a sí misma que sus ahorros resultaban siempre más escasos, que su pensión debía ser cosa de otros tiempos o que ella misma era cosa de otros tiempos, cuando con uno o dos sures era posible prepararse cenas y almuerzos, mientras que ahora todo sobrepasaba sus cálculos. (Proaño 2004, 11)

Ahora bien, persiste una incomodidad del cuerpo de la señora Quimí con respecto al tiempo, tal como si se hubiera operado un desfase que la rebasara irreversiblemente. No olvidemos que los ancianos requieren establecer “relaciones con su entorno que les permitan sentirse seguros, valorados y que tienen un lugar en el mundo; eso es mucho más importante para ellos que la independencia” (Torre 2017, 13). Esta sensación del cambio de época se coloca en tensión con la costumbre puesto que con frecuencia debía confirmar, desde la nostalgia, pérdidas y ausencias que resultaban definitivas. Por cierto, con respecto al desfase comentado, la historia problematiza los asuntos del poder adquisitivo, la inflación y la dependencia, a través de la idea de una doble devaluación, la del dinero y la del cuerpo:

La criada no venía más que para dejarle la comida y sacar la plata del cofre. Entraba sin decir palabra, dejaba el plato sobre el velador y se iba. Cuando la Señora Quimí, postrada en la cama, sentía retorcijones en el estómago y debía usar la bacinilla, tenía que gritar largos ratos a la criada, hasta que al fin ésta venía y le ayudaba de mala gana. (Proaño 2004, 17)

La criada de la historia era un personaje siniestro al que le interesaba el dinero de su patrona, quien moría lenta y silenciosamente, despojada de todo lo que había sido suyo y recluida en una habitación dentro de su propia casa, debido a su vejez, enfermedad e



indefensión. Luego, podría confirmarse que esta forma de *fugar* o colocar a distancia estos «cuerpos incómodos», que estorban y ya no tienen un lugar en ese emplazamiento de lo cotidiano y de la vida misma, en términos de acción y productividad, es una respuesta desde la intolerancia a la diferencia sugerida por el edadismo, cosa que se intensifica de manera particular en este cuento, debido a la perversidad de la empleada que antepone su interés material sobre las pertenencias de la anciana señora Quimí, a quien paradójicamente debía cuidar a cambio de su remuneración.

Volvamos a la historia: entre tanto, la casa se iba vaciando poco a poco y el mobiliario y demás objetos iban siendo convertidos por la criada en dinero destinado a su uso personal. En ese estado de cosas, el mecanismo de la recordación que funcionaba para la anciana como un hilo que la distanciaba de su realidad y la contactaba con el pasado había sido afectado por el desmantelamiento de la casa, que era lo mismo que decir desmantelamiento de la memoria, por ello, los “cuartos [...] se agrandaban extraña y súbitamente” (10). Y también por ello, con el paso del tiempo, el cuerpo de la señora Quimí, abandonado en el oscuro cuarto, se cubría de polvo y telarañas, mientras afuera, la sirvienta administraba todo, además, socorrida de un testamento que la favorecía y que, bajo presión, había sido firmado por la anciana. La historia termina con una línea que perennizaba la desafortunada suerte de la señora Quimí y que, al mismo tiempo, reafirmaba su vocación por *fugar* de la realidad hacia una escena en la que el recuerdo y la imaginación le acercaban otro mundo imposible: “Al cerrarse la noche, la Señora Quimí miraba aún las cosas que las sombras trataban de desdibujar en su torno” (18). Esta cita muestra la necesidad del personaje de situarse en el pasado para encontrar una opción de poner a salvo su cuerpo, a propósito de su condición vulnerada por el envejecimiento y la enfermedad que la inhabilitaban. En efecto, su escape se concreta en la adhesión del cuerpo al espacio de la casa a través de la memoria, dada la pérdida de sus señas particulares debido a su desmantelamiento. Se trata de una alternativa para reproducir la imagen de la casa llena y restituirla, mediante una conexión con el pasado, con los recuerdos del esposo fallecido, y distanciándose de la realidad, pues aquello serenaría su angustia, tomando en cuenta que,

En ese teatro del pasado que es nuestra memoria, el decorado mantiene a los personajes en su papel dominante. Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad solo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser, de un ser que no quiere transcurrir, que en el mismo pasado va en busca del tiempo perdido, que quiere «suspender» el vuelo del tiempo. En sus mil alvéolos, el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso. (Bachelard 1997, 38)

El pasado, por tanto, le provee al sujeto certeza, pertenencia y estabilidad puesto que en él se reconoce y es capaz de crear una cronología que instala una relación plena con el espacio, a través de las claves ocultas en las cosas que lo ocupan y lo resignifican. La falta de identificación de la Señora Quimí con la época y el desmantelamiento de la casa, que es su propio desmantelamiento (en alusión a la batailleana derrota del cuerpo), la obligan a encontrar mecanismos de distanciamiento del presente. La imaginiería, a manera de ilusión, permite esa experiencia de habitar el espacio y el tiempo, invocando un pasado ya perdido, es decir, posibilita la huida del personaje a través de la reconstrucción de la versión primera de su morada, experiencia casi onírica que le deja relacionarse con una casa que, en términos reales, se ha transformado o aniquilado.

### **3. Cuerpos que *fugan* del poder: la represión estatal y otras formas de violencia**

La década de 1970 en Ecuador, tal como la revisión del capítulo segundo lo planteó, fue una época también signada por la represión violenta del Estado en contra de la sociedad civil, sobre todo, en contra del movimiento estudiantil. Aunque el discurso histórico ha optado por contar la década del setenta, y la anterior, a través de secuencias que describen el carácter de los gobiernos de turno y proponen recuentos sobre la obra pública, las transacciones políticas que facilitaron la sustitución de mandatarios, cifras y estadísticas sobre la economía nacional y el tipo de cambio, el boom petrolero, y más, cuando de abordar el funcionamiento violento de la maquinaria del Estado se trata, encontramos con frecuencia algo que parece, más bien, el titular de una noticia sin desarrollo. Luego, la literatura ha incorporado en sus discursos preocupaciones temáticas que nos permiten pensar en las nociones de “verdad” y “memoria” en términos mucho más amplios y profundos.

De aquellos días, la ocupación militar de las universidades, su clausura y la de algunos colegios, como sucedió en Cuenca, con la Universidad Estatal, actual Universidad de Cuenca y con el Colegio Fray Vicente Solano, adscrito a ella; los asesinatos de estudiantes en las calles, y particularmente, los de los líderes de la FEUE, son temas recreados en algunos cuentos de los del *Vectorial70*. Precisamente, este contexto contemporáneo permeó entre los jóvenes, que en la década se estrenaban como hacedores de relatos, una cierta sensibilidad para incluir entre sus motivos de contar, la dinámica de los movimientos estudiantiles, el asunto de la rebelión, la guerrilla urbana y la organización subversiva. Es así que este apartado propone la revisión de ciertas

historias que dan cuenta de cuerpos que escapan del poder, su persecución y su violencia, a través de la consumación o la reconstrucción de hechos, y cuyos personajes experimentan la tortura, la pérdida de compañeros, o la rebelión frustrada y trazan líneas de contacto con la memoria.

En este último capítulo es mucho más clara la pertinencia del teorema “felicidad en la infelicidad” (Marquard 2006), como experiencia permanente en estas relaciones desiguales del sujeto con otros sujetos, con el Estado y con otras instancias hegemónicas, en el sentido de dispositivos, término introducido por Foucault, que desde mediados de los sesenta del siglo XX, tomó “gran importancia para pensar las prácticas políticas contemporáneas” (Cadahia 2017, 23) y que determina las relaciones de fuerza y de poder en las que los sujetos actúan. Particularmente, el dispositivo foucaultiano alude a esa “forma de poder que solo consigue determinar lo humano produciendo lo inhumano; es decir, lo humano solamente podría articularse separando lo humano de lo inhumano, y los hombres no podrían salir de ese dispositivo porque sería justamente lo que los hace humanos” (61). Siguiendo a la autora, estos dispositivos (así lo propusieron con sus investigaciones, De Certau y Martín-Barbero) poseen el carácter de reversibilidad, es decir, de “mutación por apropiación” (25) —en clave deleuzeana—, que pone en exposición otro lado del dispositivo, no calculado ni previsto. En este lugar de la re-apropiación, el teorema que propone a la infelicidad como medio para la felicidad, sitúa la insurgencia, la resistencia y la rebelión como acciones motivadas por la infelicidad para revertirla en felicidad.

Por tanto, la lectura de esta recopilación de cuentos también entra en diálogo con la consideración althusseriana que propone que el Estado funciona con aparatos ideológicos, y con otro, represivo que, como forma predominante, opera a través de la violencia para asegurar, por la fuerza —desde las ordenanzas y prohibiciones administrativas, la censura, y otros mecanismos, hasta la fuerza física más brutal, a través de agentes de explotación y represión— el predominio de la clase dominante, las condiciones políticas de reproducción de las relaciones de producción, que son ciertamente, de explotación, así como las condiciones para el funcionamiento de los aparatos ideológicos de Estado (AIE), sin olvidar que los miembros de su aparato represivo están organizados bajo una unidad de mando centralizada y dirigida por representantes de las clases en el poder, que ejecutan la política de lucha de esas mismas clases suyas (Althusser 1988). En efecto, de algunos cuentos de la década se desgajan

episodios en los que la fuerza represiva sofoca con violencia la insurgencia, la movilización estudiantil, asesinando a sus representantes, y que relatan el funcionamiento de una didáctica del orden cuyo carácter desborda hacia el lugar de la violencia.

El relato “Los otros” (6, 12, con  $i=2$ ), de Proaño Arandí (2004), construye una historia en torno al poder y la violencia de Estado, que expresa una preocupación por la configuración de la democracia, la insurgencia civil y la represión de muchedumbres, para hacerlas dóciles en tanto, “la espina dorsal de su poder era el estremecimiento de las ametralladoras en las plazas y en las bocacalles” (23), y para lograr el predominio de la clase dominante (categoría en la que Althusser (1988) incluye dinastías de hombres políticos y dinastías de militares). El dispositivo actúa como una red que “opera en la relación entre los hombres” (Cadahia 2017, 60), imponiendo un orden desde su carácter peligrosamente impositivo, que gobierna a través de la sujeción y de la dualidad inclusión/exclusión. Es así que el cuento de Proaño Arandí (2004) propone el poder como una construcción relacionada con lo corpóreo, en la medida en que, en efecto, existe un cuerpo que ejerce la gobernanza de un Estado, cuya legitimidad es avalada por otros, *los otros* del título del cuento, cuya identidad también pasa por lo corpóreo y desde una jerarquía clasificatoria:

quienes en verdad gobernaban” (Proaño 2004, 26), “aquellos que suelen aparecerse a ciertas horas, esos que son oídos a veces detrás de las puertas y ojos en otras al pie de las escaleras” (22). [...] “los exportadores del banano [...], todos los que de una u otra manera aguardaban siempre más allá de la puerta de su despacho. Y así siempre: unos u otros en el trasfondo de los sucesos, en esa zona de las sombras donde se traza el verdadero destino de los hombres. (24)

Esos otros son la clase dominante (que también hacen parte de los aparatos ideológicos de Estado, AIE), que mantienen la vigencia de su poder y disponen de su aparato represivo<sup>153</sup>, para actuar a través de reglamentaciones, códigos, decretos, e incluso, de autoritarismo y violencia física, si lo consideraren necesario. Se trata de un poder que arrebató la libertad originaria de los sujetos ciudadanos y ordena sus cuerpos en el entorno. Ahora bien, el relato plantea que ese poder además descansaba sobre la existencia de miles de ciudadanos “que vivían en los tugurios de la ciudad o en las casuchas de las montañas” (24), y que, reunidos, “formaban sólo una mescolanza de

---

<sup>153</sup> Louis Althusser (1988) comenta a propósito de la diferencia entre poder de Estado y aparato de Estado en este sentido: “Para resumir este aspecto de la ‘teoría marxista del Estado’, podemos decir que los clásicos del marxismo siempre han afirmado que: 1) el Estado es el aparato represivo de Estado” (8), cosa que insinúa una existencia recíproca entre el Estado y la represión como forma de auspiciar su existencia y su orden.

cuerpos macilentos y de olores desagradables” (24), que constituían la “verdadera fuerza que lo sostenía” (24), y cuya movilización encarnaba una potencia inusitada, capaz de revertirlo todo, el orden, la fuerza opresiva y el miedo. En este estado de cosas, el balance de la infelicidad/felicidad proveniente del control y el ordenamiento del dispositivo conduce a la *compensación*, a través de la formulación de un proyecto de resistencia, siguiendo la idea de que “el hombre –por desgracia– es un ser deficitario, pero –felicidad en la infelicidad– ello fuerza la compensación a través de descargas” (Marquard 2006, 36), que trabajan no sobre suprimir la infelicidad sino sobre la atenuación y la reflexión, contrarios a la aceptación.

Por su parte, el presidente, protagonista de esta historia relatada desde la voz omnisciente, es un anciano con “rostro hecho de huesos y su cuerpo de palo” (Proaño Arandi 2004, 20), que recorría el palacio como presintiendo su propia muerte. La evidente alusión a José María Velasco Ibarra expresa el afán de revisar los asuntos del caudillismo y el populismo como desafortunadas posibilidades de un acontecer político, que también implicaron episodios de violencia y muerte. Veámoslo con detalle: el motivo que asediaba al presidente era el asesinato de Miguel Cantos, un estudiante torturado por la pesquisa, en circunstancias no esclarecidas y que habrían sucedido varios años atrás. La alusión al asesinato del dirigente estudiantil, Milton Reyes, en 1970, sería un posible referente tomado prestado de la realidad, acaso influido por lo que Ubidia, compañero de generación, denomina “obsesiones de autor”, en su ensayo sobre Palacio,

Vagaba la memoria en su pasado laberinto, reconstruía el cuarto de los gritos y de los ayes, la luz que caía de la sombra cual una tortura más, los golpes de los pesquisas, todo el proceso de la muerte retenida ya desde un principio, hasta dar de bruces con dos tiros secos atravesando la noche, haciendo que la sangre manara de lo negro hacia la luz. (20)

El episodio, de un lado, va configurando las circunstancias de la tortura del cuerpo y su muerte, como una escena que persiste y asedia al personaje, y que responde a una taxonomía que decidía su productividad, y por tanto, su cuidado, o su aniquilación, es decir, su persecución, tortura y desaparición. Lo anterior expresa un estado de excepción “sobre el que decide el soberano y que funda el nexo entre violencia y derecho” (Cadahia 2017, 34), en el que la potencia legal a través de ese derecho incluye para excluir. Asimismo, este episodio promueve el diálogo del personaje con un pasado que, sin embargo, debe ser ocultado, a propósito de la excepcional privación ilegítima de la libertad y la desaparición forzosa de los cuerpos. A través de este ejercicio, el presidente enfrenta la culpa y experimenta un intento de descargo que lo vuelve una criatura

desarraigada de la vida que pronto habría de perecer. Sin embargo, la represión estatal del gobierno, después de su muerte, se radicalizaría aún más:

Más fuerte, sin embargo, se hizo la persecución a sus enemigos y más agudas y más palpables se hicieron la acción de los pesquisidores y la tortura y la cárcel para quienes no estaban conformes con la persistencia de aquel poder. Muchos [...] no volvían a ser vistos jamás. Los cadáveres de otros eran encontrados al amanecer en una esquina cualquiera, torturados o descoyuntados sus cuerpos como para servir de ejemplo a los posibles sediciosos, tal como años atrás sucediera con el del dirigente estudiantil, Miguel Cantos. (Proaño 2004, 29)

La cita muestra que el poder<sup>154</sup> impone una forma de pensar y actuar que debe ser asumida por todos los ciudadanos, y que permite mantener el orden y la pacífica convivencia social. Esta imposición funciona con la dinámica del *corsé* y repite aquellos rasgos constantes de la modelación, el disciplinamiento y el control político de los cuerpos.

Del mismo modo, la violencia sobre los cuerpos expresa el desmantelamiento de su condición de sujetos, de allí la pérdida de todos sus derechos y su estatus de seres cuya existencia puede ser banalizada hasta llegar a su desechamiento, en tanto significan un riesgo para el orden establecido por el poder. Precisamente, el asunto del poder es un tema central del relato que, de un lado, queda definido por la decisión de terceros, “Y deducía entonces, asimismo, que tampoco estaba allí porque lo quiso. Fue sobre todo –recapacitaba– porque lo quisieron los otros, aquellos que suelen aparecerse a ciertas horas, esos que son oídos a veces detrás de las puertas y ojos en otras al pie de las escaleras” (22). Y de otro, como una imposición que debe asegurar su vigencia, creando para ello y si es necesario, atmósferas cuya violencia, por cierto, no es ajena a las dictaduras de la época: “las multitudes eran obligadas a marchar rindiéndole honores, a sabiendas de que la espina dorsal de su poder era el estremecimiento de las ametralladoras en las plazas y en las bocacalles” (23). La cita nos permite entender que los cuerpos asumen un cierto valor si se incorporan al engranaje del poder bajo específicas condiciones de lealtad y subyugación, que los resignifican como cuerpos muy productivos para sus propósitos; es decir, se opera el ordenamiento impuesto por el dispositivo. Y, por

---

<sup>154</sup> Ahora bien, con respecto a la representación del poder a través de un solo cuerpo, valga decir que la necesidad de eternización de la imagen del caudillo, en el tiempo, provoca en la historia la momificación del cadáver (que se mantiene en su despacho, aparentando firmar decretos y leyes), que debe ser leída como una metáfora de continuidad, de preservación del estado de situación, que mantendrá vigente el poder de *los otros*, alentado por el encantamiento de las mayorías. De esta cuenta, el poder es propuesto como una situación condicionada, como la expresión de aquello que se oculta, una red hecha de dominios políticos, económicos y religiosos; un acto teatral de marionetas de hilos: porque un bulto inerte es manipulado para representar ese algo no existente, es decir, una simulación, un engaño.

el contrario, cuando su insurgencia y las expresiones de su rebelión, que son una forma de huir de la represión del poder e invocar la felicidad en la infelicidad, se expresan públicamente, se configura una práctica peligrosa para los intereses del poder. Luego, ese mismo dispositivo decide sobre el cuerpo, el despojamiento de sus derechos, su banalización, operaciones de violencia y aniquilación.

