



RESUMEN

Este rastreo analítico de diecisiete cuentos creados a lo largo de siete décadas en la literatura ecuatoriana, es sobre todo, una forma de definir las estrategias y las miradas con las que se crea al personaje homosexual, estrategias y miradas que van fundando en esta *tradición cuentística*, algo así como el imaginario literario que ciertamente, transparenta el filtro de lo social y del discurso dominante, como elementos que inspiran estos actos creativos. La investigación muestra cómo, desde el relato inaugural de Pablo Palacio hasta los relatos escritos hacia el término del siglo XX, la *ciudad*, la *nocturnidad* y la *muerte* (también en su faceta simbólica, y en su ausencia, otros tipos de dolor), son tres categorías fundamentales para narrar estas historias. El homosexual es un personaje urbano, nocturnal y perseguido, las más de las veces, por una muerte que es en el estatuto creado por el discurso del *régimen de la sexualidad*, algo así como una profecía, algo así como un decreto, a los que el personaje no siempre logra conjurar, (seis de los miembros de la comunidad de personajes homosexuales del cuento ecuatoriano fallecen de muerte violenta –supongo que es un dato inquietante–). Asimismo, el estudio evidencia una serie de rituales que en esa triple dimensión de la creación del personaje homosexual, permiten su construcción como identidad y como sujeto autónomo, y exploran en cada historia sus asuntos fundamentales: la soledad, la frustración, la doble biografía, la clandestinidad, el amor, la pasión, el dolor, su supervivencia, entre otros, que ciertamente, también le pertenecen a cualquier hombre contemporáneo.

Palabras claves: Cuento ecuatoriano, homosexualidad, disidencia sexual, régimen de la sexualidad, travestismo, ciudad, nocturnidad, muerte, amores lésbicos.



ÍNDICE DE CONTENIDOS

Introducción	10
CAPÍTULO I	15
SOBRE LA HOMOSEXUALIDAD: Discursos, hábitats y destinos	15
1.1 La fuerza del discurso, la estrategia del poder	15
1.2 Tras un concepto de homosexualidad	17
1.3 El régimen de la sexualidad	20
1.4 Prejuicio, injuria y violencia: un desafío a lo homosexual	21
1.5 La apuesta por lo homosexual	23
1.6 Una raza urbana que experimenta lo proscrito	24
1.7 Lugar y espacio, salvando confusiones	27
1.8 Una muerte por decreto, un asunto de destino	28
CAPÍTULO II	31
GÉNESIS de un mundo particular	31
UN HOMBRE MUERTO A PUNTAPIÉS: <i>A la llegada del séptimo día</i>	31
2.1 A cerca de la ironía palaciana, un debate	31
2.2 Las primicias de Palacio, la fundación de la ciudad literaria	36
2.3 El primer homosexual nace en la ciudad	40
2.4 Octavio Ramírez y la cacería de la verdad	44
2.5 Los puntapiés y el cuento al compás del <i>régimen de la sexualidad</i>	46
2.6 Mucho más que léxico	48
2.7 Un legado de muerte después de la muerte	49



CAPÍTULO III	52
EL DILUVIO	52
3.1 Los herederos de Palacio	52
3.2 Inventario de bienes palacianos	54
3.3 Antes, el primer suicidio	56
3.4 Soledad, perversión y condena: dos relatos de Vallejo	57
3.5 El profesor Reina, un flâneur en la ciudad	60
3.6 El profesor Rivera y la doble biografía	64
3.7 Si tú mueres primero...	67
3.8 Vásconez y el remesón en la esfera celestial	68
3.9 Dolor en la ciudad del fuego y las cenizas	75
CAPÍTULO IV	85
EN EL ARCA (los infiltrados)	85
LOS RELATOS TRAVESTIS DE VALLEJO:	87
<i>Un zoom por la ciudad tatuaje y el carnaval urbano</i>	87
4.1 Del autor: su obra y sus contextos	87
4.2 En torno a los convocados	88
4.3 Una mirada al 100%	92
4.4 Carnaval ciudadano: un <i>close-up</i>	94
4.5 Los convocados, al ritmo del obturador	97
4.6 Dolor y muerte: una suerte de profecía	103
4.7 Al fin del ritual	106
Raúl Vallejo, <i>la palabra fuera del cuento</i>	109



CAPÍTULO V	123
DE AMORES LÉSBICOS	123
5.1 Siempre silenciosos y a oscuras	123
5.2 Una ambigüedad se resuelve	124
5.3 <i>Florenxia</i> , y el amor inolvidable	127
5.4 En la zona de relevo	129
5.5 Del desencanto a la dicha: <i>Nuncamor</i> y <i>Macorina</i>	130
CAPÍTULO VI	138
UN COMBO HOMOSEXUAL	138
6.1 Una oveja descarriada: la homosexualidad se disuelve	138
6.2 De la muerte y de la vida: prolongaciones	143
A manera de conclusión	146
<i>Del rastreo: una certeza y una interrogación</i>	146
BIBLIOGRAFÍA	154
CONSULTAS VIRTUALES	158



UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
MAESTRÍA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS MENCIÓN LITERATURA

**HOMOSEXUALIDAD, CIUDAD Y MUERTE.
CONSTRUCCION DEL PERSONAJE HOMOSEXUAL
EN EL CUENTO ECUATORIANO DEL SIGLO XX**

**TESIS PREVIA A LA
OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
MAGISTER EN ESTUDIOS
LATINOAMERICANOS
MENCIÓN LITERATURA**

AUTORA: ING. MARÍA AUGUSTA CORREA ASTUDILLO

DIRECTORA: MSTR. MARÍA AUGUSTA VINTIMILLA CARRASCO

CUENCA-ECUADOR

2008



DEDICATORIA

*A mi padre
que se fue una mañana
envuelto en mariposas;
a la abuela
que olvidó las llaves y el rosario;
a mi madre de manos blancas y abiertas;
a Santiago, por la complicidad.
Y a mi hija, Francesca, mi mejor poema*

LA AUTORA



AGRADECIMIENTO

Gracias Raúl, por la palabra que se hace cuento
y se hace confesión.

Gracias Jacky, por la amistad, el tiempo
y la luz de siempre.

María Augusta, Oswaldo, Felipe y Alicia:
sinceramente gracias.

LA AUTORA



SÍNTESIS PREVIA

En el año 1927, Pablo Palacio con el cuento *Un hombre muerto a puntapiés* crea al primer personaje homosexual de la narrativa ecuatoriana. Este acercamiento inaugural a la disidencia sexual, sin duda, puede considerarse, además de primicia, un desafío para los escritores ecuatorianos que le prosiguieron, porque con ella, Palacio había patentado una forma muy conservadora de modelar a ese ciudadano disidente cuya ubicación, por naturaleza y condena, era el espacio del margen y de la clandestinidad. En el año 2000, Raúl Vallejo crea al último homosexual conocido de nuestra narrativa, y responde al desafío palaciano con un extraordinario relato que recrea la homosexualidad en una escenografía urbana, cuya fuerza y dinámica propician para sus personajes la posibilidad de la dicha y también la de la desesperanza. La propuesta de Vallejo, sin duda renovadora, incorpora otros elementos referenciales que configuran una versión interesante que además devuelve, por justicia, la dignidad, la autonomía y la opción de existencia, a aquellos desertores de la norma que alcanzan la redención en su propia rebelión, pese a que ésta finalmente termine por frustrarse.

Este estudio se inspira en la inquietud por saber qué sucedió con la temática homosexual en el quehacer literario de nuestro país durante esos setentaitrés años. Este rastreo analítico es, sobre todo, una forma de definir las estrategias y las miradas con las que se crea al personaje homosexual, estrategias y miradas que van fundando en esta *ruta cuentística*, algo así como el imaginario literario que ciertamente, transparenta el filtro de lo social y del discurso dominante, como inspiradores de aquellos actos creativos.

Los cuentos escritos durante el siglo XX, de seguro, guardan alguna evidencia de aquello que sucedió con tres elementos fundamentales, que en sí mismos, propongo como hipótesis de las variables que pueden constituir y definir al personaje homosexual. Me refiero a la *ciudad*, la *nocturnidad* y la *muerte* (también en su faceta simbólica, y en su ausencia, otros tipos de dolor), de las que sospecho, se pueden convertir en categorías muy útiles para construir a estos personajes, y



también en motivos para narrar sus historias. Lo que intento es proponer una primera definición: el homosexual es un personaje urbano, nocturnal y perseguido, las más de las veces, por una muerte que es en el estatuto creado por el discurso del *régimen de la sexualidad*, algo así como profecía, algo así como un decreto, al que este personaje fácilmente no logra conjurar. La exploración a cada historia intentará el rastreo de asuntos fundamentales tales como la soledad, la doble biografía, la clandestinidad, el desencanto, la supervivencia, entre otros, que ciertamente, también son asuntos que le pertenecen e incumben a cualquier hombre contemporáneo.



