

Pie
de
página⁶

⁶ Revista literaria
de creación
y crítica

6 / Guayaquil
I semestre 2021
ISSN 2631-2824

Cuerpos interpelados por su sexualidad El corsé y la fuga en algunos cuentos del *Vectorial*⁷⁰

María Augusta Correa

Universidad de Cuenca, Ecuador
maugusta.correaa@ucuenca.edu.ec

13

Resumen

La indagación profunda en la cuentística de Ecuador durante la década de 1970 confirmó el funcionamiento de dos categorías: corsé y fuga, que definen la construcción de sus personajes, y que, además, auspiciaron la propuesta del modelo *Vectorial*⁷⁰, que plantea leer esa producción a través de tres vectores, cuyas magnitudes refieren tres temáticas fundamentales: el ecosistema social, la construcción de lo femenino, y las formas de la violencia. Pero, además, este examen también confirmó que los cuerpos de personajes masculinos y femeninos deben enfrentar imposiciones, controles y, en ocasiones, castigos, cuando asumen la interpelación de su propia sexualidad. Siguiendo lo anterior, este trabajo

propone mirar esas interpelaciones y las respuestas que esos cuerpos proveyeron a instancias represoras (auspiciadas por el corsé, desde espacios modeladores, tales como la familia y la religión), a través de mecanismos de resistencia y evasión (que son comprendidas como formas de fugar), en tanto, la relación problemática entre estas dos categorías permite la confección de personajes cuyo carácter, aquilatado en autonomía y resolución, se convierte en un rasgo que supera el modelo realistasocial de la cuentística precedente.

Palabras claves: cuerpo, sexualidad, década del setenta, Vectorial70, corsé, fuga.

TITLE: Bodies challenged by sexuality. The corset and the fugue in some *Vectorial70* stories

Abstract

The investigation of Ecuador's short stories during the 1970s confirmed the functioning of two categories: corset and fugue, which define the construction of its characters, and which, in addition, sponsored the proposal of the Vectorial70 model, which proposes to read this production through three vectors, whose magnitudes refer to three fundamental themes: the social ecosystem, the construction of the feminine, and the forms of violence. But in addition, this examination also confirmed that the bodies of male and female characters must face impositions, controls, and sometimes, punishments, when they assume the interpellation of their own sexuality. Following the above, this paper proposes to look at these interpellations and the responses that these bodies provided to repressive instances (sponsored by the corset, from modeling spaces, such as family and religion), through mechanisms of resistance and evasion (which are understood as forms of escape), while the problematic relationship between these two categories allows the creation of characters whose character, quantified in autonomy and resolution, becomes a feature that exceeds the social realist model of the preceding storytelling.

Keywrds: body, sexuality, decade of the 1970s, Vectorial70, corset, fugue.

I. Apertura

La década de 1970 se configura como una dimensión políticamente discontinua, hecha de dictaduras civiles y militares, en la que persistió un compromiso industrializador, cuyo impacto modernizador en lo urbano y en las dinámicas laborales y sociales dio lugar a otras alternativas para pensar y construir la subjetividad y las formas del sentir. De esta cuenta, la articulación entre la euforia petrolera y el modelo consumista como respuesta a la novedosa y atractiva oferta del mercado funcionó como un elemento distractor, cuya fascinación configuró el imaginario de una comfortable (y no siempre verdadera) sensación moderna, entre las mujeres y los hombres de la época. En este contexto, la producción cuentística de esa década puede ser leída a partir del modelo denominado *Vectorial70*, que pone en evidencia una firme y autónoma vocación de los personajes a asumir su existencia y evadir —es decir, fugar— de la opresión y el control que impone en sus cuerpos el corsé discursivo de lo religioso y social.

Desde esta propuesta, el trabajo plantea leer las formas de construir las subjetividades femenina y masculina en torno a la sexualidad y al erotismo, como una alternativa que configura una estética del cuerpo, que asume la fuga como una experiencia que le permite al personaje emprender la búsqueda de su felicidad, entendida como esperanza primigenia de alcanzar la condición satisfactoria del cuerpo en torno a su fisiología y sus deseos. Con este propósito, se examinarán siete cuentos

correspondientes a tres autores del *Vectorial70*,¹ Raúl Pérez Torres (Quito, 1941), Francisco Proaño Arandi (Cuenca, 1944) y Jorge Velasco Mackenzie (Guayaquil, 1949), y se rastrearán los dinamismos del corsé y la fuga, que son las categorías que fundamentan el modelo propuesto, para confirmar la forma en las que mujeres y hombres asumen su propia sexualidad y enfrentan ese control proveniente de distintos lugares de lo social, no pocas veces auspiciado por la Iglesia.