Con respecto a la construcción de ese poder que emprende una taxonomía de los cuerpos, el relato además propone el asunto de la irreflexión de las masas, su predisposición al dolor por pobreza y hambre como un designio, y su sojuzgamiento, a manera de efectivas estrategias capaces de crear la diferencia entre “sufrientes y no sufrientes” (26), y mantener las condiciones para la permanencia de los sujetos frente al gobierno de un Estado, confirmando así que la dinámica entre los aparatos ideológicos y el aparato represivo está articulada al poder de las clases dominantes.

Ahora bien, si el *corsé* funcionaba en este relato como una expresión del poder sobre los cuerpos, con la intensificación necesaria de su violencia, la *fuga*, en cambio, asume al menos dos alternativas. La primera, la muerte del anciano presidente que le permite descansar del asedio de la culpa provocada por su gobierno represor, fuga personal de su culpa, por tanto; y, la segunda, la rebelión del pueblo que demuestra que su sumisión no era incondicional y que además expresa a manera de profecía su reivindicación o compensación:

una multitud de hombres y mujeres andando entre los reflejos de los fusiles rompió las puertas de aquel palacio [...]. La multitud aplastó fácilmente la guardia, [...] y se detuvo al fin a la entrada de aquel aposento ensombrecido por los años, en cuyo fondo podía verse, [...] la figura huesuda del anciano presidente [...]. Alguien que extendió su brazo pudo ver cómo los huesos se deshacían al contacto de la mano, hasta quedar apenas un montoncito blanco de polvo sobre la silla adornada de signos que ya nadie se preocupó por descifrar. (30)

La escena muestra el fin del engaño a través de la potente movilización de un pueblo que anula el poder representado en el cuerpo del presidente. Por lo demás, el despertar popular y su rebelión expresan un triunfo<sup>155</sup> sobre ese *corsé* del poder político y militar,

---

<sup>155</sup> Esta fuga como las demás de los personajes de todos los cuentos revisados en este estudio son resoluciones situadas, cuya potencia no basta para cambiar la superestructura del sistema, porque el poder se encuentra siempre en acecho, tal como Martí (2005) lo advirtió proféticamente en “Nuestra América”, en 1891, con respecto a la colonia a través de esta metáfora: “El tigre espera, detrás de cada árbol, acurrucado en cada esquina. Morirá con las zarpas al aire, echando llamas por los ojos” (35). Sin embargo, estos escapes de los cuerpos constituyen actos que dan cuenta de la naturaleza y el carácter de los personajes, de su subjetividad y su nivel de conciencia con respecto a su época. En el primer capítulo, se propuso la *fuga* como categoría que explica las connotaciones de la actitud soberana del sujeto de decidir sobre su cuerpo, y eso es precisamente lo que se rastrea en cada historia, cosa que trae consigo

fundamentado en el control y la violencia de los cuerpos, es decir, en el dispositivo de Estado. Con todo, queda esclarecido un proceso colectivo de rebelión, que pasa por la resistencia, la cual niega las bases de la dominación, y como forma de insurgencia, constituye una acción que rechaza la cooperación a favor de un régimen. El acto de rebelión busca la reorganización del gobierno para solucionar problemas particulares, aunque no necesariamente, plantee la modificación de la estructura política (Selbin 2010). Luego, y desde este afán, se expresa la compensación que equilibra las fuerzas y permite buscar la felicidad como atenuación de la infelicidad.

El mismo tema de la violencia estatal es retomado en “Hoy, al general...” (6, 6, con  $i=1$ ), de Cárdenas (1971), que aborda la idea de la violencia del poder representado en la jerarquía militar que, casualmente, coloca a un hombre que niega su origen humilde en situaciones que ponen en evidencia, de un lado, parcelas de corrupción, pues se compraría “más de un millón de dólares en ... armas...”, y “tanques y vehículos blindados que data[ba]n de la Primera Guerra Mundial” (3), y habría utilidades. Y de otro, parcelas del crimen y la violencia propiciados por los aparatos represivos del Estado: “Más tarde un grupo de muchachos gritó algo junto al monumento del Libertador. Sonaron ráfagas de metralla y varios de ellos cayeron sobre el césped y la baldosa gris y gastada del parque. Silencio. Él, junto al señor presidente, mientras los cuerpos amarillentos son conducidos a ¿La Morgue?” (5). La escena muestra cómo son sofocadas las acciones insurgentes de jóvenes –seguramente, estudiantes– que expresaban su voluntad política en el espacio público, a través de una violencia tan intensa que les provocaría la muerte. Pero, además, muestra el funcionamiento peligroso del poder, que incorpora en sus actos a las fuerzas militares, con el consentimiento del primer mandatario. Esto sugiere una convivencia necesaria entre la violencia y el poder en el contexto de la excepción, como “regla de funcionamiento de la política” (Cadahia 2017, 34) que suspende los derechos ciudadanos y, por tanto, esclarece “una ruptura de la identidad entre hombre y ciudadano” (36), la cual determina que su cuerpo es un producto que debe desecharse.

Volvamos por un momento a la condición del militar y pensemos en esa auto-interpelación suya. Con este fin recurramos a la idea del *habitus*, postulada por Bourdieu (1998), puesto que el general de esta historia conflictúa el sistema de juicios, prácticas y productos relacionados con el gusto y, por tanto, con el mundo social, el cual le había

---

microimplicaciones que dentro de la tradición cuentística de Ecuador, sitúan una tipología de personajes mujeres y hombres que dialogan con su tiempo, desde sus pequeñas y problemáticas parcelas.



servido para establecer sus relaciones con los demás. Así, desde la dimensión social, el uniforme militar, por ejemplo, pese a su efecto homogeneizador (pelotones, brigadas, escuadras, para decirlo en su argot), arraiga una potencia diferenciadora que denota el poder que unos cuerpos ejercen sobre otros: los de menor rango en la escala militar son aquellos que han de obedecer la voz de mando; los otros cuerpos son los de los civiles que no lo poseen ni lo traen puesto (el uniforme), pero que se intimidan ante su presencia. Así, el ropaje militar opera como un enmascaramiento que, además, le permite al protagonista de esta historia huir de ciertos motivos incómodos. Por ejemplo, el general precisa tomar distancia de su pasado indígena:

Imaginé a mi padre, muerto en un derrumbe, entre aquellos a mi padre. Pensé en el deshilachado poncho que lo cubría del furor del páramo, con el hambre entre el paladar y el estómago, atravesada una bayoneta, cuotidianamente. Su figura hermética, increíblemente flaca. Su espalda lacerada por el peso de las piedras que transportaba para las construcciones de la ciudad... Pero, ¿para qué pensar en aquello? Hoy el general despertó temprano. (Cárdenas 1971, 4)

En esta cita puede confirmarse que el sujeto que niega su pasado también puede negar su presente, y más aún, si los formulismos sociales lo colocan en un lugar perturbador del cual le urge distanciarse. Y es que el devenir del General lo había contactado con otras realidades sociales, mucho más agradables, sofisticadas y productivas: fiestas de embajadas y agregadurías militares habían reafirmado en él un deseo de negar lo propio, por ejemplo, el barrio hostil y las casas informes, distantes del lujoso barrio residencial; o el grupo de chicos harapientos que solía jugar con una pelota de trapo. Todo esto, como hallazgo de ese algo nuevo y “ajeno” que no le correspondía ni era parte de su origen, que ha de entenderse como aquello que *desea*, es decir, como su opción de definir la felicidad (Schmid 2010).

Ahora bien, la ciudad que se bosqueja muy someramente, en “Hoy, al general...” da cuenta de lujosas construcciones, jardincillos de flores importadas y diminuto césped, de “hombres limpios, con cultura y televisor” (Cárdenas 1971, 4) –la alusión al tiempo nuevo resulta evidente–; de calles grises y geométricas que se saturaban de vehículos; de construcciones de concreto que parecían contrapuntear con las casas antiguas y bajas; en buena cuenta, un complejo descriptivo que expresa una transición temporal y económica hacia una noción de lo moderno y lo nuevo, que transfigura la fisonomía arquitectónica y también la existencia y la forma de habitar la ciudad por parte de los sujetos urbanos/urbanizados. Luego, los espacios participan de la contradicción centro-periferia. Estos últimos, aunque familiares para el general, son mirados por él, con desdén y con

una urgencia de distanciamiento, que insiste en la idea de felicidad que lo moderno sugiere. A continuación, se recuperan unas líneas que muestran el pensamiento del general en el transcurso de ese día que fue el último de su vida:

...Mi mujer y su vocabulario vulgar, su figura gruesa y rústica, sus perfumes de chola, sus gustos para vestirse, su devoción por Jesús del Gran Poder. Me encoleriza. Me avergüenza en las recepciones. Un general debe tener una esposa que lo enorgullezca tanto como una condecoración. Tramitaré el divorcio; José, mi hijo, comprenderá la situación... Rita es inteligente y culta. Me casaré con ella. Solicitaría mi baja y ...podría aspirar a la Presidencia de la República... (6)

Resulta evidente la incompatibilidad del proyecto ficticio que prefigura para sí el general, frente a las condiciones reales de su biografía. Por ello, el cuerpo incómodo precisa huir, para acercarse a ese otro lugar de lo satisfactorio. La negación y la sustitución se convirtieron en sus alternativas, de allí que el plan de dejar a su esposa habría significado, quizá, su proyecto de felicidad, si no hubiera sucedido lo del disparo que empapó de sangre el uniforme recién confeccionado del vanidoso personaje que fuera el oficial. Entonces, se habría materializado esa mudanza social auspiciosa que tanto anhelaba, es decir, su escape de ese origen que parecía *encorsetarlo*, debido a las implicaciones sociales que lo avergonzaban. Para ello, era necesaria su conversión —es decir, negar el recuerdo del padre indígena y su condición humilde; negar el propio origen, en el barrio periférico; y negar a su esposa, por su insoportable impertinencia y su mal gusto—. Luego, confiaba en que la anulación del pasado y la eliminación de los signos del desprestigio lo devolverían distinto y lo insertarían en un renovado y sofisticado contexto.

El otro tema de esta historia es la violencia ejercida por el aparato represivo de Estado, que expresa su poder extremo y su impunidad en acciones criminales tales como la aniquilación del grupo de jóvenes contestatarios, cuyos cuerpos fueron colocados “en unas fosas cavadas rápidamente junto a unas charcas” (5). Esa misma maquinaria represiva asesinó, después de aquellos hechos, al hombre-clave, de quien se pretendía su confesión y toda la información posible, aplicándole mecanismos “severos” que transformaron su rostro en “una horrible máscara de sangre” (5). Leámoslo con mayor detenimiento:

El señor presidente ordenó que me ocupase de las investigaciones en torno a los sucesos. Revisé ficheros, ordené allanamientos, registros, prisiones. El hombre-clave cayó en mis manos. Tenía la mirada brillante. Hablemos, las fotografías llovieron sobre él. Quise hablar con él, convencido de que... Pero me llamó cerdo. Golpearon sus testículos. Nuevos insultos. Al rato su rostro era una horrible máscara de sangre. Aquello me asqueó

y ordené a mis hombres mucha severidad con él. Fui a jugar cuarenta en el Casino de Oficiales y a la madrugada me comunicaron que el hombre-clave era cadáver. Algo molesto. Fue necesario cavar una nueva fosa, caray... (5)

En la cita resulta evidente la naturalización de la violencia, la impunidad e incluso el cinismo perverso del general, que muestran la forma en la que los cuerpos pueden ser aniquilados por la fuerza represiva del Estado, encargada de eliminar a ciudadanos rebeldes e insurgentes, que incomodan la hegemonía de las clases dominantes. La puesta en escena de la violencia durante los episodios de tortura deja ver a contraluz un gobierno de facto en el que los derechos del hombre han sido conculcados de forma absoluta. Pensemos en las implicaciones del estado de excepción que ya han sido comentadas, a propósito de la lectura del cuento precedente. Luego, la tortura constituye una estrategia que ha sido legitimada a partir de la excepcionalidad, con el objeto de que corrija cuerpos disidentes, desarme organizaciones civiles *peligrosas*, y precautele la vigencia del poder mediante la represión, lo que a su vez materializa el desechamiento de esos cuerpos que incomodan, y que por ello, han perdido su condición de sujetos ciudadanos, pues se los destina a desapariciones forzosas perfectamente motivadas. En el cuento, las investigaciones concluyeron en que lo sucedido respondía a un lamentable suicidio. Sin embargo, curiosamente, el cuerpo del General también se convirtió en otro cuerpo desechable, que estorbaba, pues una bala no identificada terminaría con él, unos días antes de su ascenso.

Ya hemos observado que el motivo de la represión de las fuerzas de Estado y su persecución al movimiento estudiantil es recreado en algunos cuentos de la época. Otro de los relatos que lo revisan es “Divagaciones alrededor de un asalto” (6, 6, con  $i=1$ ), de Pérez Torres (1978). El relato muestra la escena de la invasión a un campus universitario, episodio que resultaba inaudito para los estudiantes dada la condición autónoma del recinto, ya “que los militares no ha[bía]n entrado a la Universidad ni a escampar” y “todos cre[ía]mos que no entrar[ía]n, que se les ha[bían] mandado a vigilar y a lanzar las acostumbradas bombas vomitivas de sus jefes” (44). La escena que sigue recrea instantes de intensa agresión y violencia. Así, el privilegio entre los narradores de la época, y sobre todo, el de Pérez Torres, por el narrador personaje, coloca al lector en una descripción que se fundamenta en la subjetividad de la víctima y en la configuración del miedo y del dolor de los cuerpos sometidos a violencia o tortura: “un culatazo duro, justo en el pecho, [...], y levantarme y nuevamente, y en el suelo más y más, con furia, con desahogo, desquitando sus sábados no francos, [...], y yo un ojo hinchado, seguramente amoratado,

vislumbro a lo lejos, entre no sé qué lágrimas” (46). Los militares invadieron el lugar: “!Al ataque! Y yatagán al brazo, y fusil al brazo, todos pelados, todos igualitos, posesos de alguna droga odial, arremeten contra el chino primero y luego contra el flaco, el de CC.PP. y viran su hombro alzado y disparan y suena y suena en mis oídos” (44)). Luego, tomaron prisioneros a los líderes del movimiento estudiantil y después se ensañaron contra otros: “Una hora y dos. Las manos suavísimas y el llanto cálido de Carmen sobre mi camisa celeste, la que más le gustaba. Celeste y roja ahora. Una sangre perfecta, universitaria, plena” (46). Las citas consignadas dan cuenta de las operaciones de asalto e invasión al campus universitario, y también, del castigo perpetrado en contra de los jóvenes estudiantes. Durante esa década, la universidad se había constituido en un lugar estratégico para la reflexión y la construcción del pensamiento político fundamentado en ideologías de izquierda y en el mito revolucionario latinoamericano, de manera que, por considerarse un foco peligroso para la seguridad de los gobiernos, no estaría exenta de ser el escenario de persecuciones, torturas y muerte.

Ahora bien, la organización estudiantil es una expresión de la *fuga del corsé*; este último, tal como ya lo habíamos visto, se evidencia en la imposición de un comportamiento unitario, homogéneo, basado en la obediencia civil, en su irreflexión y su inconsciencia. Las posibilidades de *fugar* en el terreno de las ideologías se formulan con el activismo político y la adhesión a movimientos de izquierda, estudiantiles o sindicales, clandestinos, que una vez descubiertos deben ser sofocados por las fuerzas estatales, su poder represivo y sus estrategias, basadas en el castigo físico y las injurias, “Y los verdes pegándonos, insultándonos, hablando que es lo raro” (45). De allí que este relato sea propuesto, además, como una explicación del compromiso político y de la división social entre civiles y uniformados, “Y no es que yo les odie. Sino que cabalmente por ellos, he jurado un compromiso...” (47). Dicha división funciona como una constante en el imaginario de las sociedades, precisamente, porque las fuerzas armadas de un Estado son los operadores de la violencia y los ejecutores de las acciones de sofocamiento, persecución y aniquilación en contra de civiles.

Esta misma idea de la represión estatal está trabajada como episodio complementario en el cuento “Caballos por el fondo de los ojos” (11, 11, con  $i=1$ ), (revisado en el capítulo tercero), publicado en 1979, por Jorge Velasco Mackenzie (2004). Recordemos que el relato propone la escenografía en la que sucede la muerte de Fuvio, un joven que estaba enamorado de Narcisa, la mesera de El Rincón de los Justos: “tú te

movías de mesa en mesa, eludiendo las manos que te querían hacer más redondo el trasero. Sierva de los gozadores, cuando estabas, de buenas, tú permitías dos toques por mesa” (94). El escenario marco es el mismo en el que transcurre la visita de la mesera y Fuvio a la santa Narcisa de Jesús Martillo, “las calles estaban mojadas, y en todo el centro de la ciudad había humo de bombas y correteos de pacos. Tú llorabas pero no de pena de ver el cuerpo embalsamado de la Martillo Virgen, sino del gas lacrimógeno que se había metido en tus ojos” (95). Estas líneas proveen una idea sobre el sofocamiento de la movilización civil en las calles, por parte de las fuerzas militares. Y aunque el relato, a propósito de la muerte de Fuvio, propone explorar las posibilidades de redención de la protagonista, quien representa el alter ego de la santa de Nobol, con quien únicamente comparte la coincidencia de su nombre, también revela un contexto caotizado por la movilización civil y la represión de los “pacos”. Este episodio, aunque complementario, hace un guiño importante al asunto de la violencia estatal y las operaciones sobre los cuerpos disidentes en el ámbito de lo político. Por tanto, en esa rebelión civil se confirma la *fuga* de los cuerpos que han decidido una orientación política distinta a la que impone el poder a manera de *corsé*, y con ello se verifica “el binomio trascendental” (Marquard 2006, 11) entre felicidad e infelicidad, cuya compensación puede situarse en el acto mismo de rebelión, entendido como una acción provocada a partir de una toma de conciencia ciudadana y como una decisión en torno a la definición de sus ideales de justicia y equidad social.