INTRODUCCIÓN

¿Cuáles son las estrategias que se ponen en juego al momento de crear personajes homosexuales en la cuentística ecuatoriana? ¿Cuál es la visión (o el imaginario) que esa tradición ha ido re-produciendo y construyendo a la vez, desde la ficción y en el estrecho espacio del cuento? ¿Cuáles son las implicaciones de la disidencia sexual en la vida social del sujeto que opta por ella, en términos de tolerancia y condena? ¿Cómo es esa mirada social que crea a estos personajes? ¿Acaso existe un estatuto fundado para el homosexualismo por la tradición cuentística ecuatoriana? Estas, quizás fueron las preguntas que al inicio, fundamentaron este estudio.Cuál es su órbita de existencia, cómo es su vida, cómo subsisten y desafían las estructuras de poder, cómo establecen sus relaciones, construyen su subjetividad y ejercen alguna forma de libertad, son, entre otras, las inquietudes que motivan la elaboración de un registro de personajes que tienen en común, además de su orientación sexual, una forma habitual de ser en la ficción.

El cuento es como una postal que aglutina en su espacio (preestablecido y convencional), elementos que aporten criterios que definan al objeto, que en la mirada del observador (lector) ha de volverse un espectáculo. Es exactamente ahí, en la estructura breve del cuento, donde debe ejecutarse una exploración que permita verificar aquellos factores que construyen y perfilan al personaje homosexual. Uno de esos factores es sin duda, el *escenario urbano*. La ciudad es el hábitat ideal para la experiencia homosexual; en buena medida, la interacción, y la vivencia personal de *practicarla* (en términos de Michel de Certeau), producen una de las versiones de ciudad, quizás la más importante y la más cultivada por nuestros cuentistas. Esta versión puede incluir dos probabilidades: una, que consiste en que la ciudad habilite el proceso de construcción de la subjetividad homosexual, y otra que, por el contrario, manufacture una conspiración que inclusive decrete la destrucción del personaje. Por consiguiente, la ciudad aceptada como texto, siguiendo, otra vez, la propuesta de Certeau, posee una serie de signos que se integran, armonizan o repelen la existencia y la presencia homosexuales.



Sin embargo, la ciudad *nocturna* es la dimensión en la que se celebra la cosmogonía del personaje disidente del orden sexual. La *nocturnidad* es un factor que habilita y legitima apropiaciones del espacio, que posibilita búsquedas y encuentros, y que puede editar algún tipo de autonomía para la homosexualidad. La noche invoca la clandestinidad, el disfraz y con él, el secreto, la insurgencia, pero también la búsqueda del erotismo y de las sombras que se esconden en la conciencia de los individuos ciudadanos. La noche desata lo que el día ha prohibido, inmoviliza en el sueño a los detractores inspirados en «la moral y las buenas costumbres», y vuelve criaturas aladas a aquellos quienes han sido acusados (y acaso condenados) de portar el vicio y la desviación. El fabulador crea un submundo, un mundo subsumido en la oscuridad que las luces y los sonidos urbanos animan y dinamizan; un submundo que sólo su acto creativo puede transparentar y acercar a la mirada de sus lectores.

El homosexual como constructo literario pertenece a esa legión de los personajes marcados, es decir, al colectivo de locos, enfermos, delincuentes, prostitutas o adictos. Aquellos son seres cuya identidad está impregnada de una mancha indeleble, de un pecado que debe ser expiado a tiempo completo y que como tal, los consigna al margen, al silencio y a la invisibilidad. Desde esa dimensión real que es objeto de representación artística, el *destino* homosexual, que despierta múltiples intereses e inquietudes, se traslada a los creadores de historias como un desafío y una búsqueda constantes. La *muerte* parecería ser una suerte ineludible, un destino casi inevitable para las formas de sexualidad proscritas. El colapso de la existencia homosexual en los cuentos ecuatorianos, acaso se habría vuelto un estereotipo que, sobre todo, responde a ciertos criterios que tienen que ver con la religión y con la moral. Los más reconocidos cuentos que recrean esta temática confirman esta última hipótesis, me refiero a *Un hombre muerto a puntapiés* de Pablo Palacio, *Angelote, amor mío* de Javier Vásconez y *Astrología para debutantes* de Raúl Vallejo, que más bien nos plantea el tema de la anticipación de la muerte.

De esta suerte, son tres los ejes fundamentales que articulan esta investigación: *la ciudad, la noche y la muerte*. Son estos los tres ámbitos a ser rastreados en los



relatos¹. A estos elementos que forman una triple dimensión, casi se les podría otorgar el carácter de fundamentales, o quizás el de claves para avanzar en el proceso de construcción del personaje en sus historias. Me parece que cuando el escritor los integra (al menos a dos de ellos), en su ficción, de alguna forma, consigue una sensación de completud para su personaje. Sin embargo, la revisión del corpus total ha de verificar la factibilidad o la inconsistencia de este planteamiento.

El rastreo analítico estará basado en un corpus de cuentos ecuatorianos, cuya condición esencial, que además ha de permitir la discriminación de los textos, sea hacer del asunto homosexual su argumento central y dotar al personaje disidente del rango de protagonista –esto sucede en todos los relatos, excepto en el cuento de Pablo Palacio–. Ahora bien, el planteamiento es convocar a todos los cuentos que cumplan con estas condiciones, y en virtud de ello, el punto de inicio será el relato de Pablo Palacio, reconocido como el inaugurador de esta temática en el año 1927. Esta propuesta origina una inquietud adicional con respecto a si ¿el conjunto de cuentos sobre homosexuales puede considerarse como una tradición o es apenas una fase del proceso de construcción de lo que podría denominarse un nuevo género narrativo, tal como lo propone Carlos Monsiváis²? El registro que generosamente, Raúl Serrano³ entregó a sus lectores en “*Boquitas Pintadas: la escritura del subsuelo*”, se convirtió en algo parecido a un mapa del tesoro. Ya en la ruta de búsqueda, ese registro fue ampliado con otros cuentos que aparecieron durante una fase que más bien podría definirla como una provechosa recolección de frutos. Los cuentos que incluye el corpus de este trabajo son: *Un hombre muerto a puntapiés* (1927), Pablo Palacio; *Al subir el aguaje* (1930), Joaquín Gallegos Lara; *Cara E’ Santo* (1953), Rafael Díaz Ycaza; *Florecia*,(1977), Eugenia Viteri; *Angelote, amor mío*, (1983), Javier Vásconez; *Nuncamor* (1985), Jorge Dávila

¹ A lo largo de este trabajo haré un uso indistinto de los términos *relato* y *cuento*. No olvidemos que el *cuento* es un género narrativo que se caracteriza por su breve extensión y por ser una unidad sintética y condensadora. El *relato* puede funcionar como sinónimo de narración y como tal también sirve para referirnos a la novela, como subgénero narrativo que es.

² “¿Cuáles son en los años recientes algunos de los rasgos sobresalientes, las innovaciones, las aportaciones, los géneros nuevos o novedosos afincados en lo popular? Enumero muy sintéticamente: [...] –*La literatura de la experiencia homosexual* [...]” (Monsiváis, 46-47).

³ La exploración que realizara el autor y crítico en el año 2002 sobre el tratamiento de lo homosexual en la narrativa ecuatoriana, inspiró en buena medida este trabajo. El registro de textos y autores y la labor crítica que realizó en torno a ellos son el punto de partida para esta revisión centrada en el tema de lo urbano y el asunto de la muerte (Serrano, 325-344).



Vázquez; *Volverán las oscuras golondrinas*, (1986), *Suceso de barrio*, (1986), *Los paseos alucinados del profesor Reina*, (1992), *Cristina envuelto por la noche*, (1992), *La noche por partida doble*, (1992), *Te escribiré de París*, (1992), Raúl Vallejo; *Ni sombra de lo que eras*, (1998), Lucrecia Maldonado; *Exhumación* (1998), Yvonne Zúñiga; *Macorina*, (1999), Raúl Pérez Torres; *Que la suerte te acompañe*, (1999), Ramiro Arias; *Astrología para debutantes*, (2000), Raúl Vallejo.

Asistamos pues, a este recorrido a través de la producción cuentística ecuatoriana que inicia en el siglo XX y termina en el año 2000, con la insuperable aportación de Raúl Vallejo, con su cuento *Astrología para debutantes*. El rastreo analítico de los textos convocados se inscribe, en primera instancia, en *Génesis de un mundo particular*, una estructura que paralela al Génesis Bíblico reedita tres de sus momentos fundamentales: *Un hombre muerto a puntapiés*, a la llegada del séptimo día, que recrea el ritual de la creación del primer hombre sobre la Tierra recién erigida; un segundo momento, el instante de aniquilación de la humanidad, provocada por su propia infamia en *El diluvio*, y finalmente *En el Arca (los infiltrados)* que explora la salvación de un grupo disidente, el de los travestidos, quienes parecieran haberse colado entre los afortunados. Luego se examina la revisión de la disidencia femenina al orden sexual en *De amores lésbicos*; y como tramo final *Un combo homosexual* efectúa una expedición por unos cuantos relatos, que, a pesar de considerarlos menores que los anteriores, proveen versiones novedosas en este proceso de construcción del personaje homosexual. Sin embargo, antes de emprender esta travesía, es necesaria una antesala teórica; por ello, *Sobre la homosexualidad, discursos, hábitats y destinos*, especifica ciertas categorías que resultan esenciales para efectuar el análisis planteado; me refiero a las definiciones de *homosexualidad, régimen de la sexualidad, ciudad, lugar, espacio y muerte*.