II. Las reglas del juego

Habíamos dicho que el modelo *Vectorial70* propone leer la cuentística del Ecuador que fuera publicada durante la década de 1970 a través de tres vectores (FES→, PFF→ y VPR→): Fugas del ecosistema social, Punto de fuga de lo femenino y Violencia, poder y represión, precisamente, porque la noción de vector como agente que traslada algo de un sitio a otro, que transmite, contagia o propaga un acto, con una intensidad variable, per-

16

¹ *Vectorial70* es el modelo que propongo en la investigación de mi tesis doctoral "Cuerpos angustiados y en fuga: hacia una estética del cuento del Ecuador, en la década de 1970", en el Programa de Literatura Latinoamericana, de la Universidad Andina Simón Bolívar, con el objeto de leer la cuentística de la década de 1970 y ofrecer una posible definición de su estética. El corpus de autores incluye a aquellos que nacieron entre 1940 y 1950, y publicaron sus cuentarios entre 1970 y 1979 (Raúl Pérez Torres, Violeta Luna, Abdón Ubidia, Marco Antonio Rodríguez, Francisco Proaño Arandi, Jorge Velasco Mackenzie y Eliécer Cárdenas); en tanto el inventario de cuentos, 65 en total, incorpora aquellos que gestionan las categorías 'corsé' y 'fuga', que también son propuestas por el modelo en términos de una tensión que determina una nueva naturaleza de los personajes y, por tanto, un punto de giro para la tradición cuentística ecuatoriana. Cada uno de los cuentos define un par ordenado (corsé, fuga) que se representa en el eje cartesiano y configura, con los demás, los vectores que conforman el *Vectorial*. Más allá de este propósito, y con el objeto de verificar el estado de situación de la producción cuentística de las narradoras, durante la misma década, también se integró a esta investigación, como un apartado, la revisión de la producción cuentística de Alicia Yáñez Cossío y Eugenia Viteri, nacidas las dos en 1928.

mite determinar al caso, la(s) propuesta(s) temática(s), cuya proyección expresa también una intensidad variable. Recordemos que un vector se define por tres elementos que son dirección (recta sostén que lo contiene), magnitud o módulo (medida del segmento de recta) y sentido (que es representado por la flecha en su extremo). El gráfico 1 ubica dichos elementos:

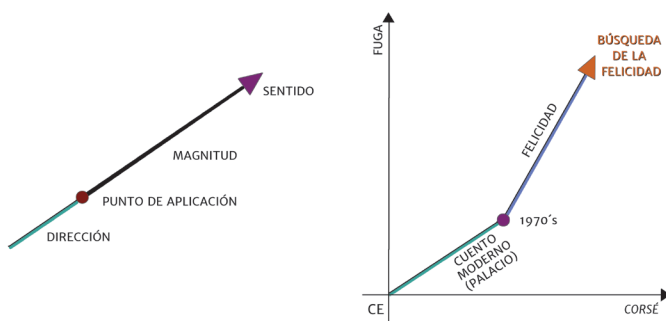


Gráfico 1: El vector y sus elementos Gráfico 2: El corsé, la fuga y la búsqueda de la felicidad

Y, en particular, el gráfico 2 detalla los elementos del modelo propuesto en el cuadrante I del plano cartesiano, cuyos ejes X y Y se definen con las dos categorías que habilitan el modelo. Luego, la dirección del *Vectorial70* está asociada con la propuesta modernista de Pablo Palacio (1927), que es la que precede e influye desde dos hitos a la cuentística de los setenta: el primero, un afán de desarticular y desenmascarar la artificialidad social (que es producto del corsé discursivo de lo religioso y social), que Palacio resolvió a través de la ironía; y el segundo, su énfasis en la interiorización de sus personajes, como un carácter que provocó un giro en la tradición cuentística de Ecuador, en tanto dichos caracteres adquirieron la capacidad de resolver sus conflictos (poniendo en juego las categorías del corsé y la fuga), de forma más autónoma. La magnitud, en cambio, se define en función de la preocupación

temática que a su vez se conjuga con cada uno de los vectores y que tiene que ver con tres asuntos fundamentales: lo social, lo femenino y la violencia, que son los tres grandes motivos de la cuentística de los setenta, y que, por cuerdas separadas, dan nombre a cada uno de los vectores propuestos en el modelo. Finalmente, el sentido es el elemento que define hacia dónde se desplaza el vector, es decir, su ruta o trayectoria que, al caso y siguiendo el modelo, resulta ser la búsqueda de la felicidad, entendida como el deseo de un estado o situación del personaje que se resuelve en la contradicción corsé/fuga, que enfrenta el modelo discursivo y opresivo que desde lo social, lo religioso y lo político reprime las prácticas y las formas de actuar de los sujetos personajes e intenta controlar e inmovilizar sus cuerpos (es decir, el corsé), con el derecho de libertad de movimiento, acción de distanciamiento, o puesta a salvo de los personajes, es decir, la fuga. El siguiente gráfico ilustra el modelo propuesto y las formas en las que estas dos categorías determinan la intensidad de la búsqueda de la felicidad:

18

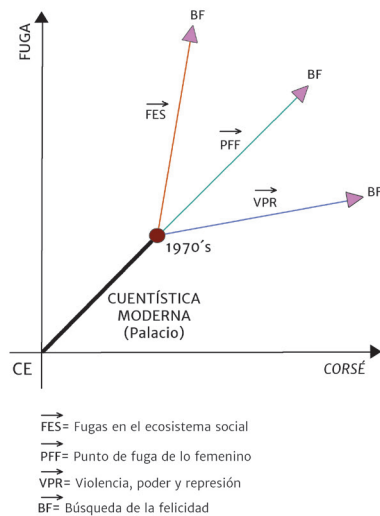


Gráfico 3: *Vectorial70*, sus vectores y sus elementos

Para definir el corpus de autores se seleccionó un grupo de cuentistas nacidos entre 1940 y 1950, y que hubieran publicado sus cuentarios entre 1970 y 1979. Los relatos del inventario, en cambio, se definieron considerando los motivos frecuentes y casi obsesivos que, tal como propone el modelo, pertenecen a los ámbitos de lo social, lo femenino y la violencia. Precisamente, a propósito de la propuesta *Vectorial70* —que coloca las variables corsé y fuga en contradicción, y que a su vez define una relación directamente proporcional entre fuga y búsqueda de la felicidad que, además, expresa que cuanto más se intensifique la experiencia de la primera (la fuga), más se distenderá el corsé. Luego, la búsqueda de la felicidad ganará en potencia y vigor, en tanto el personaje, dotado de mayor autonomía y libertad, será capaz de elegir su destino y participar en buena medida de aquel con sus actos—, se inicia la indagación propuesta y se confirma la deserción de los cuerpos de los personajes de mecanismos controladores y su incorporación a espacios proscritos, para decidir sobre sus experiencias de placer erótico y sexual, cosa que significa un escape de la norma y, por tanto, su puesta en crisis, en la medida en que son impugnadas esas señales dadas por la sociedad y el protocolo ideado para entender el bien y el mal como una regulación que gestiona el corsé a través de sus entidades modeladoras predilectas: familia, religión y escuela, y mediante sus roles disciplinatorios.

A continuación, examinaremos con detalle aquellos relatos que plantean los motivos de la sexualidad de mujeres y hombres, como una experiencia de placer que atraviesa el conocimiento del cuerpo, enfrentada a la represión de las entidades modeladoras que plantean esa experiencia como una asociación entre culpa y pecado. Confirmaremos también que la virilidad masculina es una exigencia

de la ideología patriarcal, que permite su propia afirmación frente a lo masculino y lo femenino, y que hace del cuerpo un instrumento probatorio de su fortaleza y su sexualidad, y que le provee prestigio frente a sus pares y a la sociedad.

III. Compilación de evidencias

20

Esta revisión recupera la noción de erotismo de Bataille,² quien lo sugiere como una experiencia humana de orden sagrado (en tanto se confunde con el amor de Dios), denotando la exuberancia de la vida humana asociada a lo sexual, pero suponiendo una búsqueda psicológica independiente de su fin natural, que como forma de reproducir la vida no es ajena a la muerte, en tanto denota un instante de continuidad percedero, que sin embargo se desea eterno, entre dos seres discontinuos uniéndose en dicha continuidad. En efecto, el paso de lo discontinuo a lo continuo solo es posible en y a través de los cuerpos, en su intimidad, en el límite del desfallecimiento, y en esa transición del deseo al gozo, que es en sí mismo una disolución.

Ahora bien, aquella fuerza discursiva denominada corsé interviene en los cuerpos y en esa experiencia exuberante que es el erotismo, para frustrarlo y reprimirlo. A continuación, se examinan las formas en las que los personajes cuerpos experimentan esa represión, particularmente, desde el lugar de lo masculino: En “Mamá”, cuento de Raúl Pérez Torres (1974), un adolescente de 15 años relata una escena inusual dentro de su casa. Y es que fue sorprendido por su madre mientras miraba una revista pornográfica en su habitación, «Entonces mamá me quedó mirando un poco aterrada, [...]. Yo escondí la revista debajo de la almo-

2 Georges Bataille. *El erotismo* (Barcelona: Tusquets, 1997).

hada y sentí ganas de orinar».³ La escena deja ver las zonas de lo proscrito y cómo esa proscripción, que se fundamenta en el código religioso (y evidencia la opresión del corsé), 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».⁴ La función formadora de los padres o protectores se expresa en el castigo físico de la madre con un palo de escoba, que buscaba escarmentar al cuerpo para evitar su asociación con el pecado y para modelarlo y acercarlo a la práctica de actos cercanos al 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».⁵ En efecto, el recuerdo fue para el joven una experiencia harto placentera pues aún después de los golpes reconoció que lo que realmente le «dolía [era] la tristeza que vagaba entre [sus] mis piernas».⁶ Luego, la revista pornográfica funcionó como un objeto para la contemplación que le provocaba una experiencia estimulante a su placer, es decir, la fuga 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 presen-**

³ Raúl Pérez. *Manual para mover las fichas* (Quito: Editorial Universitaria, 1974): 17.

⁴ Pérez, *Manual para mover las fichas*, 17.

⁵ Pérez, *Manual para mover las fichas*, 18.

⁶ Pérez, *Manual para mover las fichas*, 18.

cia de toda la familia, cerrar sus ojos para siempre a todo lo impuro y ser un niño bueno, aseado y obediente... 7».⁸

El final del cuento muestra que ante el peligro de la fuga, la madre debió recurrir a la violencia sobre el cuerpo del adolescente, para disciplinarlo y propiciar desde el entorno familiar la vigencia del corsé, asegurando la inmunidad del cuerpo frente al deseo, es decir, su inscripción en la zona del bien y de la virtud. Por ello, «**Al otro día internaron al criminal de quince años en la clínica del barrio**».^{9,10} Aunque la espectacularidad del castigo, su faceta teatral, e incluso, festiva se hayan superado (según Foucault, entre finales del XVII e inicios del XIX), el suplicio del cuerpo, haciendo público el episodio de castigo/corrección, “la clínica del barrio” en la que se internó al ‘criminal’ (referencia dada por la voz narrativa en su único debut, hacia el final del relato) deja ver que existe cierta efectividad, en términos de corrección, en la exposición del infractor y la acción comunitaria, y, sobre todo, que la familia se ratifica como institución social y microespacio en el que se replican las prácticas sociales sugeridas por la regulación del corsé.

22

Recordemos 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 del corsé. 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».¹¹ Precisamente, a partir de esta noción de delito, es

7 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.