La misma escena de represión se repite en el cuento “La operación” (6, 12, con  $i=2$ ), de Velasco Mackenzie, publicado en el año 1975. El relato propone la historia de un joven colegial de trece años que después de su operación de apéndice, desde la sala de recuperación, a pesar de su inconsciencia y a través de un discurso delirante, percibe el asalto a la casona por parte de fuerzas estatales, episodio que dejara como saldo a veinte estudiantes muertos:

Son los gritos otra vez, ya vas a oír papá, mi cabeza gira cuando alguien salta sobre mi cama, cuando alguien pone sus pesadas botas sobre mi pecho, arañándome, haciéndome toser, ahogándome en un vómito pesado, [...], alguien más viene hacia mí, me habla con el rostro empolvado, me seca la frente, pero no impide que me sigan golpeando, [...], los hombres de verde y amarillo, alguien se protege protegiéndome, cuando vuelvo a escuchar los disparos, uno a uno, tabla a tabla, y cada sonido acompaña a un grito, al golpe seco, de otro cuerpo cayendo a tierra, [...], grito también, y un hombre verde alza el brazo, nos apunta, me apunta al cuerpo, dispara causándome un dolor profundo, otra punzada, y yo siento el dolor pero la bala no llega, se pierde en el aire, penetra tras la sombra, de los corredores, busca otros cuerpos. (236)

La escena recrea la violencia ejercida sobre el cuerpo del estudiante con agresiones y golpes, al tiempo que los disparos confirman el uso excesivo de la fuerza que provoca la muerte de sus compañeros. La identificación del verde de los uniformes pone en evidencia la asociación violencia estatal-ejército, que, como ya habíamos dicho, define al operador de la represión, cuyo propósito consiste en que el Estado y su poder controlen o aniquilen aquellos cuerpos que se resisten y/o se rebelan. La operación represiva incorpora la noción de dispositivo y su instrumental encargado de escindir y sujetar los cuerpos, pero también de operar procesos de subjetivación sobre ellos (Cadahia 2017). Luego, se naturalizan formas de exclusión por parte del Estado, así como la división hombre/ciudadano que coloca su cuerpo en la indefensión y a la intemperie.

Retornemos al relato: debido a su operación, el joven lamentaba no haber podido cumplir con el compromiso acordado: “todos habían aprobado la decisión de Juan Pablo, la decisión de apoyar a los de sexto, de ir con ellos en manifestación hasta la casona y engrosar la huelga, pedir ingreso libre, con carteles y gritos, con bombas si es posible” (Velasco 2004, 235). En estas líneas puede verificarse el funcionamiento de la *fuga*, es decir, en esa representación del movimiento estudiantil organizado en torno a sus ideales y a la solidaridad entre grupos de colegiales y universitarios, y acaso, alrededor de la idea romántica de revolución. Su empatía con las demandas sociales de las mayorías sustenta su rebeldía y es el fundamento de estrategias de resistencia, insurrección y agitación, que se radicalizaron con la toma del espacio público, la resistencia y el enfrentamiento con el Estado, que impone, las más de las veces, su fuerza represora y violenta. Por lo demás, a pesar de las muertes de los estudiantes, resultó infructuoso el intento de imponer el *corsé* a los sobrevivientes, quienes por el contrario renovaron su espíritu rebelde, como una forma de definir su felicidad en términos de búsqueda de bienestar social, es decir, como una experiencia colectiva frente a “todo lo que se considere positivo” (Schmid 2010, 17), cosa que demanda esfuerzo, e incluso, sacrificio, y cuyas implicaciones tienen un carácter positivo para las clases sociales más vulneradas.

Otro de los cuentos que continúa el tratamiento de esta temática, durante la década, es “A la garza” (6, 12, con  $i=2$ ), de Pérez Torres (1974), que instala la historia del insurgente detenido y sometido con violencia. Este relato propone la versión mejor acabada de la tortura, que es contada a través del monólogo del protagonista y desde su encierro, al que asocia insistentemente con el color negro. Su interlocutora ausente es su esposa, María. El personaje confiesa su conciencia del encierro y una inquietud por ese

afuera donde se encuentra su familia, “Pobre tú maría, del otro lado, imposibilitada, llena de pena e incertidumbre, seguramente este momento estarás llamando a pablo o a manuel para que te den una mano” (47). Esta cita nos deja mirar lo dramático de la situación, puesto que, de un lado, un cuerpo es detenido, incomunicado y sometido con violencia, y de otro, su familia debe asumir la desaparición desde una alarmante indefensión frente al Estado. Luego, el detenido trata de sobrellevar el tiempo de la incomunicación y las privaciones recordando a maría y todos los detalles de su experiencia del encierro, “para que sigan despidiendo su olor cuando todo acabe” (48), pues está convencido de que su preservación, es decir, la posesión de los recuerdos, será un elemento indispensable para recomenzar el día en que pueda recuperar su libertad, reconstruir su supervivencia frente a la tortura, restituir el cuerpo antes ultrajado, transferir el legado de la revolución y seguir creyendo en sus convicciones, porque de este modo, los demás, los hijos, pensaba, “deben conservar la calma, seguir viviendo y luchando por lo que nosotros creemos justo y verdadero” (47), es decir, por aquello por lo que los hombres se comprometen. En efecto, el personaje se plantea la noción del compromiso como una fuerza que le permite soportar todo el maltrato del que es víctima, y es ese mismo compromiso el que ha auspiciado su *fuga*, y lo sigue haciendo, pese a la situación que el aparataje represivo y sus formas de ejecución le han impuesto.

Dicha represión es descrita en este relato mediante episodios en los que el cuerpo sufriente del detenido escapa de esa realidad, incluso del dolor, efecto de los golpes, y se lo cuenta a maría:

los garrotes siguen pero ya no duelen, he aprendido a desmayarme rápido, o será que las fuerzas han flaqueado, no maría, no han flaqueado, en los interrogatorios pienso en ti, en nico, en todos los muchachos, mi boca sangra pero silenciosamente, no hay ninguna palabra que salga junto con este hilillo de sangre, se están cansando, yo siento maría que se están cansando, oigo claramente lo fatigado de sus palabras, lo ansiático de sus gestos, lo lento y torpe de sus golpes, y soy rico maría, ellos están enriqueciéndome, fortaleciéndome, ya no podrán contigo, [...], de esta situación va naciendo todo el amor humano. (52)

La resistencia del sujeto insurgente, sin embargo, muestra la violencia de sus torturadores, pero esta no logra menguar su compromiso ni su lealtad con los del grupo, puesto que, a pesar de los golpes y la sangre, el detenido no ha confesado esa verdad que el poder requería para desarticular la agrupación civil que no ha consentido. Por tanto, no se reporta un efectivo funcionamiento del *corsé*. De este modo, el cuerpo que ha sentido el placer de su sexualidad experimenta el dolor de la tortura, y se configura como núcleo en

torno al que se va entretejiendo la historia, mediante ese diálogo consigo mismo, que se parece al acto de escritura epistolar, en tanto distancia y ausencia de su destinataria, maría.

Veámoslo:

ya no sentía los golpes, mi cuerpo se acostumbró rápidamente a ellos, solamente persistía un dolor intenso en el vientre, en el sexo, es esta flor de sangre que has amado, donde más me patearon y me machacaron, destruyendo a golpes, lo que tu amor, lo que tú a besos rodeaste de un halo de ternura, me daban allí, me aplastaban, me apretaban con palabras obscenas intuyendo maría, los pobres, que habían unas manos dulces y que eran las tuyas que acariciaban ardientemente este pequeñísimo animal –frío y desmadejado– que ahora estaba sirviendo para entretener su amargura desviada por una sociedad que nos destruía a partes iguales. (51)

Las zonas del castigo en el cuerpo son un pretexto para erotizar<sup>156</sup> la tortura, pero también muestran la crudeza de esa práctica auspiciada por las fuerzas represoras. Luego, la memorización de los mecanismos del aparato represor permite que el protagonista disponga de esa otra historia útil para componer una narrativa de la violencia del poder. Por ello, decide a favor del acto del lenguaje capaz de movilizar desde la audacia verbal la intensidad de la sensibilidad en torno a la represión, mediante la operación simultánea: percepción-objetivación-nominación. Asimismo, se evidencia una sintaxis de la represión que se repite en los relatos: persecución, secuestro, tortura y muerte. Sin embargo, en este, en particular, el uso del monólogo interior, técnica frecuente en la cuentística del autor, permite presentar el testimonio de la víctima a propósito de su supervivencia y superar la reconstrucción de los hechos a cargo de terceros, como en el caso de los cuentos “Los otros”, u “Hoy, al general...”,

no debo olvidar nada, absolutamente nada, desde aquella noche en la que caminando a mi casa, con un largo pan bajo el brazo, cuatro individuos cayeron con sus cascos de carne sobre mí, introduciéndome apuradamente en un carro, verde, era verde, que arrancó con más caballos de fuerza que de costumbre, hasta llegar a la cárcel pública donde me lanzaron a una celda que despedía un tibio sabor a estiércol. (48)

Otra vez confirmamos la confluencia del verde militar, el secuestro, la privación de la libertad, el trato indigno, y luego, la violencia, como única forma de representar la

---

156 La escritura de Pérez Torres muestra ese afán literario por reconciliar, en términos batailleanos, esas dos conductas excluyentes y esos dos mundos incompatibles que son el social y el sexual: “la sexualidad es sin ninguna duda una negación enloquecida de lo que ella no es” (Bataille 1998, 105). Lo erótico, insiste Bataille “es la sustitución de lo que creíamos conocer por el instante o lo desconocido [...] nos eleva hasta no poder más. ... lo que sucede es la búsqueda de lo que no sucede” (281). Los rasgos estilísticos del cuentista, que ya habían sido comentados en apartados precedentes, se revelan en este fragmento: el trabajo poético sobre el material del relato y la reiteración del erotismo como un tema obsesivo, en los términos propuestos por Ubidia, que atraviesa casi toda su cuentística, las más de las veces, desde la voz de un personaje masculino y, con importantes excepciones, desde los personajes femeninos.



contradicción entre el poder *encorsetante* y la disidencia civil. En ese orden de cosas, se especifican la capucha negra sobre su cabeza, las esposas y el castigo físico con el que suele operar la fuerza represiva de Estado; las patadas para que saliera del vehículo y más golpes; luego, “tragué el sabor de la sangre, la capucha estaba ya mojada y olía a líquenes y a tierra, me tiraron al suelo, un cemento frío maría que penetró blandamente en mis huesos, los ojos se me nublaron y de aquella oscuridad plena fue saliendo tu imagen” (50). En efecto, después de recuperar el testimonio del cuerpo sometido a violencia y dolor, se privilegia el asunto amoroso, que habíamos anotado como preocupación frecuente, o más bien obsesiva, de la escritura de Pérez Torres, que aparece en “A la garza”, precisamente con la evocación de maría, la esposa, como una presencia esperanzadora que se vuelve elemento de la resistencia del hombre privado de su libertad y torturado a propósito del diario interrogatorio en el que sus “palabras salían entre vómitos secos, palabras oscuras, siempre oscuras, interrogadores oscuros, duchos en el inglés” (51). La alusión a la intervención norteamericana y al Plan Cóndor que fue la alternativa para repeler la insurgencia revolucionaria en Latinoamérica se expresa con nitidez. Aquel interrogatorio, sin embargo, resultó inútil para sus agresores, aunque los momentos de fragilidad, propia de lo humano, también son incorporados como material en esta historia. Esta, llamada por el personaje, claudicación está configurada por la impotencia y la tristeza que no resultan ajenas a la situación:

perdóname si en algún momento me olvidé de ti, de mis hijas, perdóname si en algún momento el dolor fue más fuerte que todo lo que existe en este mundo, perdóname si claudiqué un poquito y alguna vez las lágrimas calentaron esta cara fría, hoy ya va pasando todo, me han sacado las esposas, también la oscuridad. (52)

Incluso, en algún momento, el prisionero intentó suicidarse, pero fue socorrido por sus verdugos, detalle que da cuenta de la importancia que este informante, encerrado en la estrecha caseta negra, poseía para sus torturadores. Revisemos la siguiente cita y confirmemos cómo el protagonista no claudica en su estoica decisión de escapar:

pensé quitarme la vida, [...], ellos mismos, mis carceleros me han obligado a desterrar esta idea, me cuidan como a un hijo los pobrecitos, vigilan mi caseta, mis uñas, [...], me han dejado como al principio de la vida, desnuda y acurrucado en el vientre de mi madre, ahora me alimentan, me lavan, soy para ellos un loco que alguna vez pensó estupideces pero que ya nunca más. (53)

Precisamente, el estoicismo del torturado que se reconoce a sí mismo entre el grupo de los derrotados, sin futuro y sin meta, reafirma su convicción ideológica. De allí, esta declaración que afirma la imposibilidad de la utopía en tanto prevalezca, perpetuamente,

la contradicción de clases: “esto es definitivo que acabará solamente cuando ya muera y cuando mueras tú y muera nico y manuel y pablo y nuestros hijos y los hijos de ellos y los hijos de los hijos de nuestros hijos y pablito y manungo y las nenas” (53). Dicha contradicción se moviliza en la sociedad y a través de las épocas como un legado (o *fuga*) que se transfiere de manera inalterable en ese afuera por el que se pregunta el personaje, como acto final en su historia.

Precisamente, desde esa contradicción de clases, es posible leer el relato “La noche de Santiago” (6, 6, con  $i=1$ ), de Proaño Arandi (1972), que también pone en escena el asunto de la represión ciudadana a manos del poder estatal. Revisemos el argumento de esta historia con algún detalle: la ciudad de Santiago era un asentamiento artesanal textil, él mismo trabajaba en su taller y con la vocación para tejer y bordar con hilos de cabuya, heredada de sus antepasados. El protagonista, tal como lo hemos observado en otros relatos del autor, construye su subjetividad en asociación con la memoria, que precisamente es configurada a partir de su relación con los espacios de la casa.<sup>157</sup> “ligado por siempre a una realidad que sólo existía y cobraba forma dentro de esa casa, en cuartos que había recorrido de niño, en sótanos [...], en desvanes a través de cuyas ventanas podía observar los movimientos y oír los ruidos de otras casas” (153). Estos son los lugares a los que habría de retornar el personaje, a manera de un suicidio (o escape) pues, derrotado por la impotencia de la rebelión frente a las fuerzas del Estado, y acusado por sus compañeros de traidor, debido a su confesión durante su última tortura, decidiría internarse en una obscuridad de la que no volvería a salir nunca más.

Luego, este cuento, de un lado, escenifica la transformación de la ciudad pequeña como consecuencia de la irrupción de lo moderno bajo la idea de la instalación de fábricas que, como mito de la modernidad, prometía el progreso para todos los habitantes. Dicha promesa habilita la imposición del poder político y económico. Y, de otro, muestra la construcción de la conciencia política del hombre (es decir, su *fuga*) pero también su frustración frente a la imposibilidad de la transformación. Revisemos estos tres asuntos: violencia estatal, progreso fallido e imposibilidad de la rebelión. Iniciemos con la represión que se expresa en la violencia sobre el cuerpo del ciudadano llamado Santiago: “Aquella noche los militares se habían llevado a Santiago al cabo de la revuelta y éste no

---

<sup>157</sup> Sus recuerdos, el padre y la madre muertos, algún juguete de cuerda o de trapo, los muebles y las puertas, emergían de las habitaciones. Por ello, decidió evadirlos sellando cuartos, puertas y ventanas, aunque permaneciera atado a esa memoria, precisamente, por el taller exterior en el que trabajaba.

había regresado sino después de dos días, desfigurado el cuerpo por las heridas y las patadas, cerrados los ojos por costras de sangre coaguladas” (151). La escena se parece a las de los otros relatos: el ejército opera la violencia de Estado con aquella sintaxis que atenta contra los derechos del ciudadano, lo violenta, lo despoja de su subjetividad y lo aniquila, para reparar su contradicción con el poder estatal.

El impacto de los juegos modernizantes también hace parte de esta historia: “desde que levantaron la fábrica, la ciudad creció en desolación” (163). Santiago, quien se había negado a dejar su taller, presintió siempre que algunos sucesos “atormenta[rí]an a todos por igual” (158). Y es que, previo al funcionamiento de la fábrica, ya padecían los artesanos el problema de vender sus objetos a los extranjeros, quienes imponían los precios, y la exportación no consentida de sus productos que enriquecía a otros y no los beneficiaba en nada a ellos. Además, de pronto, habían pululado los capataces que supervisaban el trabajo de los artesanos. Luego, el protagonista reflexiona sobre las condiciones de intercambio, sobre el rol de los intermediarios extranjeros, y sobre el egoísmo, la competencia y la ambición, y encuentra una forma de mantenerse a salvo de ese devenir inesperado de la ciudad, mediante su propio distanciamiento que lo definía como un cuerpo en *fuga* permanente. En efecto, se mantuvo escéptico con respecto a la fábrica y sus promesas, pues para él no se trataba de otra cosa que de una estrategia de trasposiciones y cambio de denominaciones. La rutina en el contexto industrial, con las máquinas que dejaban exhaustos tejedores y la imposición del impuesto de un sucre por cada tejido vendido provocaron una paralización a la que el Presidente respondió con “la partida inmediata de tres batallones” (166), que llegaron con sus bayonetas resplandecientes:

un griterío se convirtió en piedras lanzadas por manos y manos, al tiempo que avanzaban los batallones, y soldados instalaban sus nidos de ametralladoras tras las cruces y las pilas de piedra, y todo era un ir y venir de espejos y escupitajos de fuego, hasta la hora en que resonó el estruendo de las metralletas y el tiempo desapareció porque los muertos huían en las bocacalles o quedaban suspendidos de las ventanas o se prendían para siempre a la cal de los muros, y la ciudad entera se desplomaba herida en una bocanada de muerte. (167)

El episodio reproduce la operación militar de invasión, la implantación del miedo y la violencia, y el triunfo de la muerte, pues la rebelión de civiles sufrió un escarmiento

mediante un crimen horrendo<sup>158</sup> que daba cuenta del poder de un Estado con inusitadas capacidad punitiva e impunidad, que reprime a la sociedad civil y sofoca cualquier tipo de organización sindical. En ese contexto, Santiago se había involucrado con la multitud movilizada. Notemos cómo surge en él su conciencia política, una crítica al estado de situación y una solidaridad con los otros artesanos.