Todos los cuentos convocados a esta detallada expedición, todas aquellas pequeñas historias habilitaron a su vez, una sola historia: la que da cuenta de lo que sucedió a partir del primer cuento decididamente urbano, que además creó al primer homosexual en nuestra literatura. Esta historia es la que sigue a continuación, una historia que por momentos se subleva al formato del ensayo estrictamente científico-



académico, una historia que es choque, goce y recreación; una, que fuga (acaso celebrando alguna otra disidencia) hacia la metáfora y la alegoría, que las lecturas pueden y deben provocar e invocar, intentando la confirmación de aquello de que “lecturas son escrituras”. El rigor teórico se articula bien con la experiencia hermenéutica, en esta revisión que es secuencia, cronología, lente, mapa, pero sobre todo un saludo a los autores que regalaron a sus lectores de siempre, un motivo para descubrir algún otro revés en las palabras, en la realidad literaria y que han iniciado la construcción de una tradición en el cuento ecuatoriano.



CAPÍTULO I

SOBRE LA HOMOSEXUALIDAD

Discursos, hábitats y destinos

1.1 La fuerza del discurso, la estrategia del poder

Si existe un punto de coincidencia para buena parte de aquellos autores que desde la sociología y desde la historia, han hablado de homosexualidad, ese punto es el discurso. Y es que la homosexualidad nace como realidad, como concepto y como identidad, de manos de él⁴. Este discurso es una fuerza que filtra la existencia humana, y que al hallarse en tensión, debido a las múltiples posiciones de sus enunciadores, hace que la homosexualidad también sea una identidad en tensión.

Ricardo Llamas⁵ coincide con Michael Foucault⁶ en aquello de la búsqueda discursiva de la sexualidad humana, (enunciada por ellos como “puesta en discurso de la sexualidad”⁷ correspondiente al siglo XVIII, y “explosión discursiva” inscrita en las últimas décadas del siglo XIX y que aportó la definición de las homosexualidades periféricas, respectivamente ⁸). A la vez, los dos autores especifican la inspiración represiva de esa búsqueda que tendría como máximo fin, el desentrañar *la verdad de la persona*⁹, a través de esa interpelación, que luego y si es del caso, puede activar el discurso que construye la identidad homosexual y específica para ella procesos de exclusión y de estigmatización.

⁴ Los autores consultados conceden un espacio de análisis, de hallazgos, de respuestas, de hábitat de claves, justamente a la dimensión discursiva. Me refiero a Michael Foucault en *Historia de la sexualidad*; Ricardo Llamas en *Teoría torcida Prejuicios y discursos en torno a la homosexualidad*; David Halperin en *San Foucault, Para una hagiografía gay*; y Didier Eribon en *Reflexiones sobre la cuestión gay*.

⁵ Ricardo Llamas, autor de la obra *Teoría torcida*, es un referente teórico fundamental puesto que, su contribución sin precedentes, constituye un vasto estudio de investigación, recopilación y confrontación de mucho de lo que se ha dicho sobre el asunto homosexual. Llamas precisa que su estudio no pretende refutar discursos de prejuicio sino mostrar cómo se constituyen y operan, cómo construyen sus objetos y sus sujetos, cómo perpetúan y legitiman prácticas de exclusión y cómo logran la invisibilidad de sus operaciones.

⁶ Sin duda la obra de Foucault es un referente que sustenta todos los acercamientos teóricos que se hagan a la homosexualidad; en este sentido la recurrencia a sus respaldos teóricos durante esta investigación son frecuentes. Su tesis fundamental es la revelación de los mecanismos (del poder) que intentan la domesticación de la sociedad en el ámbito sexual a través de la postulación de la heterosexualidad como dispositivo legitimador.

⁷ A esta proliferación discursiva le corresponde como correlato *la Historia de la sexualidad* propuesta por Foucault en su obra del mismo nombre.

⁸ Foucault descubre en la historia de los discursos la *historia de la sexualidad*. A Llamas, por momentos se le desborda un ímpetu por demostrar que existe una fijación del estereotipo de destino homosexual, arraigado en un discurso que filtra el imaginario colectivo.

⁹Esta *verdad* se refiere a las posibilidades de construir su legítima subjetividad y de obtener un espacio también legítimo en la humanidad. (Llamas, 6-7)



Foucault afirma al discurso como esencial para el funcionamiento de los mecanismos de poder (33). Llamas enfatiza en un tipo de intervencionismo practicado sobre los afectos y los placeres de las personas, y aplicado desde diversas instancias ordenadoras de la realidad (la Iglesia, la medicina, la familia, el sistema educativo, la judicatura y los medios de comunicación). Estas instancias, a su vez, dan lugar a una serie de prácticas más o menos institucionalizadas (confesión, hospitalización, tratamiento, escolarización o pedagogía, enjuiciamiento, encarcelamiento, o información), que siguen criterios con frecuencia incoherentes, y cuyos efectos, sin embargo, presentan determinadas regularidades (2). El punto tangencial entre Foucault y Llamas en torno a la homosexualidad, es sin duda, esa consulta que hacen a las formas discursivas para detectar las inmanentes estrategias del poder (sobre el cuerpo y los placeres), su funcionamiento, y sus alcances. Foucault se refiere a un poder excluyente (cuyas técnicas son móviles, polimorfos y coyunturales), que requiere de las modalidades sexuales que infiltradas en el cuerpo, sirven como patrón de especificación de los individuos. Por lo anterior, resulta que orden, instituciones y prácticas abastecen el imaginario que luego bien puede moldear las formas de acercamiento al asunto homosexual.

Foucault apunta a un *régimen de los discursos* hecho de confesiones, traducciones y también de mutismos¹⁰, que prescribe formas de enunciar, callar y prohibir, y que habilita todo lo que puede ser dicho en torno a la sexualidad para autorizarla o reprimirla (37). Asimismo, este *régimen* determina las estrategias, las condiciones y los mecanismos necesarios para la producción discursiva, diversa y múltiple, que ha de legitimar la enunciación y conferir al sexo una existencia que primero, emerge de lo plenamente discursivo. La afirmación de Foucault en torno a que el siglo XIX ha sido una edad de multiplicación, en la que las sexualidades se dispersaron y se volvieron parcelarias, y que el siglo XX ha sido la época iniciadora de las heterogeneidades sexuales (49), resulta importante en la medida en que estas dos edades, de seguro influyen en las tendencias con las que desde el arte, se promueven las diversas representaciones de la realidad homosexual. En buena

¹⁰ Mutismos, en el sentido otorgado por Foucault, “las cosas que se rehúsa decir o se prohíbe nombrar [...] No cabe hacer una división binaria entre lo que se dice y lo que se calla, habría que intentar determinar las diferentes maneras de callar, [...]” (Foucault, 37).



medida, este *régimen de los discursos* foucaultiano debió haber inspirado la enunciación que Llamas hiciera del *régimen de representación* que además de sostenerse en el *régimen de la sexualidad*, debe restringir, censurar, silenciar y controlar los discursos y las formas de crear en torno a la identidad de gays y lesbianas.

Para Judith Butler, cuerpo y sexo son producto de discursos (Llamas, 14), en este sentido, es pertinente aseverar que las personas son cuerpos *etiquetados*, que asumen del discurso, su sexo, y de este último, un estatuto que rige sus identidades, roles, prácticas, estilos de vida, y que además, evidencia y legitima la diferencia sexual. La imposición discursiva hace lo suyo, pero la subversión, como alternativa afectiva y sexual, ha de resultar y asumirse también con otra *etiqueta*: la de la perversión, la de la anormalidad, la ignominia, la ilegitimidad, la represión, y si es del caso, aún más, aglutinadas todas, en el concepto de *homosexualidad*.

1.2 Tras un concepto de homosexualidad

He recurrido a cuatro voces teóricas para cercar el concepto de homosexualidad, que por momentos como criatura indómita intenta la fuga. Foucault, en su *Historia de la sexualidad* (1976), detecta una definición de sexualidad: “«por naturaleza» como: un dominio penetrable por procesos patológicos, y que por tanto exigía intervenciones terapéuticas y de normalización” (86). Creo que en ella, a su vez, por alusión, se define a la homosexualidad “periférica” o “insularizada” como irruptora y peligrosa, al tiempo que determina la legitimidad de medidas represoras en su contra.

Sin embargo, atendiendo a la aseveración que sigue a continuación, es posible asegurar que la homosexualidad ha sido una marca portable, cuyos ascendientes directos fueron la locura, la perversidad y la delincuencia, y que en ello, se articula esa tradición de exportarlos a un mundo marginal, que ciertamente, es verificable hasta nuestros días:



“Desde las postrimerías del siglo XVIII hasta el nuestro, corren en los intersticios de la sociedad, perseguidos pero no siempre por las leyes, encerrados pero no siempre en las prisiones, enfermos quizá, pero escandalosas, peligrosas víctimas presas de un mal extraño que también lleva el nombre de vicio y a veces el de delito. [...]. Trátase de la innumerable familia de los perversos, vecinos de los delincuentes y parientes de los locos. A lo largo del siglo llevaron sucesivamente la marca de la “locura moral”, de la “neurosis genital”, de la “aberración del sentido genésico”, de la “degeneración” y del «desequilibrio psíquico»” (Foucault, 53).

Para Foucault, el homosexual es un “potencial *queer*”, porque encuentra en él una identidad sin esencia, no una condición dada sino un horizonte de posibilidad, una oportunidad de transformación (Halperin, 102).