8 Pérez, *Manual para mover las fichas*, 18.

9 La marca de negrillas es propia de la tipografía del texto.

10 Pérez, *Manual para mover las fichas*, 18.

11 Michel Foucault. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2008): 121.

posible pensar que los actos que desbordan los criterios del corsé pueden ser 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 fuga que niega el disciplinamiento.

Pese al juramento del contraventor iniciático, que fue forzado por el castigo de la madre con el propósito de reafirmar las estructuras sociales, con su contrición y con la consecuente imposición del corsé, la experiencia del placer sobre el cuerpo se plantea como un desequilibrio o un escape de la norma, que debe traducirse a una pulsión vital. Este episodio, incluidos los palazos de la madre, funciona como una economía del castigo que triangula: la regulación a partir del corsé, como aparato que ordena el comportamiento de los cuerpos; el delito, como infracción o distanciamiento de prácticas normales y normadas por el discurso del corsé; y el castigo, que proviene de una autoridad que requiere cierto derecho o prestigio para ejecutar la condena. Dicha dinámica funciona bien en instancias encargadas de educar, tales como el hogar o la escuela.

En el relato "El cuico", Raúl 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, 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 impor-

tante 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».¹² En efecto, la institución familiar, tal como lo habíamos comentado, dado su afán disciplinatorio, que ejerce un control sobre la vida de los hijos para modelar su comportamiento y corregirlo si es necesario, guarda relación con el corsé discursivo de lo religioso y social, que opera sobre los cuerpos, sometiéndolos desde su edad infantil. Luego, el personaje presiente la presencia del corsé, de inicio, funcionando dentro del entorno familiar y, luego, en los otros espacios, como si en verdad pudiera rebasarlo todo. En ese estado de cosas, la presencia del cuico configura una cierta distensión del corsé que inhibe, prohíbe y oculta. Y es que el cuico ponía a disposición de su amigo el conocimiento del mundo que le era negado, sobre todo, por la presencia opresora de la madre.

El giro de la historia se da 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 mojar-se bárbaramente el cabello, [...] y cada día estaba más reservado».¹³ El asunto del enamoramiento, incluso, le llevó al cuico a afirmar 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 lo masculino y lo viril, y que activaban, contradictoriamente, otro intento modelador del corsé: «nada, todo es una porquería, besar, besar, besar, de lo contrario eres un maricón que no sirves

12 Pérez, *Manual para mover las fichas*, 34.

13 Pérez, *Manual para mover las fichas*, 37.

para nada».¹⁴ Luego, 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...¹⁵

El descubrimiento del placer, la exploración y la exposición del cuerpo y la confidencia de la intimidad hacen parte de una nueva experiencia frente al erotismo y al placer que, dada la influencia del corsé, sin embargo, es percibida por Quique como un asunto pecaminoso que reviste culpa y que, además, lo distancia de su práctica religiosa. De allí que aquel, como personaje, represente la expresión de la efectividad del poder opresor sobre el cuerpo, y que el cuico, en cambio, exprese la existencia de un cuerpo en fuga permanente, una insurgencia que, incluso, llega a inspirar la liberación de su amigo.

Luego de aquella última enseñanza, el 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 se había enamorado. Entonces, Quique

14 Pérez, *Manual para mover las fichas*, 38.

15 Pérez, *Manual para mover las fichas*, 38.

decidió pedirle un beso en los labios, sin importar que ella lo superara en edad. El relato termina con la escena en la que el adolescente se marcha hacia su casa, con la sensación del beso de la Tini, y 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, entonces Quique, su aprendiz, lo había practicado como un acto de fidelidad y de fe en su maestro, pero, además, como una pequeña conquista sobre las experiencias del cuerpo que ha de leerse como un aprendizaje autónomo y también como una forma de fugarse del control de la madre, que es quien cuidaba la reproducción de las prácticas del corsé al interior de su familia.

26 Tal como lo vimos en “Mamá”, la construcción de la subjetividad también pasa por la definición de la sexualidad y el erotismo, como una experiencia de conocimiento del cuerpo que tiende a ser reprimida por la entidad modeladora: familia, escuela o religión. Sin embargo, en el cuento “La primera caída”, de Marco Antonio 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».¹⁶ 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’».¹⁷ Se trata de la problematización del deseo ya que el cuerpo de la prostituta no lo atraía y más bien le hacía

¹⁶ Marco Antonio Rodríguez. *Cuentos del rincón* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 1972): 113.

¹⁷ Rodríguez, *Cuentos del rincón*, 114.

recordar detalles y situaciones que le resultaban en verdad desagradables.

Luego, el relato alcanza otra resonancia debido a tres razones que resultan importantes de anotar a propósito del corsé: la primera, el control de su padre, un militar a quien sobre todo le interesaba la formación viril de su hijo, «Ói-game 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...»,¹⁸ y que impone el protagonismo modelador de las subjetividades y los cuerpos en y a través de la estructura familiar. La segunda, el abandono de su madre debido a su infidelidad, «ni su madre logró lastimarme mucho cuando se largó con su padrino». ¹⁹ Y la tercera, las voces torturadoras de sus superiores en la jerarquía militar, «Salte, marica salte, no le va a pasar nada, cabrón, ahuevado». ²⁰ A propósito de estas razones, pensemos en la organización corporativa de la masculinidad sugerida por Segato (2009) —recordemos que su violencia opera primero entre iguales (es decir, entre hombres sometidos a sus pares mediante el juego obediencia-represión), y que, luego, desde otra escenografía y frente a lo femenino, resuelve con el mismo mecanismo la definición de su poder— para explicar esa escala de violencia masculina que actúa, primero, exigiendo la exposición de lo viril y de su potencia, también masculina, y después, su puesta a prueba ante la expectante mirada de terceros. 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 descrita.