Ahora, veamos las formas en las que la violencia se expresa a través de la invasión que el ejército hizo en el pueblo. Cavaron túneles en los muros, descubrieron tesoros ocultos, recorrieron los cuartos de las laberínticas estructuras de las casas y sorprendieron en sus habitaciones a ancianos moribundos, mientras los niños miraban sus ametralladoras. Luego, se convirtieron en cazadores de hombres; subieron a los prisioneros en sus camiones blindados; a otros los golpearon y los dejaron sangrantes en cualquier esquina, “como anuncio de lo que inequívocamente sucedería a los que siguiesen cayendo” (169). La violencia de las fuerzas militares funcionó como una puesta en escena que implementaba su pedagogía entre los cuerpos insurgentes. De este modo, la ciudad de la efímera resistencia se iba llenando de muertos.

Después, Santiago fue apresado. A propósito, revisemos este relato de los hechos y comparémoslo con la versión del personaje de “A la garza”, de Pérez Torres (1974):

Todo se convirtió en un túnel al cerrarse las puertas de acero del carro blindado; después vinieron el incesante traqueteo del carro, el chirrido de vigas de hierro, [...], unas manos abriendo las compuertas de acero, [...], los gritos de los soldados, el ruido de los fusiles al ser rastrillados, los corredores de cemento, las alambradas, las celdas, [...] unos hombres al fondo, los puñetazos, [...], las agujas bajo las uñas, los manguerazos, los carajos, los hombres al fondo, uno de ellos adelantándose con la bayoneta, [...], los carajos, después sólo las baldosas del piso, arriba los destellos, las botas, la sangre agolpándose en el estómago, en la garganta, en la espalda, ahogándose todo en el turbión de sangre, las patadas, una bota levantándose y cayendo vertiginosa sobre el estómago, una, dos, tres veces, y la sangre revolviéndose y saliendo a borbotones por la boca, y luego la obscuridad, el abismo inacabable de la noche abajo, siempre abajo. (170)

Los dos relatos, el de Pérez Torres y Proaño Arandi, recrean las situaciones de tortura que reafirman la sensación de la estrechez del espacio, la oscuridad de la escena y los

---

<sup>158</sup> Por cierto, este cuento posee una potencia anticipatoria puesto que presagia un hecho real, la masacre en el ingenio azucarero AZTRA (ubicado en La Troncal), perpetrado por fuerzas policiales, el 18 de octubre de 1977, cuando el país estaba presidido por un gobierno de facto, el del Consejo Supremo de Gobierno. Como en el cuento, había de por medio, primero, un reclamo de los trabajadores que demandaban el pago de su participación en el precio del azúcar, y, luego, un evento de paralización. Debido a ello, el ministro de Trabajo ordenó que la fuerza pública desalojara a los trabajadores de la planta y así lo hizo una invasión de policías del destacamento Las Peñas, quienes armados con fusiles y lanza bombas atacaron brutalmente y causaron la muerte de los trabajadores.

mecanismos para provocar el miedo en el torturado, que pasan por una acumulación de efectos sobre la línea de lo sensible (los sonidos y el olor de la violencia y el instrumental de la tortura) y también por la agresión al cuerpo que debe aprender, obedecer y transformarse a través del dolor. Después de este episodio violento sigue una triste inserción en el lugar del que el protagonista fuera raptado: “Quienes lo vieron no lograron reconocer esa masa sanguinolenta” (171). Comprobemos cierta similitud con el relato “Hoy, al general...”, de Cárdenas (1971). La descomunal violencia sobre el cuerpo insurgente es evidente y se detalla meticulosamente en el cuento. Además, en algunos pasajes finales, se reiterarán estos episodios, ya que el personaje comienza a padecer pesadillas que renovaban cada día las escenas de su tortura a manos de las fuerzas militares.

Revisemos ahora el asunto de la construcción de la conciencia política colectiva, que inicia con el retorno de Santiago a la ciudad y que fortalece la estrategia de *fuga*, aun después de ser liberado. Sorprende la indiferencia con la que los pobladores miran la escena: se arrastraba por las calles, herido, buscando su casa, dejando huellas sanguinolentas en paredes y puertas, y nunca fue socorrido por alguno de aquellos que atestiguan su tormento. Sin embargo, luego, esta imagen comenzó a calar en la mente de todos y se convirtió en una suerte de conciencia política colectiva, que serviría para crear una insurgencia clandestina, un movimiento de resistencia con otros hombres y en otros lugares, que seguro, se inspiró en el hecho de que la rebelión había logrado la reversión del impuesto y el retorno de la normalidad a la ciudad, aunque la fábrica continuara funcionando. En este hecho puede confirmarse la validez de la propuesta de la infelicidad como medio para la felicidad, o la relativización de la infelicidad (Marquard 2006). Sin embargo, a pesar de todo, Santiago no pudo retornar a su vida pues nunca olvidó los episodios de la tortura que no dejaron de asediarlo por la noche: los puñetazos, las agujas bajo las uñas, los rostros de los verdugos, los cuartos del maltrato y hasta las escenas de los gabinetes de la fábrica.

El protagonista se había transformado en una figura redentora, hecho a imagen de los demás: “no en vano alguien vive en nombre de los demás una noche de infierno como aquella de las torturas, ni sabe tantas y tantas cosas como era su caso” (Proaño 1972, 176). La realidad y la pesadilla, indiferenciables para él, lo habían transformado sí, aunque continuó conservando esa soledad que le permitía individualizarse y no confundirse entre los otros, porque, a fin de cuentas, aquella constituía su mayor fortaleza. Precisamente,

esa indiferenciación le colocó en un episodio en el que se repetía la tortura –digamos, entonces, la experiencia angustiante que provoca otro deseo de escapar, debido a un profundo miedo a la violencia sobre el cuerpo en indefensión–, situación que le obligó a confesar, a diferencia del protagonista de “A la garza”, nombres, lugares y conversaciones. Este hecho fue condenado como traición por los que antes fueron sus amigos, de tal suerte que a su retorno recibió la indiferencia de todos. Entonces, decidió emprender su última *fuga*: abrió los cuartos clausurados y descendió por escaleras y sótanos hasta encontrar una obscuridad inacabable de la que ya nunca más retornaría. Este personaje, como el de “El edificio”, del mismo autor, asume su acabamiento en la metáfora del descenso irreversible hacia lo subterráneo, acaso a manera de una muerte simbólica, o huida, dada su imposibilidad de estar en el mundo de arriba, con los otros y con las problemáticas propias de ese lugar al que sí le alcanza la luz del progreso, que impone las condiciones del *corsé*.

### 3.1 *Fugas desde y hacia lo político*

Innegablemente, la existencia de una dictadura siempre deja huellas de violencia que la literatura, afortunadamente, indaga y reconfigura, como una forma de preservar la memoria,<sup>159</sup> socorrer los duelos y proponer un discurso alternativo a la historia y la crónica.<sup>160</sup> De allí que “*Fugas desde y hacia lo político*” recopile algunos cuentos que ponen en exposición las formas en las que los personajes se plantean y construyen su subjetividad en torno a la decisión y la conciencia política, es decir, en torno a la injusticia y la inequidad sociales, y como antecelas de la acción. Estos relatos también son un pretexto para indagar en la psicología de los personajes y en sus respuestas al miedo, a la

---

<sup>159</sup> Eric Selbin (2012), a propósito de la potencia del relato en torno a la resistencia, la rebelión y la revolución, afirma que quienes cuentan historias se legitiman a sí mismos, y que la memoria es un depósito de información que acumula qué, cuándo y cómo sucedieron los hechos. Por tanto, “las historias son persistentes y pacientes, y su duración puede sorprendernos” (255). En esa línea, recuerda que Arendt, hacia 1965, aseguraba que “las experiencias y las narraciones que surgen de los actos y de los sufrimientos humanos, de los acontecimientos y de los sucesos, caen en la futilidad inherente al acto y a la palabra viva si no son recordados una y otra vez” (255). Por tanto, la literatura funciona como un registro de memoria mediante la escritura y desde la probabilidad multiplicadora de lectores y lecturas.

<sup>160</sup> En este sentido, resulta pertinente referir esa potencia del relato que comenta Selbin (2012) en su obra *El poder del relato. Revolución, rebelión, resistencia*, en la medida en que su existencia ha alentado a generaciones de revolucionarios a través del tiempo y las culturas, y ha permitido que las ciencias sociales exploren en estas narrativas procesos (evaluativos y de circulación, aun marginal), mitos, mimesis y memorias que han sostenido la actividad revolucionaria y han configurado la identidad de los pueblos, en tanto estos relatos se han constituido en instrumentos de su cultura, y en tanto “es gracias a la ficción que las grandes verdades y las historias ocultas pueden ser reveladas y hacerse accesibles” (19).

imposición, a las condiciones acaso irreversibles de la realidad, sus posibles y soberanos desplazamientos o cambios de posición, como lugares para la comprensión, o como una condición irreversible que podría colocarlos en las escenas de la frustración, el escepticismo, la muerte o el terror; es decir, su resolución frente a la rebelión imposible.

“La confección” (3, 6, con  $i=2$ ), de Ubidia (1979), aborda esta temática y revisa brevemente un episodio que asocia la conciencia política del personaje a su acción, para proponer dicha acción como una forma de revancha que expresa su elección de bienestar, es decir, por aquello que debe hacer parte de su experiencia porque le procura un bien. El relato inicia con la escena en la que el protagonista toma algunos materiales (tubitos de vidrio, alambres, una lata vacía de pintura, vitriolo, bolitas de algodón, clorato y mechas) y se dispone a construir un artefacto explosivo, mientras por su memoria pasa el recuerdo sombrío de “la vetusta casa de su niñez” (146), en compañía de su madre viuda y su abuela. Recuerda cómo las vio consumirse “adentrarse en una muerte ya familiar que parecía perseguirlo a él también” (148), una muerte que parecía estar en todos lados. La voz que narra, luego, da cuenta del día en que el personaje se percató de “otro terror más vasto y ubicuo que el de su infancia” (148), llámese pobreza, injusticia social, repartición inequitativa de la riqueza, de todos modos. Aquel fue el momento en el que el personaje descubrió su conciencia política:

aquel mal aire que deambulaba por el mundo retorciendo los cuerpos y los rostros de los pobres, marcándolos con el estigma de ser pobres, aquel viento de desgracia que se paseaba por los barrios humildes y las calles malolientes ejerciendo su persecución implacable, llevando en la mugre, en el hambre, en la miseria los gérmenes malditos de la muerte; entonces fue un viejo acorde lo que resonó en su alma y lo sacó hacia afuera, lo sacudió por entero con el ímpetu ciego de una palabra que se le agolpó adentro sin que encontrara la manera de ser dicha o de ser oída, al menos hasta cuando el azar lo puso en el camino de Aurelio, el artista del miedo, el paciente alquimista del miedo que pasó a explicarle la manera inequívoca de hacerlo, acompañándose de razones que él no necesitó comprender porque ya las había comprendido de antemano. (148)

En efecto, ese despertar de la conciencia política habilita la conciencia revolucionaria (y la *fuga*) a través de ese relato persistente que se actualiza porque es común a todos los tiempos y cuya profundidad permea el pensamiento de aquel que “siendo audaz, valiente y comprometid[o] y en general joven, se dio cuenta de las flagrantes injusticias que vivía y se levantó para exigir libertad, igualdad o justicia” (Selbin 2012, 32). De allí que el empoderamiento del personaje, hasta hacía poco aprendiz, liberara a Aurelio de su compañía y tutelaje, precisamente, por su convencimiento y su resolución. La bomba

fabricada para hacerla explotar durante la noche significaba, pese a su temor, “el rencor, y ese sentido justiciero y atroz que le encendía por dentro con un aliento asesino y santo” (Ubidia 1979, 149), una revancha que quizá cambiaría en algo la situación. Llegado el momento, en el sitio previsto, abandonó el dispositivo empacado e imaginó su activación y el estrépito que provocaría que “los calmos, indiferentes, bellos durmientes, se despierta[r]an a la pesadilla del terror, que volvía al terror” (149). La escena muestra cómo el fundamento de la razón que empodera el pensamiento y la acción y que revela una toma de conciencia que supera el yo para incorporar a los otros, los olvidados, los marginados, asume la violencia como una estrategia para responder a la injusticia social y la violencia estatal, valga decir, a las operaciones del *corsé*, en un juego en el que la legitimidad irrestricta de los actos de Estado debe enfrentar la incertidumbre de lo clandestino e insurgente. Luego, como consecuencia plantea una revancha que debe pasar por el sufrimiento de ese otro cuerpo, afortunado y dominante, y una justificación de los medios para alcanzar los fines, que activa similares operaciones a las perpetradas por las fuerzas militares, en tanto se caracterizan por la violencia y el uso de las armas.

Asimismo, este relato muestra los juegos contradictorios que son los únicos posibles en la antítesis *corsé/fuga*, que se resuelve con esa toma de conciencia revolucionaria que intenta revertir un estado de situación o acaso promover el cambio de ruta de la historia. Es decir, el *corsé* actúa bajo el favor de la inconsciencia, inmovilizando los cuerpos y neutralizando las posibilidades de su empatía y su solidaridad con los otros; frustrando posibles transformaciones materiales e ideológicas que irremediablemente los llevarían a la materialización de la resistencia popular (como actitud defensiva a través de gestos en la vida cotidiana) y la rebelión (como un desafío a la autoridad y en torno a un asunto específico) que pueden prefigurar la revolución (como movilización colectiva inspirada por sueños, deseos y voluntad sacrificial) (Selbin 2012). De este modo, se configura una cultura política popular en la que se emplazan comportamientos colectivos esperados, es decir, sometidos al *encorsetamiento*, y otros que tienen que ver con la inconformidad, el compromiso y la pasión, y que patentizan la *fuga*, que roza la beligerancia, que define un locus de resistencia y un ánimo subversivo que anhela una transformación profunda de las estructuras y la realidad, es decir, la revolución (Selbin 2012).

En cambio, “Su propia camiseta” (3, 6, con  $i=2$ ), cuento de Pérez Torres (1974), baraja una reflexión sobre lo político desde el diálogo entre dos amigos, quienes, sin



embargo, difieren en sus posiciones con respecto a la ideología y la vocación política. Los amigos son alcides, el distendido: “–yo hago las revoluciones igual que deshago las sábanas, es decir, en la cama, como corresponde a un ecuatoriano intelectualizado que ya ha adquirido prestigio en los dos periódicos de su país” (96). Y marco antonio, el revolucionario: “–Yo –dice marco antonio en tiempo presente– he tenido mucha actividad (en tiempo pasado) hemos estado trabajando por la libertad de los presos políticos (en plural) tú sabes, mítines, marchas, hojas volantes, remitidos cuando nos permiten, mesas redondas. La pasividad y el compromiso” (97). El personaje se describe a sí mismo como un activista político de izquierda, en tanto, la voz que cuenta reconstruye esta escena, tal como sigue a continuación: “Caminan y caminan a paso lento, rítmicamente como si en verdad no estuvieran caminando, como si fueran los árboles, las casas, los letreros, los que van apurados, dejándoles atrás” (98). Lo que queda es una sensación de extrañeza o inadaptación de los cuerpos con respecto al espacio, que muestra una contradicción con la época, su aquí y su ahora. El relato plantea una interpelación a los sujetos de su tiempo mediante un examen sobre la validez y la fe en la ideología, la existencia y la nueva libertad,

Todo esto es mi vida –está diciendo marco antonio– vivo por esa causa (sus ojos brillan, parece que le da gusto haberse separado del abismo) y creo que tú también deberías sacudirte y envolverte con ese desafío que nos presenta el destino, embarcarte definitivamente es esto que es la esencia del hombre [...] es imposible vivir clandestinamente, ser clandestino de su propia vida, pensar a hurtadillas de su pensamiento, creer que uno y su tristeza alta, su arroz amargo, su tragedia olímpica, puro snob, pura malicia para levantarse una hembra, puro hacerse el cojudo ante un espejo, perdona hermano pero tu fuerza no te pertenece. (99)

Precisamente, lo que reclamaba marco antonio, en su charla, era la presencia de alcides en la construcción de una unidad y un proyecto político que solo sería factible de ese modo, con el compromiso de todos: “–tú nos faltas, esto es entre todos, se aproxima el momento” (101). La escena, sin embargo, lo incomoda, por ello “alcides busca afanosamente nada en los bolsillos, [...] se mira las manos, las uñas, el reloj, y va soltando en realidad, las últimas palabras de su vida: –mientras tanto, mientras llegue el momento, (y para entrar nuevamente al campo deportivo) déjame sudar mi propia camiseta” (101). Lo anterior separa definitivamente a los amigos que han elegido en torno al compromiso de forma diferente, lo cual nos deja pensar en que uno de ellos (alcides) se plantea la libertad como un insumo fundamental para el ejercicio de su existencia; por ello, la

invitación de marco antonio a incorporarse al activismo<sup>161</sup> político y revolucionario se traduce como un condicionamiento que intenta *encorsetarlo* y al que lo evade lacónicamente con su “déjame sudar mi propia camiseta”. Luego, alcides encarna la posibilidad de la renuncia y del albedrío, y además, cierta desconfianza frente a la verdad de los procesos políticos, y un escepticismo que se expresa al límite, en la línea final del relato, “Y se esfumó” (101), y aunque este parece un corte súbito y oportuno, se trató de una decisión que, a fin de cuentas, inscribe el tema de la *fuga* como un derecho de colocarse al margen de lo que los otros pudieran definir como el inevitable compromiso y que reafirma la libertad y el derecho de elegir su propia búsqueda de la felicidad (Schmid 2006).