Por otro lado, Ricardo Llamas en su libro *Teoría Torcida* (1998) reafirma lo dicho por Foucault con respecto a que la homosexualidad se constituya según un estatuto preciso y funcional, y comenta que la eficacia de dicho estatuto está dada por la exclusión sistemática a la que da lugar (2). Esta exclusión nace de la intolerancia que, como el mismo autor anota, se origina y se extiende entre los siglos XIV y XIX (52). La homosexualidad queda definida como una escisión en función de la cual se impone un *régimen* de poder¹¹ acorde con el modelo de sociedad que se establece en Occidente. Asimismo, el autor identifica a la homosexualidad como una “desviación” del recto camino del patrón homosexual, pero también como una decisión o un proceso de radical individualidad (34). Además la homosexualidad, como código de limitaciones, antítesis de la heterosexualidad, y objeto de discurso y de control, queda definida como una instancia cosificada, maleable y manipulable, alienada, sin opción a acción ni reacción, y heterónoma, en tanto todo lo que se diga de ella proviene desde fuera (50). Esta última definición resulta comparable con el acto creativo del escritor, que convoca “siluetas” dentro de la historia, para ir las rellenando entre líneas, y desde fuera. Esta es la forma en que la heterosexualidad

¹¹ La versión de poder foucaultiana refiere un permanente, móvil y ubicuo juego de relaciones de fuerza (múltiples y desiguales) capaz de transformar y causar otros efectos inmediatos. Se trata de un poder que no se contenta con prohibir ni aterrorizar sino que normaliza, responsabiliza y disciplina, y que además, puede filtrar a las fuerzas de resistencia porque no es sustancia sino relación estratégica, dinámica e inestable que produce condiciones para el ejercicio de la libertad (Llamas, 39).



define a la legión homosexual, con el poder creativo con el que el escritor da forma a sus personajes, siempre sumisos y subordinados. Con respecto al origen de la homosexualidad, el mismo Llamas identifica el despliegue de una serie de estrategias de “distanciamiento”¹² que son discursos articulados de localización lejana, y de carácter esencialmente cultural y geográfico.

En cambio, David Halperin en *San Foucault, Para una hagiografía gay* (1995), propone, a partir del binarismo sexual, lo que bien podría denominarse *lógica del suplemento*, que concede a la homosexualidad el carácter de sello legitimador de una heterosexualidad que se define a sí misma y sin problematizarse, como un término no marcado y privilegiado, denigrando y problematizando a la homosexualidad (67). Asimismo, refiere una *crisis de legitimidad*, en la medida en que la identidad homosexual descalifica instantáneamente (27).

Didier Eribon, en *Reflexiones sobre la cuestión gay* (2001), afirma que el concepto de homosexualidad es más reciente de lo que se cree y que su especificidad depende de situaciones culturales determinadas, así como también, de la producción de sujetos que ejecute el sistema, a través de un proceso llamado de *sujeción*. En este proceso intervienen mecanismos provenientes del orden sexual que, entre otras cosas, impone una identidad.

Instancia manipulable o complementaria; entidad retorcida, descarriada, anormal, o viciosa; delincuencia, perversidad o locura, la homosexualidad en Occidente, con frecuencia se ha inscrito dentro de los márgenes de la disidencia¹³, la intolerancia y la violencia. Esto, claro, con la excepción de que en varios estados, se han configurado nuevos espacios combativos y se ha ido reformando ostensiblemente el alcance de su existencia política y social¹⁴.

¹² Ricardo Llamas encuentra que los patrones del “distanciamiento” o “formas de emplazamiento de la homosexualidad” pueden ser de índole geográfica, de estructura social, económica, étnica, de orden científico o biológico, y que tienen como función reforzar concepciones morales e ideológicas, formas de prejuicio, y claro, negar espacios a la homosexualidad. (121).

¹³ La homosexualidad ha sido relacionada con la sodomía y con la disidencia religiosa, y por ello, entendida como vicio nefando y clerical (y en especial de jesuitas). Y si de lesbianismo se trató, entonces la confusión con cosas de brujas no tardó en llegar. A veces, la tradición localizadora concedió a Italia una sede para la homosexualidad. María de Medicis llevaría el tribadismo a Francia a la Corte de Enrique IV (Llamas, 100-119).

¹⁴ Bien viene recordar lo que ahora mismo sucedió con respecto a la unión de hecho y otras demandas de la minoría homosexual en la Asamblea Constituyente, aprobada este año en nuestro país.



En la presente investigación, el concepto de «homosexualidad» se construye a través de la revisión de un registro de cuentos que tienen en común la presencia del personaje homosexual. Este registro incluye relatos escritos desde el año 1927 (fecha de publicación del primer cuento sobre homosexuales, perteneciente a Pablo Palacio) hasta el 2000 (año en que Raúl Vallejo publica su último cuento sobre la temática homosexual en su libro *Huellas de amor eterno*). Sin embargo, y hasta que ello suceda, creo que podría aventurar un concepto que es más bien una percepción a la luz de estas cuatro voces teóricas ya citadas: El homosexual es una criatura del margen y por ello marcada. Esa marca impuesta por la heterosexualidad y desde la centralidad que ésta ocupa (que efectivamente es sinónimo de poder), define para el homosexual una forma de ser, una opción particular de vida y un destino de muerte que intenta anticiparse todo el tiempo. Por “opción” me refiero a aquella caracterizada por la clandestinidad, por la huida y el disfraz, y determinada por el desafío de la supervivencia, el rechazo, el prejuicio, y la injuria. Y como “destino siempre anticipado”, me refiero a todo tipo de violencia simbólica de la que el homosexual pudiera ser víctima.

1.3 El régimen de la sexualidad

Aunque Llamas no lo explicita, el *dispositivo de poder* puesto al descubierto por Foucault en su *Historia de la Sexualidad*, y definido como una forma “domesticable” (en términos de Michel Maffesoli) creada a la sombra de la Modernidad, y que disfraza esa *verdad* del sujeto (me refiero a la secreta disidencia sexual) hasta ocultarla, so pretexto de emprender su búsqueda y de intentar “saber” sobre el sexo, es el antecedente fundamental de lo que él propone como *régimen de la sexualidad*. Este *régimen* es una parte esencial del orden social porque prescribe el confinamiento del sexo erróneo o del placer desviado, y porque fija en las formas de organización social, la determinación de las sexualidades, deseos, afectos y prácticas corporales apropiadas, así como la discriminación de aquellas que resultan impertinentes (Llamas, 11). El *régimen*, en Occidente, ha sido determinado



por una serie de discursos y prácticas que emanan de instancias de poder. Asimismo, se ha fundamentado como forma de control social sobre todo, a través de la norma que circula en el discurso y de la matriz heterosexual como esquema preestablecido¹⁵.

El *régimen de la sexualidad* es un sistema en el que se organizan los criterios para construir, realizar e interpretar las relaciones afectivas y las prácticas placenteras del sujeto. Se trata de un sistema que define sus implicaciones en todos los órdenes de la vida social, (decisiones de condena, sanción, socialización, integración, visibilización o invisibilización) y que rige las producciones discursivas que se pudieran hacer en torno a ellas. Pero también el *régimen* cifra su interés en el cuerpo, los placeres y las impresiones, es decir, en lo que el autor llama la problemática de la «carne»¹⁶. Sin embargo, Llamas identifica a este *régimen* como patriarcal, debido a que ignora las formas de homosexualidad femenina e impone lo masculino como patrón canónico para definir la subjetividad y la sexualidad.

1.4 Prejuicio, injuria y violencia: un desafío a lo homosexual

La sexualidad es el seno del *régimen*. En este sentido, la opción sexual determina la existencia del sujeto y la aprobación pública, si acaso se cumple con las prescripciones de la norma. O consigna la censura, la invisibilización, la represión de la autonomía y de la subjetividad, si es que se apuesta por la disidencia sexual. El discurso articulado desde el *régimen* crea y aniquila, re-crea desde fuera, libera o controla, cuestiona, estigmatiza, y siembra prejuicios que finalmente, habilitan prácticas represivas.

El término homosexual alude a una realidad existente pero no reconocida. Mas, cuando se trata de nombrarla, la recurrencia a insultos que asignan esencias y estatutos que imponen no solamente un nombre, sino también el sacrificio y la

¹⁵ Esta relación entre cuerpo y sexo establece mediante el discurso, dos cuerpos, dos roles y dos identidades cuya diferencia es la sexual y cuya materialización se da en el cuerpo, la naturaleza del sexo y los ritos que los ponen de manifiesto (Llamas, 14).

¹⁶ Dentro de estos asuntos el autor incluye a los siguientes: el cuerpo, la sensación, la naturaleza del placer, de los movimientos más secretos de la concupiscencia, de las formas sutiles de la delectación y del consentimiento. Foucault, Michael. op. cit. 131.



tragedia, es lo más frecuente. A decir de Llamas, las connotaciones negativas de ciertas denominaciones son “la cara visible de un proceso de ocultamiento y distorsión de mayor alcance” (69). La detección de la homosexualidad impone una serie de limitaciones que acorralan a «los rebeldes» hacia lugares de excepción, pero también adjudica un estigma que recibe el aliento de la ciencia, la religión, y en ocasiones, el de la justicia¹⁷.