18 Rodríguez, *Cuentos del rincón*, 115.

19 Rodríguez, *Cuentos del rincón*, 115.

20 Rodríguez, *Cuentos del rincón*, 115.

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»,²¹ y es discriminado por la prostituta. Luego, frente al desacatamiento en la construcción de la identidad de ‘macho’, en tanto al salir del cuartucho de la prostituta se sintió «notoriamente abatido. ‘Como llevar malas calificaciones a casa’»,²² Roberto decide fugar, inventando un episodio que nunca habría sucedido pero que iba a satisfacer la exigencia de sus prójimos, «Mañana diría a sus compañeros que ya era todo un hombre como ellos, pero en el fondo, sólo él lo sabía, seguiría siendo el mismo...». ²³ En efecto, este cuento instala en la escena un aspecto adicional entre las exigencias opresoras del corsé, la virilidad masculina a toda prueba, 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, en tanto debe 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. A propósito, recordemos que, según Segato (2009), el estatus masculino depende de la capacidad de exhibir su potencia, es decir, su crueldad, anulando la posibilidad de compasión, y que entonces, masculinidad y potencia significan lo mismo y se materializan en el cuerpo (masculino) a través de los otros cuerpos (de otros hombres, condicionados por la fidelidad y la jerarquía; y de las mujeres, sometidas por el miedo y la obediencia), de todas formas, subordinados.

21 Rodríguez, *Cuentos del rincón*, 116.

22 Rodríguez, *Cuentos del rincón*, 116.

23 Rodríguez, *Cuentos del rincón*, 118.

De otra cuenta, con respecto a la construcción de la subjetividad femenina, los siguientes cuentos nos permiten esclarecer ciertos detalles que muestran una reversión de lo convencional que alienta una relación diferente de los personajes femeninos con su sexualidad, su erotismo, y, por tanto, con su cuerpo. Desde este afán, recordemos "Este merino", de Raúl 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»;²⁴ 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».²⁵ La ausencia de marcas de puntuación en el relato denota, de un lado,

²⁴ Pérez Torres, *Manual para mover las fichas*, 7.

²⁵ Pérez Torres, *Manual para mover las fichas*, 7.

no.²⁶ 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 discursivo de lo religioso y social.

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 «Una dama no conoce su cuerpo ni por referencias, ni al través del tacto, ni siquiera de vista»,²⁷ porque, además, esa experiencia del reconocimiento del cuerpo y de la propia sexualidad únicamente será legítima después del matrimonio y en compañía de su esposo, es decir, bajo su tutela y 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 de lo erótico 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 tiene un espacio para verbalizar su propio placer.

30

26 Revisemos la lectura de Alexandra Astudillo en *Nuevas aproximaciones al cuento ecuatoriano de los últimos 25 años*, (1999). 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”, (7-8) la conversación ‘limpia’, “su arrepentirse por lo que oyó”, (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).

27 Rosario Castellanos. *Mujer que sabe latín...* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2017): 13.

Asimismo, el relato sitúa la condición vulnerable del cuerpo frente al deseo y da lugar al triunfo del erotismo femenino sobre las imposiciones socioreligiosas. Dicho triunfo se expresa en ese desplazamiento 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».²⁸ La cita deja ver la libertad de enunciación y la espontaneidad del deseo de la joven, que ha superado el miedo a sentir.

Luego, el texto coloca al personaje femenino, a través de su cuerpo, en una zona en la que le resulta posible fugarse 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, a pesar de su desfloramiento. La historia muestra algo parecido a la experiencia 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 mediado 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

²⁸ Pérez Torres, *Manual para mover las fichas*, 10.

contra su pecho la pobrecita ahogada desesperada pidiendo auxilio a su falda plisada a su sostén paradito sintiendo la immaculada una rodilla tosca tanguéandole hiriéndole el pecado original ese pecado con pelitos finos ese pecado que cuando se baña se enjabona fuerte pero no se mira.²⁹

32 Es evidente en esta cita el asedio que sufre la joven a través de la imposición del poder disciplinatorio de la familia (a la que el corsé encarga a través de la formación de los hijos, su vigencia, es decir, su uso), de la exposición de roles que están asociados al género y de la función modeladora de la religión que recurre a la gestión del miedo y la culpa; es decir, se confirma la vigencia del corsé. Pero, 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 llevará al reconocimiento de su sexualidad y de su deseo, y le permitirá que su cuerpo confronte regulaciones y controles, y escape 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».³⁰ Y pensemos en la propuesta de Judith Butler³¹ 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

29 Pérez Torres, *Manual para mover las fichas*, 8.

30 Pérez Torres, *Manual para mover las fichas*, 8.

31 Judith Butler. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"* (Buenos Aires: Paidós Ibérica, 2002).

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 generalizados». ³² 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, privado y público.

Luego, cualquier gesto de rebelión significa una liberación que por su carácter de proscrita podría generar episodios de culpa, «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». ³³ La tragedia del desfloramiento en manos de un experto conquistador, «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», ³⁴ responde a los condicionamientos del corsé, al discurso de la virginidad femenina y la pureza del cuerpo previo al matrimonio eclesiástico, que son factores que entran en diálogo con las exigencias del mandato de la masculinidad. 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.