“Entre líneas” (3, 3, con  $i=1$ ), del mismo Pérez Torres (1974), es un relato que trata la idea de la mutilación, no como experiencia física sino en alusión a un estado de ánimo, que se cuenta y se expresa en la propia escritura, con frases incompletas y cortadas, que son las encargadas de marcar el final de cada episodio (irresoluto) y de cada párrafo (imperfecto). La mutilación es propuesta como una forma de resignación, de derrota voluntaria, que significa, además, la *fuga* del personaje, trastornado por un evento nefasto: “Está pegado a la tierra por costumbre. Le daría lo mismo si le talaran” (103). El relato se nutre de imágenes y recuerdos fragmentarios que comunican sensaciones, imágenes y episodios que insinúan pero que no son concluyentes: “ya que por lo menos en apariencia un amigo es un amigo, pero ni siquiera en el partido debido a que” (104). La voz que cuenta nos percata de una sensación de inconsciencia en el personaje, que se manifiesta como un enajenamiento que lo aleja del mundo real y que solo por momentos pareciera incorporarlo “a la vida”: “Ayer por un instante creyó que sería oportuno volver a vivir. Pero solamente fue influencia del aire de la noche” (104). Todo este efecto entristecedor en el personaje, que pareciera ser un intelectual, se debe a la guerra de Vietnam. La única forma de superarlo, de resistir la mutilación existencial, con “un efecto sedante” tal como lo confirmara la voz narrativa, es por medio de la activación de la memoria, en tanto “el recuerdo es un animal de terciopelo, no muere nunca” (105). Habíamos comentado que posiblemente se trataba de un intelectual. En efecto, el

---

<sup>161</sup> Visto a contraluz, este cuento ofrece una interpelación crítica del papel del intelectual frente a la sociedad, que daría lugar a pensar en un cuestionamiento a la función social y política de la literatura, asunto que en el contexto ecuatoriano nos recuerda la discusión entre Palacio y Gallegos Lara.

protagonista es un escritor, motivo que se trata con alguna frecuencia en varios relatos.<sup>162</sup> Pérez Torres lo perfila con pocos detalles y con alusiones cercanas a César Vallejo, que insisten en una gramática hecha de pedazos: “porque desde esa posición admiraba quiera o no a esas personas que todavía podían escribir” (105). Es así que la escritura, según el personaje, puede proveer la fuerza necesaria para soportar y resistir las situaciones que resultan desafiantes para los hombres. Es decir que la escritura como forma de registro permite fijar la memoria, pero, el personaje ha perdido la capacidad de escribir; de allí, su derrota. Precisamente, el final del relato expresa, de un lado, la existencia de un sujeto consciente de un súpercontrol o *corsé*, que es capaz de acoquinar, clausurar, someter y derrotar; y de otro, la imposibilidad de su existencia plena, en la medida en que un poder que pareciera ubicuo se despliega para arrastrarlo, mediante la vigilancia, hacia la eliminación: “había sido, vigilado, inspeccionado, espiado, dirigido, legislado, arancelado, [...], contenido, reformado, enmendado, explotado, reprimido, maltratado, agarrotado, encarcelado, juzgado, ametra...” (107). El final del texto reafirma esa construcción rota mediante los puntos suspensivos e invita al lector a cerrar la historia con una sola posibilidad que es la muerte misma, acaso, a manera de *fuga*. Recordemos que “el común de las gentes unas veces huye de la muerte por considerarla la más grande de las calamidades y otras veces la añora como solución a las calamidades de la vida” (Epicuro 2012, 88). Lo anterior devuelve al sujeto la serenidad que ha perdido y, por tanto, plantea una comprensión particular de su propio sentido de la felicidad. La enumeración de verbos adjetivados representa la degradación progresiva del personaje, de su estado de ánimo y de su optimismo; y también deja ver ese devenir del sujeto en objeto y esa eliminación que responde a un proceso de pérdidas simultáneas frente a un victimario desconocido, sin cuerpo, cuya potencia aniquiladora, en cambio, es evidente.

#### 4. Otras formas de violencia

Las posibilidades de la violencia en el panóptico, la configuración de un espacio al margen de lo civilizado, la construcción del caudillismo carcelario en función de la imposición de la fuerza sobre los cuerpos y la supervivencia en ese espacio (“De cualquier forma uno debe hacerse de mañas para vivir” (Ubidia 1979, 20)) son los temas fundamentales del relato “La consumación” (6, 12, con  $i=2$ ), de Ubidia (1979). En esta

---

<sup>162</sup> Recordemos que el cuento más resuelto sobre este asunto del personaje escritor, escrutando su propio ejercicio y las formas de su escritura, es “La Gillette”, de Ubidia.

historia, la voz del asesino de Pimbo intenta con él un diálogo póstumo, que deviene en la reflexión del personaje sobre el equilibrio entre la fuerza bruta y la inteligencia como estrategia para conseguir el liderazgo en la cárcel, “vos no cargabas ni entendimiento, ni eras malo de verdad. [...] Eras malo por conveniencia. [...] Pero eras bruto como una mula. (...) eras mierda, basura. Eras incapaz de enseñarle nada a nadie” (16). Precisamente, el exceso de fuerza de Pimbo, el manaba que se había “comido 22 cristianos” (15), es lo que provocó la pérdida de su poder en la cárcel, después de la llegada del negro Presidente-Alfaro, otro manaba, pero pura sangre: “Te decía que desde el ratito que trajeron al negro Presidente-Alfaro, yo me convencí de tu caída” (20). En efecto, el nuevo presidiario “era una celebridad entre los reclusos. De él se decía que lo mismo le daba hembra que varón y que ya se había gozado a dos guambras pasadores” (20). Por cierto, habíamos apuntado en el capítulo segundo, la forma en que la narrativa de Ubidia se acerca a la estética palaciana, también a propósito de la similitud entre los personajes que los dos narradores confeccionan. Leamos la siguiente cita:

Se lanzó sobre él [la Avispa], y con los dientes le arrancó una oreja. Con una carcajada nos la mostró y se la metió en el hocico. La mascó concienzudamente. La sacó dos o tres veces, como para ver si estaba bien triturada y, por último, se la tragó. Ya nada de alardes. Nada de teatro. Se comió la oreja porque le dio la gana. Sin ponerse a pensar. Era jubilosamente malvado. Era malvado porque le daba la gana. De eso me convencí en muchas ocasiones. (21)

En efecto, se comió su oreja porque le dio la gana, tal como lo hizo con su hijo el personaje del cuento “El antropófago”, de Palacio (2002). Luego, seguiría liderando a los reclusos y comiéndose alguna otra oreja más. Este acto que roza el canibalismo deja ver la forma violenta con la que son intervenidos los cuerpos en espacios carcelarios sometidos a prácticas punitivas, destinadas a corregir comportamientos y encauzar conductas (Foucault 2008, 344). Además, se confirma una jerarquización entre los encarcelados y una sintaxis de obediencia y castigo que no coincide con la función de la *ortopedia de la individualidad* a la que se refiere Foucault, cuya connotación en términos de educación, formación intelectual y física, y capacitación en oficios, no hace parte de este relato. Lo anterior revela el estado precario de un sistema carcelario cuya única función es garantizar que estos perfiles se distancien de la sociedad, dadas sus implicaciones negativas de desorden y de peligrosidad. Por ello, el sentido de la rehabilitación se coloca como un tema que debe ser diferido y deja al recluso en una condición de indefensión que enfrenta un tipo de poder y, por tanto, de control, más allá de lo institucional y de lo legal. Estos poder y control se vuelven difusos, y sin embargo, poseen su propia regulación.

Ahora bien, el espacio en el que se reclutan delincuentes configura una “sociedad panóptica” (352), que insta sus propios discursos y produce particulares normativas, que insisten en intervenir en el comportamiento de los cuerpos, paradójicamente, privados de su libertad, pero que conservan “el indicio de un carácter delincuente ‘irreductible’” (352). De esta forma, el *corsé*, un *corsé* atípico, por cierto, un producto particular, elaborado en un contexto complejo, el carcelario, inicia su operación sobre los cuerpos que pueden asumir por una única vez la alternativa de *fugar*, que se expresa en el duelo, que define poderes y liderazgos. Luego, en cierto modo, se legitima el poder de castigar y, al mismo tiempo, surge la extralegalidad de un poder arbitrario que funciona dentro de las inmediaciones del panóptico, transformado en un espacio de reproducción de leyes, que está subordinado a ese otro poder que surge de la legalidad, que es el que ha condenado al delincuente a su encierro y corrección. De este modo, se configura una economía del castigo en la que no es posible sustentar las nociones de castigar para educar y curar, sino que desafía al presidiario a sobrevivir en un hábitat hostil.

En este contexto, en el que se ha definido una curiosa distribución del poder de los cuerpos que combina su inteligencia y su fuerza, al margen de la ley, Pimbo, el que había sido el líder, enfrenta una situación adversa, y debido a ello, planea su huida junto al personaje que narra la historia: “acepté a regañadientes. Un paseo por la ciudad no me vendría mal” (23). Es así que los dos llegaron hasta una quebrada que sería rellena con basura para convertirla en calle “una calle –que dizque es maravillosa– pasa ajena, indiferente, pero sobre vos [Pimbo], cargada de gentes y automóviles” (24). En efecto, lo que fue un intento de ponerse a salvo de la represión del negro Presidente-Alfaro, que se materializó en el escape de la cárcel, terminó con el asesinato de Pimbo, con una puñalada por la espalda. Sin embargo, la connotación de esta huida guarda otras implicaciones, puesto que el protagonista logra evadir el poder de Pimbo y su *corsé*, que es una reminiscencia de su antiguo poder y sus efectos, y lo hace a través del asesinato, como un mecanismo que procede de ese estatuto creado en el espacio carcelario, al margen de la ley. En la *fuga* del presidiario se hace evidente el sentido que él le otorgaba a su búsqueda de la felicidad (Schmid 2006), sentido que se encontraba estrechamente ligado a su conquista de la libertad, que le permitiría establecer una relación distinta entre su cuerpo y el mundo que le circundaba, y en consideración a que “los hombres no son felices en una prisión” (Russell 2017, 202), tanto en el sentido literal como metafórico del término.

En alusión a la eliminación del poder opresor, como forma de *fugar*, “Ana la pelota humana” (3, 6, con  $i=2$ ), de Pérez Torres (1978), pone en escena la historia de una comunidad circense que encuentra su libertad en la eliminación de su líder, Demetrio el de los puñales, que quiso agredir a la enanita Ana, una niña esmeraldeña que había sido recogida en los días en que el circo hizo su paso por la ciudad. Hemos de entender el circo como un modelo de comunidad que posee un orden y una disciplina, que dispone que un administrador o guía sustente el poder y gestione los recursos y los roles que han de cumplir los demás de su comunidad, cuyo oficio estaba asociado con la representación, la reproducción de simulacros y la espectacularidad de la rareza. De ahí que todos en el circo le debieran obediencia, “al fin y al cabo, comíamos por él, y si alguna vez salíamos a conocer los caminos del amor en los pueblos, era por Demetrio, por su generosidad. Sin él no éramos nadie” (166). En efecto, los del circo compartían lazos de amistad y camaradería entre ellos y un profundo sentido de gratitud con Demetrio, gratitud que fundamenta el ejercicio de un liderazgo mediante el cual, imponía a los del circo un conjunto de reglas y órdenes, a veces muy caprichosamente, recurriendo si era necesario a la violencia. Los del circo eran hombres y mujeres solitarios y desvalidos que encontraron en la carpa, el resguardo y la protección, y que por ello, se sometieron a la voluntad dictatorial de Demetrio.

En aquello, en la necesidad de resguardo y protección, se parecían a Ana, quien después de recibir entrenamiento, saltó, brincó, dio trampolines y se paró de manos, con tal habilidad que le pusieron el sobrenombre de *la pelota humana*; su “cuerpecillo parecía en realidad una pelota de plastilina, lista para tomar la forma que se imaginara” (167). El cuerpo del personaje tenía unos cuantos rasgos peculiares: su enanismo, su joroba y otras características que la hacían diferente, pero que sumadas a su inocencia infantil, habían despertado el afecto de sus compañeros, que debe ser entendido como una solidaridad entre prójimos, entre abandonados y sin casa, que no tenían un lugar en el otro mundo, el de afuera, aunque sí, en el circo. Tenía un cuerpecillo deforme “ese tronco de piedra irregular, [...], esos dedos atrofiados que nunca salieron del todo” (165); una “huesuda jorobita” (168), y sentía tanto miedo de que Demetrio, en su acto de cuchillos, matara a Conchita, que se rehusó a salir “Yo no quiero salir, el malo va a morir a Conchita” (168). Fue entonces que el miedo de la niña provocó la furia de Demetrio y su decisión de castigarla; sin embargo, esta resolución incitó a los demás a una rebelión que consiste en una agitación social que busca revertir un asunto en particular y que puede estar

atravesada por episodios de beligerancia (Selbin 2012). Luego, todos los del circo reaccionaron contra él, asesinandolo, precisamente, ejecutando los actos en los que eran especialistas: latigazos de domador, mordiscos, manoteos y cuchilladas. El relato, entonces, indaga en la noción de rebeldía, como una expresión de la *fuga*, en tanto una multitud que permanecía obnubilada por un extraño sentimiento de lealtad y gratitud a favor de quien detentaba el poder con agresión y violencia, metáfora del dictador asociada con la imposición del *corsé*, encuentra, en sus destrezas y en esa misma violencia con la que fueron entrenados para actuar, un mecanismo de *fuga* a su subyugación, y en la libertad y el bienestar de todos, y en especial de Ana, el sentido de su felicidad.

Ya habíamos observado con detalle que las formas de violencia sobre los cuerpos y la represión se expresan como alternativas para sofocar la *fuga* de los sujetos que manifiestan tomas de posiciones, resistencias, insurgencias, disidencias e ideologías de izquierda. Luego, la migración como acto voluntario de soberanía del cuerpo también connota al sujeto fugitivo. Precisamente, el cuento “La mano aguda del tiempo” (4, 4, con  $i=2$ ), de Pérez Torres (1978), muestra la migración como un acto privativo de los hombres, recurriendo otra vez a un filtro patriarcal que afirmaba la desigual distribución de los roles de género: “le oyó decir que éste era un pueblo de mierda y que lo mejor que puede hacer un hombre es viajar a Norteamérica” (122). Por tanto, dicha resolución iba configurando un pueblo de mujeres, quienes debieron dedicar su tiempo a tejer sombreros mientras aguardaban a sus hombres o a “trabajar la tierra con azadón” (127) para que fructificara.

Tal había sido el escenario nefasto que se iba imponiendo en ese pueblo del Austro (presumiblemente, una representación de Azogues), que el cura Vicente, que asistía espiritualmente a los que habían quedado, no resistió la escena y murió dentro de la iglesia, “que iba tragando las últimas presencias” (128) de mujeres en el pueblo. El cuento plantea el derecho de la *fuga* como una posibilidad masculina que permite escapar de la pobreza y de la falta de oportunidades a otro espacio menos hostil y más hospitalario, sin importar que ello significara dejar atrás todo, tierra, familia y mujeres. Las mujeres, por el contrario, debían quedarse como amarradas a la tierra y a sus historias, dando testimonio de un estoicismo que tenía más que ver con el funcionamiento del *corsé* que les imponía responsabilidad y resignación, además de fidelidad en la espera y que, ante la ausencia del hombre, les concedía existencia en el mundo y les aportaba prestigio social.

El guía espiritual de la comunidad, al mirar la desolación producida por la falta de hombres en el pueblo, quienes eran los únicos capaces de mantenerlo e impulsarlo, murió del mal de la desolación. Podría entenderse esta muerte, entonces, como una última voluntad de *fugar* y tomar distancia de esa estampa despojada de esperanza. Este relato plantea la vigencia del *corsé* en el cuerpo de las mujeres y las posibilidades de la *fuga* para el cuerpo de los hombres, cosa que afirma la vigencia del fundamento patriarcal, en particulares condiciones.

Finalmente, la paradoja de la *fuga* es trabajada en el microcuento “Premonición” (1, 2, con  $i=2$ ), del mismo Pérez Torres (1978), en el que la voz del personaje reafirma la eliminación de lo que estorba; el zumbido de una mosca, por ejemplo. El insumo fundamental de lo imprevisto en este microrrelato se impone cuando la persistencia del estorbo (el zumbido) hace que el personaje se elimine a sí mismo, con igual método “Entonces comprendí, me llené de miel y me prendí fuego” (155). Alternativas de la autoeliminación metafórica, como esta, también muestran otras formas de *fugar*, incluso del propio yo, como formas que insisten en que la muerte podría convertirse en una salida frente a las más penosas calamidades de la existencia (Epicuro 2012).

## 5. Apuntes sobre el vector *Violencia, poder y represión*

Este último grupo de relatos refiere historias determinadas por contextos familiares o públicos, en los cuales la búsqueda de la felicidad tiene que ver, sobre todo, con la evitación de la situación violenta. Algunos de estos relatos no ceden lugar a la *fuga* y trabajan la discriminación de los cuerpos debido a su diferencia (retraso mental, fealdad, deformidad e incluso, su origen humilde) la cual ratifica como imposible la experiencia feliz. Por otro lado, el teorema de la felicidad en la infelicidad, como actitud que quiebra el pesimismo y se resiste a la infelicidad, atenuándola y quitándole la potencia necesaria para compensar su experiencia feliz, se ratifica en ciertas historias que refieren asuntos tales como la prostitución infantil, la discriminación del envejecimiento, la persecución a la insurgencia estudiantil y obrera, que particularmente muestra la sintonía de los autores con su época, signada por dictaduras civiles y militares, y la construcción de la conciencia política que está asociada a la reflexión intelectual y a la acción. En este orden de cosas, los personajes definen el sentido que le otorgan a su felicidad, y la buscan y la consiguen a través de sus decisiones y sus actos. Del mismo modo que la familia, el espacio



doméstico y el público o social se perfilaron como escenarios para la violencia, la cárcel y el circo se plantean como lugares violentos para los cuerpos que permanecen en ellos. Asimismo, se confirma que el viaje y la muerte constituyen salidas a ciertas situaciones angustiantes enfrentadas por los personajes.