Sin embargo, la clandestinidad y la supervivencia entre matices, y el desdoblamiento de identidades son una opción si lo que se quiere es evitar la confrontación con la violencia que arraiga el *régimen*. Ahora bien, si el control es un efecto del poder, entonces el sometimiento a él confiere una suerte de libertad condicionada, limitada y con más restricciones que habilitaciones; es decir, una autonomía en el marco de las prohibiciones. La insubordinación al *régimen* transforma al sujeto disidente en objeto de control (de un control que pretende la inmovilización), de marginamiento, injuria y de algún tipo de violencia física y simbólica.

Los gestos de resistencia, así como los de la “sujeción”, giran, sobre todo, alrededor de la palabra. Si lo *queer*, a decir de Llamas (371-382), supone una insurrección, una estrategia discursiva premeditada que defiende la libre elección de placer y de afecto, así como el carácter político y el potencial subversivo de esta elección. Si lo *queer* renuncia a cualquier verdad estable, y postula la diferencia y el rechazo a la igualdad –en tanto ficticia e indeseable–, a las normas sociales y a los valores establecidos. Si lo *queer* desprecia las instancias ordenadoras de la realidad al momento de su propia determinación. Si contesta frontalmente desde el margen y se defiende de las amenazas provenientes de instancias represivas, desde una dimensión lúdica de autoestima, diferente a la del «Orden», al que tacha de ilegítimo. Si se apropia del lenguaje del enemigo, lo subvierte y reedita el contenido de ciertos términos a los que relativiza, entonces, la filosofía *queer* es un centro de resistencia al prejuicio, la injuria y la violencia. En virtud de ello, en este tramo inicial, bien cabe un cuestionamiento a cerca de la construcción literaria de personajes homosexuales, en referencia a si en el instante de moldearlos junto con sus

¹⁷ Recordemos que la legislación ecuatoriana contemplaba la criminalización de la orientación sexual hasta el año 1997.



historias, su creador considera la opción de resistencia como legítima (¿o interesante?), y por tanto la integra al relato. Esto, en la medida en que podría vislumbrar en la filosofía *queer*, quizás la expresión más vital de esa resistencia.

1.5 La apuesta por lo homosexual

El sujeto homosexual casi siempre inferiorizado, en tanto realidad mediada y saturada de significación negativa, enfrenta a la comunidad heterosexual, que lo define y lo margina, las más de las veces. La identidad gay o lésbica obliga a un tipo de sociabilidad que incluya amigos «pares» con quienes sea posible el encuentro en lugares, por lo general, camuflados o clandestinos. Asimismo, y en ciertas ocasiones, es necesario el despliegue de dos identidades: una, que se someta al *régimen de la sexualidad*, con su norma básica de heterosexualidad, y otra, que le signifique la libertad y el ejercicio casi pleno de su elección de placer y afecto. Esto último, a su vez significa, de un lado, crear un itinerario particular que registre estrategias de supervivencia, no solamente frente a la intolerancia sino también frente a la “soledad homosexual”, y de otro, edificar “un mundo” específico, de “lo posible” en lo topográfico, en lo social, y en lo personal (Eribon, 44).

Para Eribon, la soledad del homosexual que envejece es un tema clásico y no solamente el producto de la representación homófoba. Ciertas formas de contrarrestarla son la amistad y la doble biografía. Los amigos se convierten en la familia sustitutiva (Eribon, 57), en tanto la identidad dual socorre la subjetividad homosexual. Eribon aplica el concepto de «vida diferida», y precisa que la salida del silencio y de la clandestinidad significa una forma de reinención (Eribon, 49). De esta suerte, un homosexual puede participar de su mundo (amigos, sitios de encuentro, reuniones) sin abandonar su faceta heterosexual, ejerciendo una doble identidad, que de ningún modo supone en estricto sentido, ignorar sus causas ni sus implicaciones. Sin embargo, la posibilidad de abandonar la clandestinidad, que permanece siempre abierta, solamente requiere hacer visible la *verdad* sobre sí mismo. Esta “visibilidad” operará en la sociedad con un efecto “transformador”



porque ha de modificar “profundamente lo que es posible decir, lo que se puede ver y, por consiguiente, pensar.” (Eribon, 48).

Con respecto a las formas de socialización homosexual existe una fórmula que sustenta sobre todo las relaciones sentimentales entre gays. En este sentido, Llamas afirma que desde el siglo XIX, el imaginario gay estuvo integrado por múltiples sistemas binarios (dandy/efebo, burgués/obrero, mentor/protegido, artista/modelo, viejo verde/adolescente, europeo/oriental...) (138). Este planteamiento dual además puede transparentar formas de perversión que fundamenten medidas de represión.

1.6 Una raza urbana que experimenta lo proscrito¹⁸

Doreen Massey conceptualiza al espacio con una triple entrada. La primera, alude que aquél es el producto de interrelaciones construidas a través de interacciones que van desde lo global hasta lo íntimo. Luego, propone una suerte de co-constitución entre multiplicidad y espacio, en virtud de que éste es la esfera que hace posible la existencia de esa multiplicidad en la que coexisten distintas trayectorias. Y finalmente que, en tanto el espacio sea producto de relaciones, éstas estarán necesariamente implícitas en las prácticas materiales que deben realizarse, dentro de un proceso nunca terminado y siempre en formación (104-105).

La ciudad es una gran geografía que acoge multitudes. La ciudad que se *renueva*¹⁹ es el espacio que se reinventa, que se descubre ante la mirada de aquellos que van llegando para quedarse. La ciudad se funda para los nuevos ocupantes (temporales) que buscan en la espacialidad la forma de legitimar su identidad. En términos de Certau, la ciudad es un gran texto que permite ser leído. En algún momento, aludiré a la ciudad-panorama como un simulacro teórico, es decir, visual (105), y en relación a la ciudad-concepto diré:

¹⁸ La idea de “raza” surge de una de las reflexiones de Didier Eribon, y en este sentido, la complicidad entre dos homosexuales, que se reconocen por su misma condición, se basa en lo que él denomina “una pertenencia común” a un grupo particular, una “raza”, una tribu, una verdadera subcultura gay (12-13).

¹⁹ La renovación tiene que ver con el cambio de ritmo de la ciudad sujeta a la llegada de la nocturnidad, que como veremos más adelante, será un factor importante para el desarrollo de la mayoría de los cuentos convocados.



”En este lugar que organizan operaciones «especulativas» y clasificadoras, una administración se combina con una eliminación. Por un lado, hay una diferenciación y redistribución de partes y funciones de la ciudad, gracias a trastocamientos, desplazamientos, acumulaciones, etcétera; por otro, hay rechazo de lo que no es tratable y constituye luego los «desechos» de una administración funcionalista (anormalidad, desviación, enfermedad, muerte, etcétera)” (106).

Pero, finalmente, la degradación a la que le condujeron los procedimientos que organizaron esta ciudad, propicia el retorno de las prácticas urbanas, “microbianas, singulares y plurales” (Certau, 108) que superviven a su decadencia. “Las prácticas del espacio”, dirá Certau, “tejen en efecto las condiciones determinantes de la vida social” (108). Es justamente en el ámbito de las *prácticas urbanas* que este estudio fijará su interés como una forma de entender la construcción del personaje homosexual de nuestra cuentística, a través y en relación con el espacio.

Un doble ritual se sucede con la nueva y breve ocupación: la fundación del espacio como lugar para el exilio, y la fundación del ser, que reivindica su identidad en condiciones de mayor libertad. Para enfrentar la agresión física y los efectos del prejuicio, algunos homosexuales se movilizan dentro de las ciudades. Con este movimiento, las ciudades se convierten en el espacio más acogedor para los nuevos «refugiados» del *régimen*, que buscan escapar de la injuria y vivir con cierta intensidad su disidencia sexual. La existencia gay o lesbica busca el *mundo posible* propuesto por Eribon. El exilio le concede cierta libertad, pero la clandestinidad y el disfraz son las mejores estrategias de supervivencia para la legión disidente del *régimen*, en tanto el secreto y la contraseña, resultan los más efectivos métodos de preservación de ciertos lugares de contacto homosexual, que constituyen lo que Eribon llama “subcultura homosexual”²⁰. El mismo Eribon comenta que la ocupación gay de las ciudades influye en su fisonomía y genera en la misma ciudad una frontera más o menos marcada con la ciudad heterosexual (38). Pero sucede que en algunas ciudades, esas marcas se pueden desdibujar por los efectos de la doble biografía y de otros mecanismos de clandestinidad: “Una identidad para el día y otra

²⁰ A este respecto Didier Eribon comenta que “Magnus Hirschfeld hace una magnífica descripción de la cultura gay y lesbiana de principios de siglo, con sus cabarés, sus restaurantes, sus tabernas y sus cafés, sus bailes, su vida nocturna, y todo lo que constituye lo que hoy llamaríamos la «subcultura» homosexual” (37).



para la noche” (Eribon, 46) un tipo de “doble vida” que permite la resistencia a la opresión y a la marginación. Y es que en ocasiones, la permanencia en la ciudad propia (o de origen) obliga a ciertos disidentes a asumir la heterosexualidad. Esto, sin embargo, puede ser interpretado como una impostura que implica una crisis de identidad, una tensión entre sumisión y disidencia y una metamorfosis entre el día y la noche.