³² Butler, *Cuerpos que importan...*, 14.

³³ Pérez Torres, *Manual para mover las fichas*, 8.

³⁴ Pérez Torres, *Manual para mover las fichas*, 8.

De esta cuenta, 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, por tanto, 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».³⁵ De esta cuenta, 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 la presencia del hombre, que acompaña lo que además le está permitido descubrir:

[L]a 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.³⁶

La propuesta crítica de Castellanos en su *Mujer que sabe latín...* es una defensa de la feminidad libre y autónoma a través de estrategias expositivas como la de esta cita, que

35 Castellanos, *Mujer que sabe latín...*, 13.

36 Castellanos, *Mujer que sabe latín...*, 14.

observa su espera obligatoria en condición de pureza y castidad, hasta el momento de su matrimonio (a propósito, recordemos el poema insurgente de Alfonsina Storni, "Tú me quieres blanca"). Mientras tanto, debe preservar su condición, pues solamente una vez cumplido ese ritual religioso y social tendrá el derecho de experimentar el descubrimiento de su sexualidad, que es, sobre todo, una ofrenda para el hombre, tal y como sugiere el sistema patriarcal y el mandato de la masculinidad, que exige la exposición de su virilidad. Observemos que la soltería significa la negación de la experiencia sexual para los cuerpos de las mujeres que no fueron desposadas, y que, por tanto, deben dedicarse con abnegación a sus padres y al cuidado de su casa, como una tarea absorbente que las debe alejar de la interpelación de 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 (del matrimonio) y con ello, fuga del corsé que debía inmovilizar su cuerpo, modelar su pensamiento y controlar sus comportamientos.

35

Ahora bien, la sintaxis de lo religioso aparece con frecuencia en relatos relacionados con personajes femeninos y sus formas de practicar su existencia social. Un ejemplo de ello es el relato "La hora de las cinco", de Francisco Proaño Arandi (1972), que, además, muestra que la religión opera a favor del patriarcado al promover la modelación de mujeres entre los lindes de la sumisión y el temor al pecado, tal como lo sugiere el machismo convencional.

Recordó haber sido alguna vez la novia recién salida del Colegio, virgen, obligada a casarse 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.³⁷

³⁷ Francisco Proaño Arandi. *Historias de disecadores* (Quito: Luz de América, 1972): 44.

La lógica patriarcal resulta ser una suerte de legado entre generaciones, atravesado por una retórica religiosa que refuerza las ideas de virginidad femenina y de predisposición para ser desposada. De ese legado, la protagonista, sin embargo, no pudo desentenderse.

Revisemos los detalles más importantes de esta historia: un narrador omnisciente nos cuenta que Carlota solía revisar con frecuencia su pasado, más como una tímida inconformidad con su condición de mujer sometida a lo convencional que como una resuelta rebeldía y, sobre todo, a propósito de su viudez que desafiaba alguna inquietud sobre su propio cuerpo:

36

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.³⁸

Este recuerdo de su noche de bodas que pone en tensión su subjetividad y su intimidad era una forma de restituir su sexualidad, clausurada después de su viudez, con el 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, el relato propone el reforzamiento del patriarcado a través de ciertos códigos religiosos. Recordemos que la educación de la viuda Carlota Cruz había estado a cargo de monjas profesoras y «del carácter autoritario y constrictor de su madre»³⁹ y, eventualmente, de su parentela siempre

³⁸ Proaño Arandi, *Historias de disecadores*, 45.

³⁹ Proaño Arandi, *Historias de disecadores*, 39.

dispuesta a intervenir. En efecto, el autoritarismo de la madre confirma que quien ejerce el rol de cuidador en la familia debe administrar los condicionamientos del corsé. De este modo, el personaje femenino había construido su subjetividad en una relación permanente con los otros, que resultaban agentes acreditados para entrometerse en su vida, asistir su formación y modelar su comportamiento. Así, el disciplinamiento del cuerpo y su docilidad son rasgos que revelan una intensiva operación del corsé y que corren por cuenta de la educación familiar y de la formal, que proviene de la escuela. A propósito de esta última, el recuerdo de la edad infantil sumía a Carlota en un «desasosiego que le mordía el cuerpo desde los tiempos de la escuela, y era que ella sintió el peso de la maldición divina demasiado temprano, el día de su primera comunión». ⁴⁰ Esta maldición de Carlota tenía que ver con la erotización del cuerpo de Cristo, «Era pecado —pecado mortal— masticar, soltar, romper, estrujar, acariciar o vomitar ese cuerpo». ⁴¹ Finalmente, su deseo proscrito sería incorporado a sus sueños como una experiencia delirante.

37

Este discurso pone en exposición toda la utilería en torno a lo religioso y, por tanto, las formas en las que opera el corsé con la influencia de sacramentos, penitencias, rituales, oraciones y demás prácticas que reprimen los actos y los deseos de los cuerpos de mujeres, sobre todo, y los «apartan de las asechanzas del demonio». ⁴² La evasión frustrada del corsé a partir del sueño, por parte de Carlota (en la última escena, el sueño se interrumpe por la visita puntual del padre Juan Manuel), puede ser descrita como un conato de fuga, en la medida en que el sacerdote, que era

⁴⁰ Proaño Arandi, *Historias de disecadores*, 39.

⁴¹ Proaño Arandi, *Historias de disecadores*, 39.