A continuación, se incluye en el gráfico el Vector *Violencia, poder y represión* ( $VPR^{\rightarrow}$ ) que resulta, tal como los otros dos vectores, de la asignación de un valor numérico que representa la tensión *corsé/fuga*, definida con base en los hallazgos de las lecturas practicadas y la aplicación de la ecuación  $y = i \cdot x$ ,<sup>163</sup> a propósito de cada uno de los cuentos. Luego, los puntos en el plano corresponden a los diecinueve relatos, en los cuales predomina la rebelión de nueve personajes cuyas intensidades de respuesta a la fuerza opresiva del *corsé* configuran el vector  $VPR^{\rightarrow}$ ; la resistencia de seis, y la sumisión de cuatro de ellos. Los cuentos analizados en relación al motivo de los poderes y sus violencias, se listan a continuación, asociados a sus coordenadas: “Honor familiar”, (7, 0), Cárdenas (1971); “Un ser anónimo”, (6, 0), Luna (1970); “La pelada”, (12, 0), Luna (1970); “Ojo que guarda”, (12, 24), Velasco Mackenzie (1977); “Las limosnas”, (6, 0), Cárdenas (1971); “El pasado comienza a desdibujarse”, (6, 6), Proaño Arandi (1972); “Los otros”, (6, 12), Proaño Arandi (1972); “Hoy, al general...”, (6, 6), Cárdenas (1971); “Divagaciones alrededor de un asalto”, (6, 6), Pérez Torres (1978); “La operación”, (6, 12), Velasco Mackenzie (1975); “A la garza”, (6, 12), Pérez Torres (1974); “La noche de Santiago”, (6, 6), Proaño Arandi (1972); “La confección”, (3, 6), Ubidia (1979); “Su propia camiseta”, (3, 6), Pérez Torres (1974); “Entre líneas”, (3, 3), Pérez Torres (1974); “La consumación”, (6, 12), Ubidia (1979); “Ana la pelota humana”, (3, 6), Pérez Torres (1978); “La mano aguda del tiempo”, (4, 4), Pérez Torres (1978); y “Premonición”, (1, 2), Pérez Torres (1978).

---

<sup>163</sup> El detalle de la aplicación puede confirmarse en el Anexo 2, “Datos del modelo *Vectorial70*”.

### Vector Violencia, poder y represión

Fuga (Y)

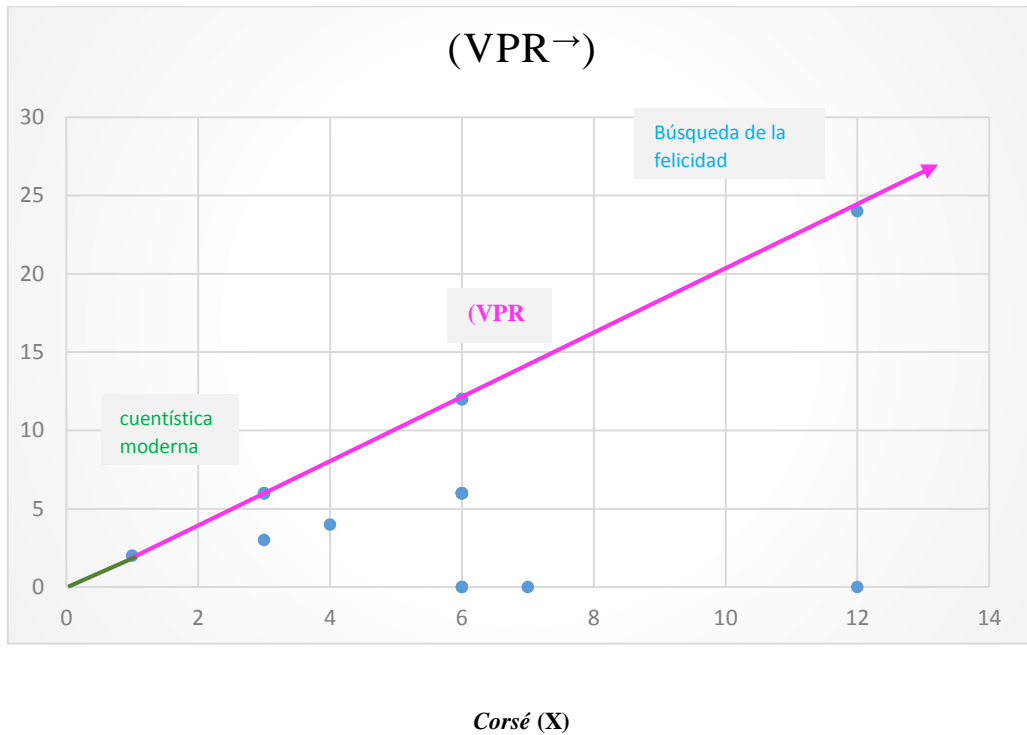


Gráfico 9: El Vector *Violencia, poder y represión*<sup>164</sup>

<sup>164</sup> Los cuentos analizados en este capítulo son representados como pares ordenados que relacionan la tensión entre las categorías *corsé* y *fuga*, respectivamente, (x, y), a través de la ecuación  $y = i \cdot x$ , que, como función lineal que es, asigna a sus variables un valor a partir de la descripción resultante de una cuidada lectura analítica e interpretativa de cada relato. Así, resultan ser diecinueve los pares ordenados que configuran este tercer vector, al que se suma uno de los cuentos que ya fue estudiado en el capítulo tercero, “Caballos por el fondo de los ojos”. En el Anexo 2, “Datos del Modelo *Vectorial70*”, se detalla la definición de los valores numéricos adjudicados a las variables de cada relato.

## Conclusiones

### Alegato final

La noción e intensidad de la *búsqueda de la felicidad* permite pensar la configuración de los personajes de la cuentística ecuatoriana de la década de 1970, a través de la tensión *corsé/fuga*. De este presupuesto surge el *Vectorial70* como un modelo basado en el planteamiento de una ecuación lineal que, a través del producto ( $i \cdot x$ ), propone una forma de definir la relación entre las dos categorías. Dicha relación refiere la naturaleza relacional de la multiplicación, su efecto directo y multiplicador, y la influencia recíproca que provoca en las categorías, puesto que, a mayor intensidad de la *fuga*, entonces, se atenuará el efecto represivo del *corsé*. Lo anterior expresa una dinámica de debilitamientos e intensificaciones continuas que van configurando una forma particular de ser de los personajes de esta cuentística, tanto masculinos como femeninos.

Sobre la construcción del *Vectorial70*, resulta oportuno anotar que este articula tres vectores que sugieren los tres motivos temáticos privilegiados por los autores del *corpus*, que fue uno de los hallazgos de esta investigación: el *ecosistema social* y sus prácticas, la configuración de la *subjetividad femenina* y las expresiones violentas de los *poderes* sobre los cuerpos de los sujetos. Por tanto, partiendo del presupuesto de la tensión *corsé/fuga*, la relística de los denominados cuentistas del *Vectorial70* (que fuera configurado a partir de un conjunto de siete autores y de un *inventario* de sesentaicinco cuentos) es distribuida en los vectores *Fugas del ecosistema social* (que alude las formas en las que los sujetos se relacionan a través de prácticas que son influenciadas por el *corsé*); *Punto de fuga de lo femenino* (que explora las posibilidades de la construcción de la subjetividad femenina en contextos en los que predomina la hegemonía patriarcal, como un *corsé*, y, por tanto, produce relaciones de poder asimétricas, a las que sin embargo, impugnan algunas mujeres personajes); y *Violencia, poder y represión* (que refiere las formas violentas en las que los poderes insertos en lo familiar y doméstico, lo social y lo estatal *encorsetan* y reprimen los cuerpos de los personajes).

Ahora bien, los puntos, cuyas coordenadas representan las discusiones emprendidas sobre cada uno de los relatos del *inventario*, y que configuran cada vector, es decir, que se inscriben en la recta cuyo sentido expresa la noción de *búsqueda de la felicidad*, corresponden a los personajes fugitivos. Los que se inscriben en el eje de las X (o abscisas) pertenecen a esa minoritaria población de personajes sumisos. Aquellos

puntos ubicados en el semicuartante inferior de cada vector representan a los personajes que, pese a su resistencia al *corsé*, no han logrado liberarse absolutamente de su control. Precisamente, el comportamiento de estos puntos nos permite proponer un espacio de equilibrio para la experiencia vital y cotidiana de los personajes de la resistencia. Por lo demás, como figuras antagónicas, con alguna frecuencia, aparecen en las historias los denominados operadores del *corsé*, que son personajes destinados a asegurar su vigencia y precautelar su uso y su reproducción, desde el rol de cuidadores, en las instancias de la familia, la escuela, la Iglesia, la sociedad y el Estado.

Luego, aunque pudiera parecer forzado el planteamiento de un diálogo entre los lenguajes crítico literario y matemático, dicha asociación aporta validez a la propuesta de esta lectura y una forma de acceder a una representación que sustente su discurso, en tanto toda lectura reserva siempre una importante dosis de subjetividad. Además, la población significativa del *inventario* supera aquella lectura generalizadora que hubiera asociado el comportamiento y los rasgos de una minoría de cuentos con el comportamiento de la población total, ejercicio que, por cierto, poco habría aportado a esta investigación. En esta medida, la recopilación y el tratamiento de los datos arrojan una estadística que permite enunciar estos hallazgos adicionales: el motivo de construcción de personajes femeninos es predominante en la producción de los del *Vectorial70* y su configuración tiene un efecto en la confección de los personajes masculinos. Cabe apuntar que el vector *punto de fuga de lo femenino* concentra el mayor número de cuentos de los del *inventario* y que el motivo del matrimonio permite pensar el lugar de las mujeres en un contexto caracterizado por la hegemonía patriarcal.

Esta persistente pregunta de los autores por mujeres personajes en sus cuentos, su género privilegiado durante la década, muestra un estado de ebullición de lo femenino que encuentra un lugar en la ficción. Lo anterior pone en evidencia que la sensibilidad masculina había ido incorporando en sus historias diversas formas de subjetividades femeninas, y con ello, había planteado la representación de esa tensión entre lo femenino y lo patriarcal, en una escenografía atravesada por los cambios propios de una época caracterizada por la re-infiltración de lo nuevo y lo moderno. Esta sensación de modernidad auspiciaba un optimismo que, sin embargo, al desvanecerse afectó las emociones, la sensibilidad, los afectos y las prácticas sociales de hombres y mujeres que pertenecían a un tiempo y un espacio determinados. En esta obsesión de autor —o asedio del motivo femenino— se esclarece la necesidad de un reconocimiento que restituyera esa

falta de escritoras mujeres que, en efecto, compartieran la producción cuentística con los autores de su generación. No resulta casual, por tanto, la presencia de una sola autora publicando un solo libro por esos años. No existen evidencias de que hubiera estado incorporada a la actividad creativa ni a la dinámica editorial de los del *Vectorial70*. Por lo demás, su escritura muestra una preocupación por personajes femeninos que son confeccionados, con alguna excepción, desde la experiencia de una violencia extrema y desde la degradación de sus cuerpos, condición que les niega a las mujeres/personajes las posibilidades de que buscaran su felicidad.

Esta versión de personajes femeninos, por cierto, no fue propuesta por los del *Vectorial70*. Ellos pusieron en escena caracteres complejos y autónomos que enfrentaron el patriarcado y privilegiaron su bienestar traduciéndolo en la impugnación del matrimonio, la castidad y la distribución de los roles de género. La incorporación de Eugenia Viteri y Alicia Yáñez Cossío al estudio, aunque no al *corpus* de autores debido a criterios generacionales, constituye una necesaria recomposición de la tradición cuentística de la década del setenta en Ecuador, que configura una versión más completa de su trayectoria, al tiempo que deja mirar las formas en las que la estética de escritoras se estaba preguntando por la representación de mujeres personajes de su tiempo y por su permanente enfrentamiento con el patriarcado, que se fortalece con el paso de los años e incluso, con la evolución de la ciencia y sus narrativas. Esta interpelación, sobre todo, condujo a Yáñez Cossío a fabricar respuestas desde la ficción y la ironía con un planteamiento anticipatorio, que no fue trabajado por los del *Vectorial70*, y que después de casi cuatro décadas, parecería establecer interesantes diálogos con lo real y lo actual.

Del mismo modo, la sintonía de los autores y de Yáñez Cossío con la situación dictatorial como rasgo particular de los setenta en el contexto latinoamericano, y los intentos de bosquejar la nueva época resultan un rasgo que reafirma el criterio de contemporaneidad con el que fuera abierta esta investigación a propósito de definir el *corpus* de autores. Asimismo, se ha determinado que la *fuga* como contrarrelato del *corsé* ha de entenderse en términos de *rebelión*, es decir, como un levantamiento que busca la reorganización de las prácticas y las relaciones con el entorno social, la construcción de la subjetividad femenina y con los poderes y sus formas de violencia, es decir, como un desafío a la narrativa *encorsetante*, aunque no necesariamente, plantee la modificación de sus estructuras. A esta respuesta (la de la rebelión) le siguen, en el orden, la *resistencia* como una actitud defensiva en situaciones cotidianas y la *sumisión*, como aceptación y

adecuación a las condiciones de los contextos represivos del *encorsetamiento*, que, por cierto, se registra como actitud minoritaria. Esta escala de actuación da cuenta de una configuración de los perfiles de los personajes basada en su carácter resuelto, rebelde, más decidido, autónomo e insumiso, que se distancia de la estética del realismo social y se acerca a la estética palaciana, tal como ya lo hemos discutido con detalle en esta investigación.

Ahora bien, la propuesta de la categoría *fuga* no significa una transformación del sistema, puesto que la infraestructura del poder tiene la capacidad de rehacerse en el tiempo y de permear la consciencia, el pensamiento y la práctica de mujeres y hombres que reproducen sus mandatos y participan de las regulaciones que este promueve, ya como operadores o como ejecutantes de su discurso *encorsetante*. La *fuga* es una categoría situada que refiere una individualidad y una subjetividad, en la asociación personaje/circunstancias, y no una comunidad articulada a un contexto más complejo. Constituye una respuesta que se define en función de las condiciones del poder. Incluso, ocasionalmente, podría mostrar cuán arraigado está el discurso modelador en los sujetos que sin embargo intentan evadirlo a través de la paradoja de su reafirmación. Además, da lugar a una experiencia temporal y acaso efímera del bienestar que coincide con la brevísima experiencia feliz. En efecto, allí cobra sentido su búsqueda constante y a través de los tiempos por parte de la humanidad. Luego, la experiencia fugitiva no deja de tener un valor importante para el sujeto que la postula a través de su corporalidad, pese a que el impacto reportado en su destino pudiera enjuiciarse leve o de baja intensidad. Las decisiones del sujeto personaje reacomodan los hechos y aquello constituye una verdadera resolución de autonomía y soberanía frente a las condiciones inmovilizadoras y agresivas del *corsé* y determina una estética de generación con respecto a la confección de los personajes del cuento de Ecuador en la década de 1970.

Por tanto, es posible proponer dicha estética asociada al escape de los personajes de aquellas situaciones que les provocan episodios angustiantes. En este orden de cosas, resulta importante confirmar el cambio de credenciales del narrador, puesto que predomina la construcción de una narrativa en primera persona, que desplaza el lugar antes hegemónico del narrador omnisciente. Del mismo modo, deben repensarse afirmaciones que han funcionado durante mucho tiempo por su supuesta validez. El caso de la predilección por los escenarios urbanos debe replantearse, puesto que los elementos estructurales de las historias gravitan en torno al personaje, y en función de ello, la ciudad

se vuelve un escenario marco que se difumina, e incluso se invisibiliza, ya que lo que se privilegia es la construcción de un espacio para la intimidad del personaje. Luego, la casa y las habitaciones refuerzan la estrategia del desplazamiento de la voz narrativa hacia el personaje, lo cual resitúa las implicaciones de su subjetividad y, por tanto, afirma la hipótesis planteada en esta investigación.

Finalmente, sobre el criterio de *búsqueda de la felicidad*, discutido a lo largo de este estudio, resulta pertinente proponer que este puede ser mirado desde tres certezas: *i)* la comprensión individual y particular de la felicidad, entendida como un derecho, que le permite al personaje identificar una potente motivación para su existencia, a través de sus actos, incluso, de los más triviales; *ii)* esta comprensión pasa por las sensaciones del cuerpo que es el que demanda el placer y el bienestar, aunque este ejercicio se contraponga a la sugerencia epicúrea de la sensatez frente a la validación y a la satisfacción del deseo; y *iii)* el sentido de la felicidad no está exento de infelicidad, por lo que los personajes intentarán compensar la primera, atenuando la segunda. Por tanto, quizá esta noción, asociada a las categorías *corsé* y *fuga*, y la propuesta del modelo vectorial, acaso puedan auspiciar lecturas sostenidas del género del cuento de las siguientes décadas. Esta es una tarea inquietante que aún queda pendiente.





## Lista de referencias

### *Corpus*

Cárdenas, Eliécer. 2004. *El ejercicio y otros cuentos*. Colección Cuarto Creciente. Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el libro y la lectura.

\_\_\_\_\_. 1971. *Hoy al General...*. Cuenca: s./E.

Luna, Violeta. 1970. *Los pasos amarillos*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

Pérez Torres, Raúl. 1974. *Manual para mover las fichas*. Quito: Editorial Universitaria, Universidad Central del Ecuador.

\_\_\_\_\_. 1976. *Micaela y otros cuentos*. Quito: Editorial Universitaria, Universidad Central del Ecuador.

\_\_\_\_\_. 1978. *Ana la pelota humana*. Colección Autores Ecuatorianos. Bogotá: Círculo de Lectores.

Proaño Arandi, Francisco. 1972. *Historia de disecadores*. Quito: Editorial Luz de América.

Rodríguez, Marco Antonio. 1972. *Cuentos del rincón*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

\_\_\_\_\_. 2004. *Antología*. Colección Cuarto Creciente. Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el libro y la lectura.

\_\_\_\_\_. 1983. *Historia de un intruso*. s/E. Quito.

Ubidia, Abdón. 1979. *Bajo el mismo extraño cielo*, Bogotá: Ediciones Nacionales/Círculo de lectores.

Velasco Mackenzie, Jorge. 2004. *No tanto como todos los cuentos*. Colección Cuarto Creciente. Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el libro y la lectura.

Viteri, Eugenia. 1977. *Los zapatos y los sueños*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

Yánez Cossío, Alicia. 1975. *El beso y otras fricciones*. Bogotá: Ediciones Paulinas.