La ciudad y sobre todo su espacio no privado puede convertirse en un campo de batalla. Sus residentes en ocasiones deben enfrentar a “los que no son de allí”²¹ y han invadido lugares de tránsito, tales como aceras, esquinas, plazas y demás instancias de andar público. Y aunque en apariencia lo público sea un lugar para todos, esto no resulta ser tan cierto cuando surgen sentimientos de invasión, motivados por la presencia de sujetos homosexuales a los que bien se podría llamar *turistas* o *paseantes*. En esta escena puede verificarse la reciprocidad constitutiva entre el sujeto y el espacio que en gran medida definen las formas en que ha de convivir la multiplicidad.

Entonces, la ciudad en su dimensión real de cotidianeidad que inspira el reportaje periodístico, y a veces, también una dimensión ficticia, es decir, la ciudad de invento, la ciudad de mentira con aires de verdad, la ciudad de cuento, invoca las macro y micro interrelaciones implícitas en las prácticas, y potencia la multiplicidad. Interrelaciones desprendidas de la vida de un gay o de la de una lesbiana: sus búsquedas, sus amores, y también sus temores; sus prácticas que suponen estrategias de supervivencia, su *doble biografía*, sus escapes, sus exilios, sus rituales de enmascaramiento, pero también los de su desnudamiento. Ellos como muchos, constituyen el muestrario de esa *otredad* que conforma la multiplicidad, y matizan con su estigma esa gama de la normalidad, porque la rayan, la desacomodan y la incomodan con su disidencia.

²¹ Zigmund Bauman dirá específicamente “los que no son de aquí” cuando se refiera a los merodeadores, intrusos y vagabundos que en la ciudad son reconocidos como factores de la versión del miedo moderno (101).



1.7 Lugar y espacio, salvando confusiones

La identidad del hombre contemporáneo se halla íntimamente ligada al escenario urbano, y a través de ello, a las versiones de espacio y de lugar (y quizás, también a las de no lugar). En este sentido, es preciso definir estas categorías y evadir cualquier confusión que pudiera surgir durante el proceso de construcción identitaria de los personajes literarios.

Marc Augé asegura que para distinguir las nociones de *lugares* y *no lugar(es)*²² es necesario pasar por la oposición de las de *lugar* y *espacio*. En este sentido, reflexiona en torno a las propuestas de Michel de Certeau, quien ha provisto un par de definiciones fundamentales: la primera, la del *espacio* como “un lugar practicado”, como “animación de los lugares” motivada por “un cruce de elementos en movimiento” –es decir, el desplazamiento de los *caminantes*, quienes “transforman en espacio la calle geoméricamente definida como lugar por el urbanismo” (Augé, 85) –. Y una segunda definición alude al *lugar*, como un conjunto de elementos que coexisten en un cierto orden²³. Ahora bien, según el mismo Certeau, *practicar* el lugar para promover su mudanza a espacio, es “repetir la experiencia alegre y silenciosa de la infancia”; la del primer viaje, la del nacimiento y la de la diferenciación”, “la del reconocimiento de sí como uno mismo y como otro, que reiteran las de la marcha como primera práctica del espacio”. (Augé, 89)

La propuesta de Marc Augé no coincide con la de Certeau, porque para Augé, el *lugar* es el lugar del sentido inscripto y simbolizado, es el *lugar antropológico*²⁴, y en esta noción incluye la posibilidad de que se puedan efectuar en él los recorridos. Y en torno a ello dirá: “Naturalmente, es necesario que este sentido sea puesto en práctica, que el lugar se anime y que los recorridos se efectúen, y nada prohíbe hablar de espacio para describir este movimiento.” (Augé, 86). Ahora bien, el término *espacio* para Augé, “en sí mismo es más abstracto que el de *lugar*” (87). Y

²² Según Marc Augé “El lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación. Pero los no lugares son la medida de la época (84).

²³ El autor aclara “El espacio sería al lugar lo que se vuelve la palabra cuando es hablada” (Augé, 85).

²⁴ Con respecto a este concepto Augé invoca la referencia que hiciera Certeau a Merleau Ponty, quien en su *Fenomenología de la percepción*, distingue del espacio “geométrico” el “espacio antropológico” como “espacio existencial”, lugar de una experiencia de relación con el mundo de un ser esencialmente situado “en relación con un medio” (85). El lugar antropológico incluye “la posibilidad de los recorridos que en él se efectúan, los discursos que allí se sostienen y el lenguaje que lo caracteriza. (87)



en este sentido, alude su uso sistemático, y también irrestricto, poco diferenciado en la lengua corriente como en los lenguajes específicos, y además, argumenta que su plasticidad es útil para dar testimonio de los motivos que pueblan la época contemporánea y de la abstracción que los corroe y los amenaza. (Augé, 87, 89).

Las dos enunciaciones resultan interesantes para describir el rol de las escenografías urbanas y las implicaciones que ellas suscitan en el personaje ciudadano, creado en los cuentos ecuatorianos sobre homosexualidad. Pero la propuesta de Certau con respecto a la mudanza del lugar en espacio resulta mucho más pertinente porque fundamenta ese proceso breve de transformación de algunos lugares en la ciudad, a raíz de la ocupación de ciertos grupos ciudadanos (me refiero a sujetos gays y travestidos que activan la versión de espacio), y porque coincide con la aseveración de Massey con respecto a aquello que propuesto como proceso de transformación, bien podría denominarse constitución solidaria del espacio. Sin embargo, la versión de Augé con respecto al *lugar antropológico* resulta valiosa por las resonancias que esa experiencia de relación con el mundo y con la creación de lo social orgánico deja en ciertas historias en las que el elemento dinamizador es el vagabundeo y el encuentro.

1.8 Una muerte por decreto²⁵, un asunto de destino

“la muerte llega antes que la vida”
Ricardo Llamas, *Teoría torcida*, 144.

Ricardo Llamas, comenta que el discurso de la homosexualidad trae consigo una correspondencia inevitable con el dolor y con la muerte como formas de destino, al tiempo que advierte una confusión surgida entre el origen del sufrimiento y la esencia de quien sufre, que postula a la homosexualidad como una opción cuyo correlato es el destino trágico, y en buena cuenta el castigo. De este modo, al

²⁵ El nombre de esta entrada reproduce la proposición más significativa de Ricardo Llamas con respecto a la muerte homosexual, aceptada como asunto que, proveniente de la realidad, se constituye en el que con mayor frecuencia se representa en el mundo de la ficción. El autor, particularmente, señala lo siguiente: “Convenientemente disociada de todo lo que estructura la vida [...], <la homosexualidad> supone de nuevo una muerte por decreto para quienes son precipitados en sus determinaciones” (146).



atribuir el dolor a la homosexualidad como elemento intrínseco de ésta, el *régimen de la sexualidad* logra que los mecanismos por los que esa atribución se recrea constantemente, pasen desapercibidos (143). Asimismo, define una particular asimilación entre estos dos (destino y sufrimiento), de tal suerte que, la muerte se arraiga como un deseo y como una búsqueda permanente en el individuo disidente. En torno a esto asegura:

“La muerte que sí es representada es la «muerte del homosexual» [...], dicha muerte está caracterizada de modo que cumple una función simbólica poderosamente determinada. «El homosexual» que se suicida pone de relieve, por contraposición, la vida que sí debe considerarse como merecedora de ser vivida. «El homosexual» asesinado define la instancia que sobrevive, que vence, la instancia más fuerte. (...) «El homosexual» que enferma y muere enseña cómo se debe morir, con resignación, con dignidad, sin protestar, agradecido, incluso, por la atención médica que se le presta. Si «el homosexual» se pliega ante todos los poderes terrenales sumisamente, ante la muerte nadie, absolutamente nadie, puede rebelarse. Esa es la gran lección que «nos» proporciona la muerte del «homo»” (144).

En las instancias discursivas y representacionales de la homosexualidad, la tesis destructiva es predominante y en esa línea, la única forma de acercarse a la realidad homosexual es a través del prisma de la muerte, afirma el mismo Llamas (167). El estereotipo trágico es asumido desde su espectacularidad, pero sobre todo, conserva un rasgo de funcionalidad al *régimen de la sexualidad*, en tanto encarna un símbolo y una lección. La propia inmolación es la única manera de realización plena dentro del sistema de representación creado por el mismo *régimen*, y si la muerte es consecuencia del padecimiento de VIH, además de confirmar una profecía, legitima otros procesos de exclusión que pueden llegar a ser muy violentos. Asimismo, el colapso de la existencia homosexual también es una forma de reconciliarlo con su entorno, y es la versión más promocionada no sólo como representación simbólica sino también como aproximación a la realidad. Llamas especifica la edificación de un *Mundo de muerte* (172), la inmolación como



plena realización y la muerte como mecanismo natural, pero sobre todo como un decreto ineludible.



CAPÍTULO II

GÉNESIS²⁶

De un mundo particular

UN HOMBRE MUERTO A PUNTAPIÉS

A la llegada del séptimo día

“Formó, pues, el Señor Dios al hombre del lodo de la tierra, e inspiróle en el rostro un soplo o «espíritu» de vida, y quedó hecho el hombre viviente con alma racional” (Gén. II. 7. 15)

2.1 A cerca de la ironía palaciana, un debate

Sin duda, el nombre de Pablo Palacio (Loja 1906-Guayaquil 1947), no puede quedar fuera de ninguna antología de cuentistas ecuatorianos. Y es que, adscrito a las vanguardias, el autor es el dueño de una producción literaria cuya absurdez espanta y conmueve. Su proceso creativo indiscutiblemente, fue atravesado por una inspiración demencial que paradójicamente le proveyó la lucidez suficiente para anticiparse y para legar un exclusivo patrimonio a algunos de los cuentistas que le prosiguieron. Su primer libro fue *Un hombre muerto a puntapiés* y luego completó su producción con dos novelas. “La vida, la muerte, el erotismo, el suicidio, la política son temas que, en conjunto tejen un cuadro que se autocuestiona sin cesar” (Océano, 775). Para Vladimiro Rivas, Palacio, es *el narrador de lo extraño y el padre del cuento ecuatoriano*:

²⁶ El Génesis “Describe la creación del Universo, el origen del género humano, la felicidad de nuestros primeros padres si no hubiesen desobedecido al Criador; la corrupción castigada con el diluvio universal, en el cual solamente se salvó, en el Arca, Noé con su familia” (Sopena, 13).