⁴² Proaño Arandi, *Historias de disecadores*, 42.

su guía espiritual —el administrador del corsé— a través de su discurso religioso, reprime los momentos de debilidad y tentación de la viuda. En particular, “La hora de las cinco” muestra la imposibilidad de la mujer solitaria, puesto que se impone ese acompañamiento a la existencia femenina, sobre todo, cuando la mujer se ha quedado sola —Carlota era huérfana de padre y viuda—. De este modo, se crea la necesidad del control sobre el cuerpo femenino y la asistencia de la religión, que es en el fondo una reinserción en la lógica represora del corsé.

38

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.⁴³

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.⁴⁴

Dichas tentaciones, nos 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 clé-

⁴³ Proaño Arandi, *Historias de disecadores*, 41.

⁴⁴ Proaño Arandi, *Historias de disecadores*, 42.

rigo, que la fortalecía en el ejercicio de la fe y de la negación de sí, con su voto de castidad y con la privación del placer del cuerpo femenino que, sin embargo, en el espacio de los sueños intentaba sublimar su deseo.

En diálogo con esa ironía que fuera propuesta por Pérez Torres, Jorge Velasco Mackenzie, con su relato "Caballos por el fondo de los ojos", publicado en 1979, plantea una relación antitética entre la santa Martillo Morán y una mesera del Rincón de los Justos, «la Martillo virgen y la Martillo puta»;⁴⁵ es decir, entre la beatitud y la carnalidad; entre la hacedora de milagros y «la sierva de los gozadores».⁴⁶ 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 en el Rincón de los Justos, 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 es un enunciado melancólico que reprocha, y que, en cierta forma, connota resonancias de futuro, puesto que da cuenta de su 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»);⁴⁷ una muerte que se propone como un acto sacrificial a favor de la redención de la Morán Martillo:

⁴⁵ Jorge Velasco Mackenzie. *No tanto como todos los cuentos* (Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura: Quito, 2004): 95.

⁴⁶ Velasco Mackenzie, *No tanto como todos los cuentos*, 94.

⁴⁷ Velasco Mackenzie, *No tanto como todos los cuentos*, 96.

[...] 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.⁴⁸

40

Aunque Fuvio presiente la conversión de la mesera, tal como lo muestran estas líneas, aquello hace parte de una hipótesis que no se confirma en la historia y que refuerza la intervención del corsé en la modelación de los cuerpos femeninos, cuando no, en su corrección debido a un supuesto descarrío moral que ausculta en su intimidad y en el ejercicio de su sexualidad, además, desde el lugar de lo masculino, identidad a la que se delega una función de control y disciplinamiento. En el relato, este personaje ejerce como un agente del corsé en la medida en que intenta incidir en la conversión de la Martillo del Rincón de los Justos. Otro asunto en el que insiste esta historia es la virtud de la mujer asociada con el ascetismo religioso y con prácticas domésticas de actividades propias de su género, tales como la costura, que afirman y aportan virtud a 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.⁴⁹

⁴⁸ Velasco Mackenzie, *No tanto como todos los cuentos*, 97.

⁴⁹ Velasco Mackenzie, *No tanto como todos los cuentos*, 95.

Pero que, sobre todo, intentan mantener el control sobre su cuerpo, distanciándola de posibles inquietudes sobre su sexualidad.

El tono patriarcal subyace en el desenfadado lenguaje y el material de lo narrado, que se reconoce como 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: "Ojo que guarda" y "La guerra dorada", que incorporan personajes femeninos relacionados con la prostitución, cuya edad no llega a los 18):

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». ⁵⁰

41

En la cita, además, puede detectarse una cierta ambigüedad en Fuvio, puesto que, aunque buscaba la conversión de Narcisa, también se sentía cautivado por el cuerpo de aquella a la que llamaban Virgen Loca.

De este modo, el relato gira en torno a un reclamo a la biografía de la Narcisa de la cantina y al desgaste de 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». ⁵¹ En este afán, circula el discurso del corsé que debía 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,

⁵⁰ Velasco Mackenzie, *No tanto como todos los cuentos*, 95.

⁵¹ Velasco Mackenzie, *No tanto como todos los cuentos*, 96.

recatadas, y cuyo comportamiento guardara total distancia del de la mesera y de su vida distendida; es más, que siguiera la vida ejemplar de la santa de Nobol. Por ello, en algún momento, Fuvio pensó que la visita al templo en el que se exhibía a la santa en una urna pudiera servir para corregir a Narcisa, o que la estampita pudiera hacer el milagro de la conversión; es decir, pudiera lograr una reproducción identitaria en la que el imaginario de la vida ejemplar de Santa Narcisa operara como un fundamento discursivo y religioso del corsé, que después de asignado debía usarse, a manera de imitación:

42

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.⁵²

Esta escena, centrada en la contradicción entre estas dos mujeres en las dualidades vida/muerte y ascetismo/pecado, es una forma de reafirmar una escisión de lo femenino en dimensiones irreconciliables, y de potenciar su distanciamiento para producir una suerte de 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 del corsé sobre el cuerpo femenino, que se elabora desde las exigencias de un discurso y una mirada religiosos. Aquella escena,

52 Velasco Mackenzie, *No tanto como todos los cuentos*, 95.

que se parece más a un duelo entre eso que el corsé habilita y lo que niega, es la representación de formas excluyentes, entre las que triunfa aquella que sigue los condicionamientos del corsé.