## Referencias generales

- Abreu Reyes, Silvia. 2012. "La historia del corsé". Accedido 27 de marzo de 2021. <https://es.slideshare.net/anagalvan/la-historia-delcorsesilviaabreureyes-15169685>
- Agamben, Giorgio. 2004. *Lo abierto. El hombre y el animal*. Valencia: Pre-Textos.
- \_\_\_\_\_. 2011. *Desnudez*. Barcelona: Anagrama.
- Althusser, Louis. 1988. "Ideología y aparatos ideológicos del Estado". En *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires: Nueva Visión. Accedido en 18 de mayo de 2020. <https://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/m3/althusser.pdf>
- Álvarez, Helen. 2019. En *Feminicidio y Acumulación global. Memorias del Foro Internacional, Cali, 2016*. Quito: Abya Yala.
- Ansaldo, Cecilia. 1993. "Dos Décadas de Cuento Ecuatoriano: -1970-1990". En *La literatura ecuatoriana de las dos últimas décadas 1970-1990*, 33-56. Cuenca: Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca, Casa de la Cultura-Núcleo del Azuay.
- Arendt, Hanna. 1990. *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona: Gedisa
- Aristóteles. 1962. *Del sentido y lo sensible y de la memoria y el recuerdo*. Buenos Aires: Aguilar.
- \_\_\_\_\_. 2012. *Obras completas*. Madrid: Edimat.
- Astudillo, Alexandra. 1999. *Nuevas aproximaciones al cuento ecuatoriano de los últimos 25 años*. Quito: Universidad Andina / Corporación Editora Nacional.
- Ayala Mora, Enrique. 1993. *Resumen de historia del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Austen, Jane. *Emma*. Accedido 15 de noviembre de 2020. <http://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/Jane%20Austen%20-%20Emma.pdf>
- Bachelard, Gastón. 1997. "La casa. Del sótano a la guardilla. El sentido de la choza". En *La poética del espacio*, 33-69. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica
- Baudrillard, Jean. 1978. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Ed. Kairós.
- Bartra, Roger. 2008. *El mito del salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bataille, G. 1998. *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

- Bataille, Georges. 1997. *El erotismo*, Ensayo. Barcelona: Tusquets Editores.
- Bauman, Zygmunt. 2009. *El arte de la vida. De la vida como obra de arte*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_. 2013. *Vigilancia líquida*. Barcelona: Paidós, Colección Estado y sociedad.
- Beauvoir, Simone. 2021. *El segundo sexo*. Bogotá: Debolsillo.
- Bordes de Santa Ana, Ignacio. *Consideraciones relativas al concepto de silueta. Su evolución histórica y sus aplicaciones en la iconografía contemporánea*. Accedido 18 de junio 2020. 2012. <https://accedacris.ulpgc.es/handle/10553/9817>
- Bourdieu, Pierre. 1998. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_\_. 1999. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Bravo, César Augusto. 1995. *Historia del Ecuador: de la década de 1950 a la década de los 70*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Núcleo del Azuay.
- Brennan James P. y Gordillo, Mónica. “Protesta obrera, rebelión popular e insurrección urbana en la Argentina: el Cordobazo”. Accedido 12 de abril de 2020. 2008. <https://flacsoandes.edu.ec/buscador/Record/oai:clacso:arar-001:article14305oai/Details>
- Butler, Judith. 2002. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós Ibérica.
- \_\_\_\_\_. 2007. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Cadahia, Luciana. 2017. *Mediaciones de lo sensible. Hacia una nueva economía de los dispositivos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Camarero Arribas, Jesús. 2005. “Las estructuras formales de la metaliteratura”: 457-472. Accedido 8 de enero de 2020. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1011624.pdf>
- Campaña, Mario. 1991. *Así en la tierra como en los sueños*. Programa “El Ecuador Estudia”. Quito: Corporación Editora Nacional y Editorial El Conejo.
- Carrión, Benjamín. “Prólogo”. En *Cuentos del rincón*. Por Rodríguez, Marco Antonio, 5-12. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 1972.
- Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión. (2014). *Huellas que no cesan, 70 años. Casa de la Cultura Ecuatoriana 1944-2014.*, (166-167). Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

- Casas, Armando y Flores Farfán, Leticia. "Entre memoria y olvido: el 2 de octubre de 1968". *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, vol.63 no.234 México sep./dic. (2018) Accedido 2 marzo de 2019. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-19182018000300201](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-19182018000300201). *versión impresa* ISSN 0185-1918
- Castellanos, Rosario. 2017. *Mujer que sabe latín...* Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Connell, Robert. 1997. "La organización social de la masculinidad". En *Masculinidad/es: poder y crisis*, editado por Teresa Valdés y José Olavarría, 31-48. Santiago de Chile: Isis Internacional-FLACSO. Accedido 17 de junio de 2021. [http://www.pasa.cl/wp-content/uploads/2011/08/La\\_Organizacion\\_Social\\_de\\_la\\_Masculinidad\\_Connell\\_Robert.pdf](http://www.pasa.cl/wp-content/uploads/2011/08/La_Organizacion_Social_de_la_Masculinidad_Connell_Robert.pdf)
- Correa, Mariagusta. 2014. *Trastienda. Homosexualidad, ciudad y muerte: el personaje homosexual en el cuento ecuatoriano del siglo XX*. Cuenca: Ediciones Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana, Universidad de Cuenca.
- Cueva, Agustín. "Trascendencia artística y compromiso". *Pucuna*, No 5, (1964): 8-9. Quito.
- \_\_\_\_\_. 2008. *Entre la ira y la esperanza*. Ministerio de Cultura. Colección bicentenario. Quito.
- De la Cruz, Sor Juana. *Obras clásicas de siempre. Redondillas. Sor Juana Inés de la Cruz, 1651-1695*. Biblioteca Digital Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa ILCE. Accedido 5 de enero de 2021. [http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/Colecciones/ObrasClasicas/\\_docs/Redondillas.pdf](http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/Colecciones/ObrasClasicas/_docs/Redondillas.pdf)
- De Maximy, René y Peyronnie, Karine. 2002 QUITO INESPERADO. De la memoria a la mirada crítica. Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima. Quito: Ediciones Abya-Yala. Accedido 8 de febrero de 2021. [https://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1355&context=abya\\_yala](https://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1355&context=abya_yala)
- Díaz José Luis. Persona, *Mente y memoria*. *Salud Ment* [revista en la Internet]. Dic [citado 2021 Sep 22]; 32 (6): 513-526. 2009. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-33252009000600009&lng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-33252009000600009&lng=es).
- Donoso Pareja, Miguel. 2002. *Nuevo realismo ecuatoriano*. Quito: Eskeletra.
- Echeverría, Bolívar. 1995. *Las ilusiones de la modernidad*. México: UNAM, EL Equilibrista.
- Eco Umberto. 2013. *Historia de la fealdad a cargo de Umberto Eco*. China: Debolsillo.

- \_\_\_\_\_. 2016. *Los límites de la interpretación*. Bogotá: Penguin Ranfom House Grupo Editorial.
- Epicuro. 2012, *Obras completas*. 9na. ed. Edit. por José Vara. Colección Letras Universales. Madrid: Cátedra.
- Eribon, Didier. 2001. *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Colección Argumentos. Barcelona: Anagrama.
- Estrella, Ulises. “Contraportada”. En *Manual para mover las fichas*. Pérez Torres, Raúl. Quito: Editorial Universitaria, Universidad Central del Ecuador, 1974.
- \_\_\_\_\_. En *Huellas que no cesan, 70 años, 157*. Casa de la Cultura Ecuatoriana 1944-2014. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2014.
- Federici, Silvia. 2004. *Calibán y la bruja*. Traficantes de sueños, Madrid: Autonomedia.
- \_\_\_\_\_. En *Feminicidio y Acumulación global. Memorias del Foro Internacional, Cali, 2016*. Quito: Abya Yala, 2019.
- Fernández Morales, Anabel del Pilar. “El Gobierno de Velasco Ibarra y la lucha del Movimiento Estudiantil Universitario período 1968 – 1972”. Tesis de licenciatura, Universidad Central del Ecuador, Quito, 2017. Accedido 23 de julio de 2020 <http://www.dspace.uce.edu.ec/bitstream/25000/11589/1/T-UCE-0010-1879.pdf>
- Fiscalía General del Estado. Boletín. Accedido 19 de febrero de 2021. <https://www.fiscalia.gob.ec/en-ecuador-tambien-se-aplico-el-plan-condor/>
- Foucault, Michel. 2008. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- \_\_\_\_\_. 2005. *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Galeano, Eduardo. En Pérez Torres, Raúl. *Micaela y otros cuentos*. Quito: Editorial Universitaria, Universidad Central del Ecuador, 1976.
- Gallegos Lara, Joaquín. Gil Gilbert, Enrique. Aguilera Malta, Demetrio. 2004. *Los que se van*. Colección Cuarto Creciente. Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el libro y la lectura.
- García, Leonardo Fabián. *Nuevas masculinidades: discursos y prácticas de resistencia al patriarcado* Quito: FLACSO. Accedido 28 de septiembre de 2021. 2015. <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/55344.pdf>
- García Gual, Carlos. 2002. *Epicuro*. Madrid: Alianza.
- Giorgi, Gabriel. 2014. *Formas comunes, Animalidad, cultura biopolítica*. Buenos Aires: Cadencia Editora.

- Genette, Gérard. 1989. *Figuras III*. España: Editorial Lumen
- Huberman, Hugo y Tufro, Lucila. En *Masculinidades plurales. Reflexionar en clave de género*. Buenos Aires: Programa Naciones Unidas para el Desarrollo. Accedido 15 de septiembre de 2021. 2012. <https://www.ar.undp.org/content/dam/argentina/Publications/G%C3%A9nero/Masculinidades.pdf>
- Ignaciuck, Agata. Reseña de *La revolución de la píldora. Sexualidad y política en los sesenta*, de Karina Felitti. (2014): 529-532. Buenos Aires / Barcelona: Edhasa. En "Reseñas" <https://www.raco.cat/index.php/Dynamis/article/download/280764/368441> 2012, 224 p. ISBN 978-98- 7628-165-2. Entrada 15-04-20
- Jiménez, Isabel. "Presentación". En Bourdieu, Pierre. *Capital social, escuela y espacio social*. Buenos Aires: Siglo XXI, (9-11). 2014.
- Jitrik, Noé, "Historicidad, literatura y estudios culturales". En *Violencia y silencio. Literatura Latinoamericana contemporánea*. Edición, compilación y prólogo de Celina Manzoni. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2005.
- Kant, Immanuel. 2007. *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. San Juan: Pedro M. Rosario Barbosa.
- Kimmel, Michael, "Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina". *Ediciones de las Mujeres* No 24 (1997): 49-62, Santiago de Chile.
- Kristeva, Julia. "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela". En Navarro, Desiderio (comp.). *Intertextualité, Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, 1997.
- Leal Buitrago. Francisco. "La doctrina de seguridad nacional en América Latina". En *El oficio de la guerra. La seguridad nacional en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo Editores-Iepri, (Universidad Nacional de Colombia), 1994. <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/catalog/resGet.php?resId=11265>
- Llamas, Ricardo. 1998. *Teoría Torcida, prejuicios y discursos en torno a la homosexualidad*. Madrid: Siglo veintiuno editores.
- Lledó, Emilio. 1984. *El epicureísmo*. Madrid: Taurus.
- Maffesoli, Michelle. 2004. *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Marks, Lara. 1997. "Historia de la píldora anticonceptiva". *Ciencias*, No 48 octubre-diciembre (32-39). [En línea]. Accedido 15 de abril de 2020. <https://www.revistaciencias.unam.mx/es/197-revistas/revista-ciencias-48/1879-historia-de-la-p%C3%ADldora-anticonceptiva.html>
- Martí, José. 2005. *Nuestra América*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho.

- Marquard, Odo. 2006. *Felicidad en la infelicidad, Reflexiones filosóficas*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1994. *Fenomenología de la percepción*. España: Planeta.
- Mezzadra, Sandro. 2005. *Derecho de fuga. Migraciones, ciudadanía y migración*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Mignolo, Walter. 2007. *La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Monard, Shayarina. “Arquitectura Moderna de Quito en el contexto de la XI Conferencia Interamericana, 1954 – 1960”. 2015. Universidad Politécnica de Catalunya y Escola Técnica Superior d’Arquitectura de Barcelona. <https://upcommons.upc.edu>
- Montesinos Malo, Arturo. “Contraportada”. *Arcilla indócil y otros relatos*. Cuenca: Dirección de Cultura, Deportes y Recreación de GAD Municipal y Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 2015.
- Moreano, Alejandro. “Entrevista a Francisco Proaño Arandi”. *Kipus Revista Andina de Letras* 28 ii semestre (2010): 13-32. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar y Corporación Editora Nacional.
- \_\_\_\_\_. 1999. “Prólogo”. En Astudillo, Alexandra. 1999. *Nuevas aproximaciones al cuento ecuatoriano de los últimos 25 años*. Quito: Universidad Andina / Corporación Editora Nacional.
- Nancy, Jean-Luc. 2006. *El intruso*. Buenos Aires: Amorrortu.
- \_\_\_\_\_. 2000. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu.
- \_\_\_\_\_. 2003. *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- Ordóñez, Antonio. *Pucuna Tzántzicos. Edición Facsimilar 1962-1968 No 2*. (2010): 28. Quito: Consejo Nacional de Cultura.
- Ortega Caicedo, Alicia. 2004. *Antología esencial –Ecuador siglo XX–. El Cuento*. Quito: Eskeletra.
- Palacio, Pablo. 2002. *Pablo Palacio, obras escogidas*. Quito: Editorial El Conejo.
- Pareja Diezcanseco, Alfredo. “Prólogo”. En *Bajo el mismo extraño cielo*, editado por Abdón Ubida, 5-12. Bogotá: Ediciones Nacionales/Círculo de lectores, 1979.
- Paz y Miño, Juan José “Ecuador en el Siglo XX”, Accedido 17 de abril de 2020. <http://mtsaj1.blogspot.com/2017/09/33---ecuador-en-el-siglo-xx-el.html>. (vídeo subido por Raúl Ortega en 8-sept-2017)

- Parales, Carlos José y Dulce-Ruiz, Elisa. “La construcción social del envejecimiento y de la vejez: un análisis discursivo en prensa escrita”. *Revista Latinoamericana de Psicología* vol. 34 No 1-2 (2002): 107-121, Colombia: Fundación Universitaria Konrad Lorenz.
- Pareja Diezcanezo, Alfredo. “Prólogo”. En *Bajo el mismo extraño cielo*. Ubidia, Abdón (5-12). Bogotá: Ediciones Nacionales/Círculo de lectores, 1979.
- Pérez Torres, Raúl. 2012. *Nosotros los de entonces*. Quito: s/E.
- Proaño Arandi, Francisco. “Junio 1965, nace la bufanda del sol”. *La Bufanda del Sol, Ensayo I*. (facsimilar). (2011), 5-12. Quito: La Palabra Editores.
- Rendón de Mosquera, Zoila. “Cómo se juzga al feminismo verdadero”. *La Aurora* No. 139, Guayaquil, septiembre de 1928, pp.2282-2283. En Goetschel, Ana María [comp.]. *Orígenes del feminismo en el Ecuador. Antología*. Quito: CONAMU, FLACSO, comisión de género y equidad social del MDMQ, Secretaría de desarrollo y equidad social del MDMQ, Fondo de Desarrollo de las Naciones Unidas para la Mujer UNIFEM -Región Andina, 2006.
- Reyes, Alfonso. 1993. “Teoría de la antología”, En: *La experiencia literaria*, 3ª ed. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, pp. 125-129.
- Rivas, Vladimiro. 1991. *Desciframientos y complicidades*, México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Rodríguez, Byron. 2007. *La guerra de la funeraria*. Quito: Planeta.
- Ros Cherta, Juan Manuel, Capítulo I, “El concepto de democracia en Alexis de Tocqueville. (Una lectura filosófica-política de *La democracia en América*”. Accedido 22 de mayo de 2019. <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/10451/ros.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Russell, Bertrand. 2017. *La conquista de la felicidad*. Barcelona: Austral Básicos.
- Sacoto, Antonio. 2007. *El cuento ecuatoriano 1970-2006*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- \_\_\_\_\_. 2021. *Ecuador, novela y diplomacia*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Salvador Lara, Jorge. 1995. *Breve historia contemporánea del Ecuador*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sandoval, Villegas, Martha. “Historia del corsé. Estereotipo, represión y estatus social femenino”. *Nexos* mayo de 2019. Accedido 20 de septiembre de 2020 <https://www.nexos.com.mx/?p=42208>



- Schmid, Wilhem. 2010. *La felicidad Todo lo que debe saber al respecto y por qué no es lo más importante en la vida*. Valencia: Pretextos.
- Schopenhauer, Arthur. 2013. *El arte de sobrevivir*. Barcelona: Herder.
- Selbin, Eric. 2012. *El poder del relato. Revolución, rebelión, resistencia*. Buenos Aires: Interzona.
- Silva, Medardo Ángel. 2019. *La ciudad fragmentada de Jean D'Aggrève*. Guayaquil: Artes Ediciones Visual.
- Sinardet, Emmanuelle. "La preocupación higienista en la educación ecuatoriana en los años treinta y cuarenta". *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*. Année (1999), 28-3 pp. 411-432. Accedido en 10 de agosto de 2022. En [https://www.persee.fr/doc/bifea\\_0303-7495\\_1999\\_num\\_28\\_3\\_1373](https://www.persee.fr/doc/bifea_0303-7495_1999_num_28_3_1373)
- Suárez, Mercedes. 2004. *Letras y arte de nuestra América*. Bogotá: Villegas Editores.
- Tinajero, Fernando. "Los ensayos de La Bufanda. Segunda época". *La Bufanda del Sol, Ensayo I*. (facsimilar), (2011): 13-21 Quito: La Palabra Editores.
- \_\_\_\_\_, (2014) En *Huellas que no cesan, 70 años*, 157. *Casa de la Cultura Ecuatoriana 1944-2014*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2014.
- Torre Marina, María Covadonga. "Antropología de lo cercano: el etarismo". *Revista Hospitalidad ESDAI* (2017), No 32. En <https://revistas.up.edu.mx/ESDAI/article/view/1455>
- Touraine, Alain. 2006. *Crítica de la modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ubidia, Abdón. "Una luz lateral sobre Palacio". *La Bufanda del Sol. Ensayo I*. (facsimilar), (2011): 97-106. Quito: La Palabra Editores.
- Valdano, Juan. "Panorama del cuento ecuatoriano: etapas, tendencias, estructuras y procedimientos". En *Cultura*, (1979): 115-150. Cuenca: Banco Central del Ecuador.
- Vallejo, Raúl. 1990. *Una gota de inspiración toneladas de transpiración (Antología del nuevo cuento ecuatoriano)*. Colección Antares. Quito: Libresa.
- \_\_\_\_\_. 1999. *Cuento ecuatoriano de finales del siglo XX. Antología crítica*. Colección Antares. Quito: Libresa.
- Vara, José. 2012. En *Epicuro. Obras completas*. Colección Letras Universales, 9na edición. Madrid: Cátedra.
- Vásconez Cuvi, Victoria. 1922. "Honor al feminismo". En Goetschel, Ana María [comp.]. *Orígenes del feminismo en el Ecuador. Antología*. Quito: CONAMU, FLACSO,

comisión de género y equidad social del MDMQ, Secretaría de desarrollo y equidad social del MDMQ, Fondo de Desarrollo de las Naciones Unidas para la Mujer UNIFEM -Región Andina, 2006

Vinueza, Humberto. "Tzantzismo y Vanguardia". *La Bufanda del Sol, Ensayo I*. (facsimilar). (2011): 25-34, Quito: La Palabra Editores.