Esta investigación pretende ser una aproximación al origen del mundo homosexual en la ficción literaria, ajustada al formato del relato breve: el cuento, como estructura narrativa, unidad condensadora, y signo de lo contemporáneo, es la dimensión en la que mejor se manifiesta la vida de esas criaturas creadas con el soplo de la ficción.



“fue ante todo un desprestigiador de la realidad, esto es, un humorista –rara especie en una época de combativos y severos constructores de una literatura realista y de un país. El humor requiere de víctimas para existir, y Palacio eligió sacrificar a sus criaturas: las disminuyó, las enanizó en el altar de su discurso” (30).

El primer libro de Pablo Palacio publicado el año 1927²⁷, es el testimonio de ese “encuentro del autor con su imaginación” y empresa de la “singularidad”, como lo afirmara Abdón Ubidia: “Palacio nos entrega con especial énfasis en el elemento anecdótico, un conjunto de seres que pueden ser agrupados bajo un denominador común: la singularidad. Todos son singulares y, a causa de ello, sufren el acoso cruel y despiadado de quienes les rodean. Allí encontramos al homosexual, al demente, al impotente” (17).

El cuento que dio el nombre a su primer libro recrea un suceso callejero y el hecho que dinamiza el relato es la reconstrucción de un crimen. El anonimato es casi una condición en la historia: el investigador y el *muerto a puntapiés* son dos individuos desconocidos. La elucubración le lleva al primero, a la reconstrucción de los hechos, que es presentada hacia el final del relato: un hombre había muerto a causa de los golpes propinados por el padre de un adolescente, a quien “el vicioso” había intentado seducir.

Se trata de un relato, sin duda desafiante, cuya ironía²⁸, usada como estrategia para la puesta en discurso de la historia, ha originado, en torno a la construcción del personaje, dos posiciones que en buena medida se contraponen. Me refiero a aquello de que la ironía podría resultar una forma eficaz de cuestionar la realidad que instaura el *régimen de la sexualidad*, en función de que problematiza la percepción social de la homosexualidad, en aquella época. Por percepción social

²⁷ Juan Valdano sostiene que “a partir de los años veinte empezó a sentirse “la influencia de las ideas socialistas” y que ello promovió una interesante renovación de la prosa; el mismo Valdano inscribe a Pablo Palacio en el periodo de la “germinación de la conciencia socialista”. Ya en el esquema generacional, Valdano ubica al autor lojano en la segunda vertiente que inicia en 1929 y que en el quehacer literario, se ha identificado como «generación de 1930» (55-62).

²⁸ A propósito de la ironía como forma humorística, Felipe Aguilar comenta: “La ironía es la forma más sutil y lúcida del humor, y el humor más allá de hacer reír tiene que, fundamentalmente, hacer pensar. En ello encuentro la diferencia esencial entre el humor auténtico, que es siempre perturbador, transgresor y crítico, y la comicidad que se agota en el simple festejo” (*Comunicación*).



debemos entender todos aquellos procesos de marginación, prejuicio y violencia, a los que puede ser sometido el individuo que ha renunciado a su heterosexualidad. Felipe Aguilar reconoce a este relato como “un texto terriblemente malvado, que no deja títere con cabeza, que ridiculiza la pedantería científica, los métodos epistemológicos tradicionales, y la presunta calidad de los escritores realistas” (*Comunicación*). Pero también identifica esa dimensión cuestionadora en el cuento de Palacio, aquello que llama “ironía compasiva”, a través de este argumento: “la ironía es como una voz que alerta e intenta persuadir a los lectores sobre la condición primitiva del ser que no acepta la otra realidad, la de la diferencia” (*Comunicación*).

La versión que confronta lo anterior, en cambio, acusa una rigurosa reproducción de ese mandato de discriminación, violencia y muerte, prescrito por el *régimen de la sexualidad*, que, pese al argumento a cerca de lo irónico, resulta absolutamente verificable en la historia del “muerto a puntapiés”. En esta línea, Raúl Vallejo identifica al cuento de Palacio como el relato, que si bien coloca el tema de la homosexualidad –eso sí, de una manera muy conservadora–, a finales de la década de los años veinte, también inscribe en ese momento inaugural una representación que atenta contra la dignidad del personaje homosexual:

“Me parece, aunque suene muy discutible, que en el cuento de Palacio hay una visión muy conservadora sobre el tema de la homosexualidad. Sin embargo, creo que la perspectiva del narrador, de aquel que va construyendo la historia, más allá de que denuncia un tipo de violencia que se da por parte de quien desprecia a un personaje homosexual, no alcanza para redimirlo. La violencia es producida porque el personaje, “el hombre muerto a puntapiés” intenta seducir al hijo de aquel que ejerce la violencia. En otras palabras, allí hay un problema de violencia recíproca; entonces, el personaje del homosexual aparece como un personaje sediento de sexo, que ha pasado algunos días en la ciudad extranjera y que ya no puede aguantar más. Por ello, trata de seducir al primer niño que ve en la calle. Eso es denigrante para el personaje homosexual. Es como decir todo homosexual es potencialmente un violador. Ese es el mensaje de este cuento, en el que la



ironía de la voz narrativa no salva de ninguna manera al personaje homosexual. Yo no sé si estoy dando una opinión en contra de la idolatría hacia Palacio, yo lo digo sin ningún prejuicio porque he escrito el prólogo de la edición recién publicada de los cuentos de Palacio para Ayacucho. Es uno de mis escritores admirados pero no creo que reivindique al personaje homosexual. Más bien, creo que lo pone en una situación insostenible: que detrás de cada homosexual haya un violador en potencia (ha pasado una semana y un extranjero se halla desesperado porque no ha tenido relaciones sexuales); y por tanto, me parece que el cuento de Palacio no es un buen ejemplo de un tratamiento que dignifique al personaje y a un ser homosexual. Su mérito es haber colocado el tema, eso sí, desde una perspectiva conservadora, a finales de la década del 20” (Vallejo, *entrevista*).

Mi postura se solidariza con lo que Raúl Vallejo propone. Reconozco la fuerza irónica en el texto, pero creo que está particularmente direccionada a cuestionar el realismo y los métodos científicos (¿de alguna manera una faz de la razón moderna?), tal y como Felipe Aguilar lo enuncia, y como ya veremos, lo hicieron en su momento Antonio Cornejo Polar y Francisco López Alfonso; así mismo, cuestiona la investigación policial y hasta el proceso de “reconstrucción de la verdad”. Respecto al “macabro humorismo” arraigado en el cuento, López Alfonso comenta:

“Como ha observado Antonio Cornejo Polar, Palacio hace uso de «la ironía para desmontar los procedimientos de producción del realismo». En este orden de cosas destaca la decisión del narrador de «hacer un estudio experimental» como paso previo a la versión de los hechos, en clara alusión al naturalismo, y, más tarde, la necesidad de sopesar las virtudes de los métodos inductivo y deductivo para el fin propuesto. [...] El abandono de ambas decisiones, así como el humor corrosivo que recorre estas líneas, repite Cornejo Polar (apegándose a otros críticos del autor), «tiene que entenderse como burla a las pretensiones del realismo»” (376).

Creo que el asunto homosexual y su percepción, en este relato, es solo un pretexto para que Palacio, ese “gran desprestigiador de la realidad”, inicie el cuestionamiento



de aquellos temas. De esta suerte, tal y como lo argumenta Raúl Vallejo, el autor del mayor número de cuentos ecuatorianos sobre el asunto homosexual, considero que aquella ironía no basta para redimir al individuo homosexual, ni tampoco alcanza para afanes cuestionadores. Considero que la homosexualidad y la manera en la que es representada en este cuento, son una forma, una sustancia que (además arraigada en el imaginario colectivo) preexiste en la ficción a la carga irónica infiltrada por el personaje que nos cuenta la historia y que la reconstruye a la medida justa del *régimen*.

Es muy cierto que Palacio encuentra un lugar en la narrativa para el personaje homosexual. Pero al mismo tiempo, lo define como un ser peligroso, como un pervertidor por naturaleza, y como la única explicación –me refiero a la sexualidad disidente, periférica– que puede justificar la violencia extrema. El personaje homosexual creado por Palacio queda convertido en algo parecido a una matriz o un molde, que ciertamente, debe mucho de su forma y de su textura a la realidad social que lo define, lo enfrenta y lo rechaza. Un molde que ha de socorrer la creación de varios de estos personajes, cuyas características, en lo esencial, serán verificadas a lo largo de esta investigación que, fundamentada de manera especial en el ritual de la lectura, sin querer y por momentos, pudiera parecerse a un censo poblacional aplicado al pequeño país literario de los homosexuales.