El relato termina con un episodio en medio de la convulsión urbana provocada por bombas lacrimógenas porque, 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». ⁵³ El motivo de la movilización popular y su sofocamiento, vale comentar, es el fundamento de otros cuentos de la época, y su inclusión, aunque breve en este relato, no deja de ser un dato interesante que alude a la violencia de aparatos represores del Estado sobre los cuerpos ciudadanos. En estas circunstancias, Narcisa logró escapar del Rincón de los Justos, y Sebas buscó 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». ⁵⁴ 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 que, por cierto, quedaría inscrita como un acto redentor. La escena final es solamente una elucubración de Fuvio, quien como agente del corsé propone que el peso de la religión es tal que puede auspiciar y sostener la conversión de una mujer que se había fugado de su disciplinamiento y de su regulación, asumiendo para su cuerpo el ejercicio autónomo de su sexualidad.

⁵³ Velasco Mackenzie, *No tanto como todos los cuentos*, 95.

⁵⁴ Velasco Mackenzie, *No tanto como todos los cuentos*, 96.

IV. Hallazgos concluyentes

44

El examen de los relatos de algunos de los autores del *Vectorial70*, por un lado, da cuenta de una preocupación por el asunto de la sexualidad que hace parte de la construcción de la subjetividad femenina y masculina y, por otro, deja ver que las categorías corsé y fuga se ponen en tensión al tiempo que expresan la existencia de un discurso modelador y regulador que opera una intervención en los cuerpos de hombres y mujeres con el propósito de controlar su sexualidad y su placer; intervención que es operada desde la familia y la religión, y que las confirma como instancias represoras. De esta suerte, se confirmó que los cuerpos de personajes masculinos asumen el conocimiento de su cuerpo y el descubrimiento de su sexualidad como una experiencia clandestina, que no está exenta del castigo físico y/o simbólico, a propósito de ser juzgada socialmente como una búsqueda infractora de placer, precisamente por su condición adolescente (lo vimos, sobre todo, a través de los relatos “Mamá” y “El cuico”). Además, estos personajes también deben responder a la exigencia de su virilidad por parte de la ideología patriarcal arraigada en la estructura social, de tal suerte que se torna indispensable la confirmación de su primera experiencia, generalmente, contratando servicios sexuales en prostíbulos, condición que deja fuera las posibilidades de la afectividad en la experiencia sexual (tal como sucede en el relato “La primera caída”). Sin embargo, los cuerpos masculinos no son los únicos que intentan ser sometidos por instancias modeladoras tales como la familia y la religión, sino que cosa igual sucede con los cuerpos de mujeres, a los que se pretende someter a través de un estricto control que exige de ellas prudencia, timidez, recato, obediencia y castidad, pero que, además, condiciona las experiencias del descubrimiento de su sexualidad como legítimas a través de la fi-

gura masculina, la de su esposo, y solo después de celebrado el sacramento del matrimonio. De esta cuenta, cualquier intento anticipatorio es condenado y debe ser sofocado (los relatos "Este merino", "La hora de las cinco" y "Caballos por el fondo de los ojos" son un ejemplo que deja ver a contraluz las estrategias modeladoras, cuando no correctoras, sobre todo, de la religión, que intentan intervenir en el comportamiento de los cuerpos femeninos, que han respondido a la interpelación de su sexualidad, en instancias anteriores a su compromiso matrimonial o después de su viudez). Entre estos relatos, muy especialmente, "Este merino" confirma el triunfo del erotismo femenino sobre las imposiciones socioreligiosas. Luego, frente al deseo de los cuerpos y a la represión del corsé (tal como denominamos al aparato discursivo que somete a los cuerpos individuales a un control que limita sus movimientos y su libertad, y cuyo arraigo religioso es evidente y se imbrica a lo social), la fuga de dichos cuerpos se impone para incorporar experiencias autónomas y liberadoras que acercan a los personajes a su encuentro con esa condición de bienestar que les prodiga felicidad, en tanto su deseo es satisfecho en ese instante precedero de gozo, en el que la experiencia humana, asociada a lo sexual, roza los lindes de la disolución. De esta cuenta, estos hallazgos permiten proponer que la estética del cuento ecuatoriano de la década de 1970, heredera de la de Palacio (del desenmascaramiento social y de la profundización psicológica de sus personajes), confecciona caracteres de hombres y mujeres sumidos en circunstancias opresoras, a las que enfrentan e intentan evadir, recreando estrategias para fugar. Precisamente, este carácter de los personajes se constituye en una clave para su lectura y en un rasgo que deja ver la superación de la narrativa realista social precedente, que tiene en 1970 un hito con el cual se confirma en la tradición un giro fundamental.

Referencias bibliográficas

- Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1997.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós Ibérica, 2002.
- Castellanos, Rosario. *Mujer que sabe latín...* Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2008.
- Pérez Torres, Raúl. *Manual para mover las fichas*. Quito: Editorial Universitaria, Universidad Central del Ecuador, 1974.
- . *Ana la pelota humana*. Bogotá: Círculo de Lectores. Colección Autores Ecuatorianos, 1978.
- Rodríguez, Marco Antonio. *Cuentos del rincón*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 1972.
- Segato, Rita Laura. “Pedagogías de la crueldad. El mandato de la masculinidad (fragmentos)”, *Revista de la Universidad de México* (nov. 2019): <https://www.revistadelauniversidad.mx/download/050fdfa1-d125-4b4b-afb8-b15279b6f615?filename=pedagogias-de-la-crueldad>.
- Velasco Mackenzie, Jorge. *No tanto como todos los cuentos*. Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura. Colección Cuarto Creciente, 2004.