Viteri, Eugenia. 2011. *Antología básica del cuento ecuatoriano*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

Weber, Max. 2002. *Economía y sociedad, Esbozo de sociología comprensiva*: Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_. 2001. *La ética protestante y el «espíritu» del capitalismo*. Madrid: Alianza Editorial.

Woolf, Virginia. 2016. *Un cuarto propio, Tres guineas*. Colección Contemporánea. Bogotá: Editorial Debolsillo.

Zabala Manuel. 1991. "Prefacio". En *Cuentos del Rincón*, Rodríguez, Marco Antonio. Colección Antares. Quito: Libresa.

## Anexos

### Anexo 1: Algunas instrucciones sobre el modelo

Las lecturas y los ejercicios de análisis y hermenéutica de cada uno de los cuentos del *corpus*, desarrollados con detalle en los capítulos tercero, cuarto y quinto, permiten asignar valores numéricos a las categorías *corsé* y *fuga*. Dichos valores, luego, son sustituidos en la ecuación  $y = i \cdot x$  (donde  $y$  es la *fuga*, e  $i$  es la intensidad con la que el personaje responde a la fuerza represiva del *corsé*, representado por  $x$ ). Las relaciones establecidas por dicha ecuación, que corresponde a una función lineal, son planteadas, primero, en una tabla de datos numéricos que expresa la asociación entre el ejercicio de lectura y el valor asignado, como si de una traducción del uno por el otro se tratara. Y luego, se proponen esas relaciones en cada uno de los gráficos de los tres vectores. Recordemos que el resultado de la ecuación  $y = i \cdot x$  determina una sucesión de puntos, es decir, una serie de pares ordenados inscritos en el plano cartesiano que configuran cada uno de esos vectores y muestran la tensión *corsé/fuga*, que, a su vez, define la trayectoria de desplazamiento de la búsqueda de la felicidad de los personajes.

En efecto, en cada uno de los tres gráficos en los que se plantea dicha configuración, será posible visualizar la dispersión de los pares ordenados, la cual ha de entenderse como una superación a la fuerza represiva del *corsé* (si los puntos se ubican en el semicuartante superior, sobre la trayectoria del vector), o, por el contrario, como sumisión y consentimiento (si su posición está en el semicuartante inferior, y debajo de dicha trayectoria). El siguiente gráfico ilustra lo anterior:

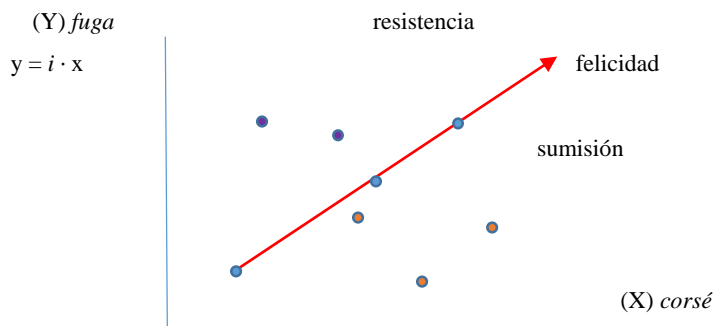


Gráfico 5 Comportamiento de la ecuación

Tal como muestra el gráfico, existe una relación contradictoria entre el *corsé*, ubicado en el eje horizontal (X) y la *fuga*, representada en el eje vertical (Y). Dicha contradicción debe leerse en el sentido de búsqueda de la felicidad. La trayectoria ascendente de cada vector muestra esa contradicción y, a través de ella, la actitud de resistencia y rebeldía de los personajes y su distanciamiento de modelos convencionales. Por tanto, las posibles dispersiones hacia el semicuartante superior con respecto al vector mostrarán la intensificación de la rebeldía de los personajes; mientras que, los puntos dispersos hacia el semicuartante inferior, expresarán su sumisión ante los efectos represivos del *corsé*.

**Anexo 2: Datos del Modelo<sup>165</sup> Vectorial70**

---

<sup>165</sup> En esta tabla se detalla, siguiendo el orden de lectura, cada uno de los grupos de cuentos de los tres vectores determinados  $FES^{\rightarrow}$ ,  $PPF^{\rightarrow}$  y  $VPR^{\rightarrow}$ . Seguidamente, se asigna el valor de la intensidad ( $i$ ) de la respuesta que cada personaje destina al *corsé*, cuyos valores pueden ser: 0, si el personaje acepta resignadamente el *encorsetamiento*; 1, si pese a su resistencia, no logra *fugar*; y 3, cuando se efectiviza dicha *fuga*. La definición del *corsé* proviene de la asignación numérica de su intensidad de acción, con los valores, alto (3), medio (2) y bajo (1), en los ámbitos de: conducta social (CS), religiosidad (R), actitud y acción política (AP), educación (E), relaciones de género (RG); y sexualidad (SEX), que dependen del contexto y de las especificidades propios cada historia. La sumatoria de estos factores determina el valor del *corsé* ( $x$ ). Finalmente, se resuelve la ecuación  $y = i \cdot x$  para obtener el valor de la *fuga* de cada personaje.

Cuento	i			x						x	y = i · x
	S (0)	Res (1)	Reb (2)	CS	R	AP	E	RG	SEX		
"La casa vieja o lo que no se olvida"			2	2						2	4
"Nosotros también nos iremos"	0			3						3	0
"Mamá"			2	3	3		3			3	24
"El cuico"			2	2			1			2	10
"La primera caída"			2	3	1		3			3	20
"La mano"			2	3				2		3	16
"La fuga"			2	3			3	3			18
"Vida y vuelo de perico el pájaro"			2	3			1				8
"Cuando me gustaba el fútbol"			2	3				2			10
"El que nunca había venido"			2	3	3	2	3			3	28
"El ejercicio"			2	3	3		3				18
"Doña María y la fe"		1		3	3	1	1	1			9
"Caballos por el fondo de los ojos"		1		3	3			3	2		11
"La metamorfosis de Juan Gualotuña"	0			3	2			3	3		11
"Muñeca Negra"			2		3						6
"La piedad"			2	3				3			12
"Elenita"			2	3							6
"Historia de un intruso"			2	3							6
"La hora de las cinco"		1		3	3		3	3	3		15
"Abasor y la peregrina"			2	3	3		3	3	3		30
"La cabeza hechizada"			2	3				3	3		18
"Tren nocturno"	0			3				3	3		0
"La guerra dorada"			2	3				3	3		18
"La celda"	0			1				3	3		0
"Los gestos de la soledad"			2	2							4
"Apágame la luz"		1		2							2
"Micaela"			2	3				3	3		18
"Lo inútil"			2	1							2
"El mismo rito"		1		1							1
"De terciopelo negro"			2	1							2
"La Gillette"			2	2							4
"Pasillos"		1		2							2
"El sabor a nada del agua"			2						3		6
"Nugae es más que no"			2						3		6
"Como gato en tempestad"		1		1							1
"Este merino"			2	3	3		3	3	3		30
"Las caras burguesas"			2	3				3	3		18
"La esposa de mi capitán"			2	3				3	3		18
"El retorno"	0			3				3			0
"El marido de la señora de las lanas"			2	1				3			8
"La señorita Xerox"			2					3	3		12
"La voz"			2					2			4
"Ciudad de invierno"			2	2				3			10
"Para que el tiempo no lo borre"		1						2	3		5
"Cristina"		1						2	3		5
"Aeropuerto"		1		2				3			5
"Honor familiar"	0			3		3	1				0
"Un ser anónimo"	0			3		3					0
"La pelada"	0			3		3		3	3		0
"Ojo que guarda"			2	3		3		3	3		24
"Las limosnas"	0			3		3					0
"El pasado comienza a desdibujarse"		1		3		3					6
"Los otros"			2	3		3					12
"Hoy, al general..."		1		3		3					6
"Divagaciones alrededor de un asalto"		1		3		3					6
"La operación"			2	3		3					12
"A la garza"			2	3		3					12
"La noche de Santiago"		1		3		3					6
"La confección"			2			3					6
"Su propia camiseta"			2			3					6
"Entre líneas"		1				3					3
"La consumación"			2	3		3					12
"Ana la pelota humana"			2			3					6
"La mano aguda del tiempo"		1		2		2					4
"Premonición"			2	1							2

### **Anexo 3: Inventario del *Vectorial70***

1. “La casa vieja o lo que no se olvida”, (2, 4, con *i* 2); Raúl Pérez Torres (1974)
2. “Nosotros también nos iremos”, (3, 0, con *i* 0); Francisco Proaño Arandi (1972)
3. “Mamá”, (12, 24, con *i* 2); Raúl Pérez Torres (1974)
4. “El cuico”, (5, 10, con *i* 2); Raúl Pérez Torres (1978)
5. “La primera caída”, (10, 20, con *i* 2); Marco Antonio Rodríguez (1972)
6. “La mano”, (8, 16, con *i* 2); Violeta Luna (1970)
7. “La fuga”, (9, 18, con *i* 2); Abdón Ubidia (1979)
8. “Vida y vuelo de perico el pájaro”, (4, 8, *i* 2); Jorge Velasco Mackenzie (1977)
9. “Cuando me gustaba el fútbol”, (5, 10, con *i* 2); Raúl Pérez Torres (1978)
10. “El que nunca había venido”, (14, 28, con *i* 2); Francisco Proaño Arandi (1972)
11. “El ejercicio”, (9, 18, con *i* 2); Eliécer Cárdenas (1978)
12. “Doña María y la fe”, (9, 9, con *i* 1); Raúl Pérez Torres (1974)
13. “Caballos por el fondo de los ojos”, (11, 11, *i* 1); Jorge Velasco Mackenzie (1979)
14. “La metamorfosis de Juan Gualotuña”, (11, 0, con *i* 0); F. Proaño Arandi (1972)
15. “Muñeca Negra”, Francisco Proaño Arandi, (3, 6, con *i* 2); (1972)
16. “La piedad”, (6, 12, con *i* 2); Abdón Ubidia (1978)
17. “Elenita”, (3, 6, con *i* 2); Raúl Pérez Torres (1974)
18. “Historia de un intruso”, (3, 6, con *i* 2); Marco Antonio Rodríguez (1976)
19. “La hora de las cinco”, (15, 15, con *i* 1); Francisco Proaño Arandi (1972)
20. “Ablasor y la peregrina”, (15, 30, con *i* 2); Jorge Velasco Mackenzie (1977)
21. “La cabeza hechizada”, (9, 18, con *i* 2); Jorge Velasco Mackenzie (1979)
22. “Tren nocturno”, (9, 0, con *i* 0); Abdón Ubidia (1979)
23. “La guerra dorada”, (9, 18, con *i* 2); Jorge Velasco Mackenzie (1977)
24. “La celda”, (7, 0, con *i* 0); Violeta Luna (1970)
25. “Los gestos de la soledad”, (2, 4, con *i* 2); Raúl Pérez Torres (1978)
26. “Apágame la luz”, (2, 2, con *i* 1); Raúl Pérez Torres (1978)
27. “Micaela”, (9, 18, con *i* 2); Raúl Pérez Torres (1978)
28. “Lo inútil”, (1, 2, con *i* 2); Raúl Pérez Torres (1974)
29. “El mismo rito”, (1, 1, con *i* 1); Raúl Pérez Torres (1978)
30. “De terciopelo negro”, (1, 2, con *i* 2); Raúl Pérez Torres (1978)
31. “La Gillette”, (2, 4, con *i* 2); Abdón Ubidia (1979)
32. “Pasillos”, (2, 2, con *i* 1); Jorge Velasco Mackenzie (1979)

33. “El sabor a nada del agua”, (3, 6, con *i* 2); Jorge Velasco Mackenzie (1977)
34. “*Nugae* es más que no”, (3, 6, con *i* 2); Jorge Velasco Mackenzie (1977)
35. “Como gato en tempestad”, (1, 1, con *i* 1); Jorge Velasco Mackenzie (1977)
36. “Este merino”, (15, 30, con *i* 2); Raúl Pérez Torres (1974)
37. “Las caras burguesas”, (9, 18, con *i* 2); Raúl Pérez Torres (1974)
38. “La esposa de mi capitán”, (9, 18, con *i* 2); Raúl Pérez Torres (1974)
39. “El retorno”, Violeta Luna, (6, 0, con *i* 0); (1970)
40. “El marido de la señora de las lanas”, (4, 8, con *i* 2); Raúl Pérez Torres (1978)
41. “La señorita Xerox”, (6, 12, con *i* 2); Raúl Pérez Torres (1974)
42. “La voz”, (2, 4, con *i* 2); Violeta Luna (1970)
43. “Ciudad de invierno”, (5, 10, con *i* 2) Abdón Ubidia (1979)
44. “Para que el tiempo no lo borre”, (5, 5, con *i* 1); Jorge Velasco Mackenzie (1977)
45. “Cristina”, (5, 5, con *i* 1); Violeta Luna (1970)
46. “Aeropuerto”, (5, 5, con *i* 1); Jorge Velasco Mackenzie (1975)
47. “Honor familiar”, (7, 0, con *i* 0); Eliécer Cárdenas (1971)
48. “Un ser anónimo”, (6, 0, con *i* 0); Violeta Luna (1970)
49. “La pelada”, (12, 0, con *i* 0); Violeta Luna (1970)
50. “Ojo que guarda”, (12, 24, con *i* 2); Jorge Velasco Mackenzie (1977)
51. “Las limosnas”, (6, 0, con *i* 0); Eliécer Cárdenas (1971)
52. “El pasado comienza a desdibujarse”, (6, 6, con *i* 1); F. Proaño Arandi (1972)
53. “Los otros”, (6, 12, con *i* 2); Francisco Proaño Arandi (1972)
54. “Hoy, al general...”, (6, 6, con *i* 1); de Eliécer Cárdenas (1971)
55. “Divagaciones alrededor de un asalto”, (6, 6, con *i* 1); de Raúl Pérez Torres (1978).
56. “La operación”, (6, 12, con *i* 2); Jorge Velasco Mackenzie (1975)
57. “A la garza”, (6, 12, con *i* 2); Raúl Pérez Torres (1974)
58. “La noche de Santiago”, (6, 6, con *i* 1); Francisco Proaño Arandi (1972)
59. “La confección”, (3, 6, con *i* 2); Abdón Ubidia (1979)
60. “Su propia camiseta”, (3, 6, con *i* 2); Raúl Pérez Torres (1974)
61. “Entre líneas”, (3, 3, con *i* 1); Raúl Pérez Torres (1974)
62. “La consumación”, (6, 12, con *i* 2); Abdón Ubidia (1979)
63. “Ana la pelota humana”, (3, 6, con *i* 2); Raúl Pérez Torres, (1978)
64. “La mano aguda del tiempo”, (4, 4, con *i* 1); Raúl Pérez Torres (1978)
65. “Premonición”, (1, 2, con *i* 2); Raúl Pérez Torres (1978)



#### **Anexo 4: Una antología posible**

A partir de este inventario, se define como un proyecto futuro la antología crítica *Fugas del corsé, los mejores relatos del Vectorial70*, que responde a la selección de tres relatos, los más potentes, de cada uno de los autores de esta investigación, que se detallan a continuación:

- “Este merino”, Raúl Pérez Torres (1974)
- “Las caras burguesas”, Raúl Pérez Torres (1974)
- “A la garza”, Raúl Pérez Torres (1974)
- “La piedad”, Abdón Ubidia (1978)
- “Ciudad de invierno”, Abdón Ubidia (1979)
- “La Gillette”, Abdón Ubidia (1979)
- “Historia de un intruso”, Marco Antonio Rodríguez (1976)
- “La primera caída”, Marco Antonio Rodríguez (1972)
- “La hora de las cinco”, Francisco Proaño Arandi (1972)
- “Los otros”, Francisco Proaño Arandi (1972)
- “El que nunca había venido”, Francisco Proaño Arandi (1972)
- “La pelada”, Violeta Luna (1970)
- “Un ser anónimo”, Violeta Luna (1970)
- “La mano”, (9, 10); Violeta Luna (1970)
- “Caballos por el fondo de los ojos”, Jorge Velasco Mackenzie (1979)
- “Para que el tiempo no lo borre”, Jorge Velasco Mackenzie (1977)
- “El sabor a nada del agua”, Jorge Velasco Mackenzie (1977)
- “El ejercicio”, (6, 7); Eliécer Cárdenas (1978)
- “Honor familiar”, Eliécer Cárdenas (1971)
- “Hoy, al general...”, de Eliécer Cárdenas (1971)

**Anexo 5: Cuentos de “Una lectura lateral y necesaria”**

Eugenia Viteri (1977)

1. “Florencia”,
2. “Doña Lucy”

Alicia Yáñez Cosío (1975)

1. “Los militares”
2. “Sabotaje”
3. “Uno menos”
4. “Un hombre trigo”
5. “El beso”
6. “El regreso de los NNTS”
7. “La niña fea”
8. “El botón naranja”
9. “Las burbujas”
10. “Hansel y Gretel”
11. “Jack and Jill”
12. “Las ondas sonoras”
13. “Viaje imprevisto”
14. “La IWM MIL”