Muy a pesar de esa atmósfera irónica, envolvente si se quiere, finalmente, se muestra una forma, más bien dicho, esa forma de *ser* del personaje homosexual, y al mismo tiempo, la primera versión de ese sujeto que había permanecido ausente de la ficción literaria de nuestro país, atrapado en ese mundo “sub”²⁹. Simultáneamente, se crea el reflejo de aquel mundo en la escala y para el formato ficticio del cuento. Retomando lo dicho por Vladimiro Rivas con respecto al trabajo de Palacio como autor, el personaje homosexual de este cuento, Octavio Ramírez, es también la víctima del humor malévolo de su creador, una víctima que fue trasladada al cuento, con su particular y no menos prejuiciada forma de ser, percibida por el otro, diferente a él. Pero sobre todo, insisto, como representación

²⁹ El prefijo vuelto palabra *libre*, desconectada del lexema, intenta alcanzar la connotación de lo marginal como aquello que se queda fuera, rechazado, de aquello que resulta intolerable por diferente, invisible por enterrado, de aquello que se queda debajo del orden constituido.



del sujeto homosexual, es una identidad que pre-existe a esa ironía que se filtra en el personaje narrador, en los asuntos del método y en el proceso que desentraña la *verdad*³⁰ sobre Ramírez.

2.2 Las primicias de Palacio, la fundación de la ciudad literaria

*Un hombre muerto a puntapiés*³¹ es sin duda un relato inaugural por significativas razones, y no menos importantes implicaciones. La historia narrada en el cuento consigna el punto de arranque de lo que Alicia Ortega consideró una tradición temática en construcción en nuestra narrativa³². Y es que el cuento de Palacio, al margen de la representación o de la noción de homosexualidad masculina que cree o reproduzca en su historia, es el primero en abordar el trágico destino de un homosexual, allá, en las postrimerías de la década del veinte del siglo pasado. Tres son los aspectos con los que defino, como una suerte de *primicia*, la labor iniciadora de Palacio con respecto al tema de la disidencia sexual. La primera, el homosexual muere en esa *ciudad* palaciana, a la que Abdón Ubidia consigna ser una anticipación de la modernidad creada en la ficción narrativa ecuatoriana³³. La segunda, esa ciudad es la misma que a su vez *moldea* al *sujeto homosexual urbano y literario* a través de un proceso de recíproca constitución. Y la tercera, que cierra el ámbito de lo que llamo las *primicias de Palacio*, más bien quisiera plantearla como un cuestionamiento basado en la lectura actual que es posible hacer al peregrinaje de Ramírez tras un objetivo (la búsqueda del placer en la

³⁰ Además del sentido que evidencia Michel Foucault en tanto alude a ese trabajo de desentrañar la *verdad del sujeto* como labor de la racionalidad moderna, que legitima la existencia y la presencia del individuo en el mundo mediante su domesticación (71-81), y del que Ricardo Llamas acusa como concesionario de un estatuto en función de su adscripción al *régimen de la sexualidad* (6-7), el crítico Francisco López Alfonso, con respecto a esa *verdad* presentada por el narrador protagonista, dirá: "es apenas un efecto de verdad alcanzado mediante la racionalización verbal y no por demostración experimental, una suerte de prestidigitación mental en la que resulta evidente el esfuerzo por aparentar ingenio" (378).

³¹ Para el análisis del cuento *Un hombre muerto a puntapiés* se consultó *Obras completas*, publicado por Libresa en la Colección Antares, en Quito, en el año 2002, y cuya edición crítica, estudio introductorio y notas pertenecen a la Dra. Ma. del Carmen Fernández.

³² "En esta línea de lectura podemos ir construyendo una tradición temática que solo ahora comienza a cobrar más fuerza" (Ortega, 164).

³³ "Si bien hay que celebrar la perspicacia de Pablo Palacio o Macedonio Fernández para detectar, apenas empezado el siglo, en los años veintes, lo que vendría a ser un futuro incontrastable; no es menos cierto que ese poder anticipatorio, clarividente, puede ser explicado muy bien si entendemos que, a la altura de esos años, en lo que hemos llamado la primera ciudad, ya se percibían los signos de la modernidad que hemos anotado. En especial uno: la constitución, vale decir *la construcción* del individuo como habitante de la ciudad y, desde luego, como sujeto literario. No hay que olvidar que los temas de la soledad y la incomunicación son, en esa primera ciudad, hechos cotidianos vividos" (Ubidia, 15).



ciudad ajena), y a la luz de lo que Michel Maffesoli propone en su obra *El nomadismo, vagabundeos iniciáticos*, en el año 2004. En este sentido, es factible comparar este peregrinaje con lo que el autor identifica como un *retorno* a la experiencia de la búsqueda y el viaje *modernos*, que se reedita como una *actitud posmoderna*. Lo cual volvería a plantear ese carácter anticipatorio, que en su momento, argumentó Ubidia con respecto a la creación de la ciudad. Maffesoli propone identificar la paradoja que origina un cambio de actitud con respecto a los ideales modernos que se evidencian debilitados, y define el contrapunto entre modernidad y posmodernidad en términos de movimiento. En este contexto, la modernidad queda definida como la inmovilidad, consecuente con esa voluntad de codificarlo y de identificarlo todo; como ideología del control, o lógica de dominación de las personas y de las cosas. Lo que quiero decir es que Octavio Ramírez era algo así como un disidente del orden en dos sentidos, uno, en lo sexual y otro en lo que tiene que ver con la estaticidad moderna. Este afán inmovilizatorio es el mismo que Michel Foucault vislumbró e identificó en sus estudios y que Maffesoli define como una consigna de domesticación social. La posmodernidad, o más bien, la actitud posmoderna surge con esa voluntad de conspirar contra la imposición moderna, y en este sentido, postula ese espíritu nómada, explorador, y el retorno a ese «anhelo por el otro lugar» que en la modernidad, que instituyó al *flâneur* propuesto por Walter Benjamin como figura arquetípica de la resistencia, que verifica esa actitud antropológica constante en cada individuo y en el cuerpo social en su conjunto (9-35). La propuesta de Maffesoli con frecuencia será tomada para respaldar la interpretación de la búsqueda y la movilidad de ciertos personajes homosexuales de los cuentos seleccionados.

A partir de este momento, el escenario literario que es el primer bosquejo de la ciudad, exhorta a ser re-dibujado y re-definido; espera ser escrito, ser llenado de historias que son formas singulares de ser y de existir. Pero además, la ciudad quedaría instituida como el espacio y la escenografía ideal para registrar historias sobre homosexuales. Ciertamente es que la narrativa contemporánea se escenifica de preferencia en lo urbano, pero sin duda la ciudad es el hábitat ideal para la disidencia sexual; Didier Eribon lo sostiene y se respalda en lo dicho por el sociólogo danés Henning Bech, “la ciudad es el mundo propio del homosexual”, su



espacio vital (36). La ciudad posee espacios que pueden ser usados por los caminantes como una trinchera que preserve su clandestinidad. También permite la apropiación de ciertos espacios, debido a su particular fisiología, que tiene mucho que ver con las opciones de existencia y de liberación que otorga la nocturnidad a todos los habitantes de la ciudad.

Las *primicias de Palacio* –la ciudad como escenario predilecto para contar esas historias, la recíproca constitución entre la ciudad y el personaje/ciudadano disidente, que podría entenderse también como solidaria, y el peregrinaje del personaje que busca, que encuentra, y que en ocasiones debe morir– han funcionado como un modelo, que durante décadas, más de una vez se ha reproducido al momento de contar sobre personajes homosexuales. La certeza de una anticipación palaciana enunciada primero por Ubidia, se refuerza con esta precisión de Raúl Serrano: “una ciudad que Palacio no la pinta en el cuento en términos de un presente realista, sino que la sospecha, la propone o pospone como parte de la ciudad del futuro, el territorio, la zona nada franca donde el extranjero (Ramírez, para el narrador es un extranjero) es la voz, la cara (¿o la máscara?) de la disidencia” (331).

Palacio experimentó la instauración de un proceso en el que, al margen de que operara el *régimen de la sexualidad*, se ejecutó la mutua construcción del ente urbano y del individuo. Me refiero a esa perfecta relación de *co-constitución* (entre multiplicidad y espacio) a la que alude Doreen Massey³⁴, cuando plantea una definición para el *espacio*, y que creo debe ser enmarcada en su dimensión más individual, íntima si se quiere, en tanto permite la definición de la subjetividad. Ubidia afirma que la ciudad, “patria de los individuos”, construye al personaje³⁵, pero encuentro necesario, en un acto de justicia, señalar que el personaje también transforma y redibuja a la ciudad.

³⁴ Ver en el Capítulo I, *Sobre la homosexualidad, discursos hábitats y destinos*, el subtema *Una raza urbana que experimenta lo proscrito*.

³⁵ Con respecto a la relación personaje/espacio en la obra de Palacio, el mismo Ubidia comentará “Los protagonistas de su primer libro asoman desnudos, por así decirlo, a solas con su drama, a solas con su yo, vigilados por esas miradas amenazantes que son los otros, *pero el entorno físico no cuenta, porque aquel es demasiado ajeno a su mundo interior, a su problema*” (18-19). El resaltado es mío.

Sin embargo, y en desacuerdo con el *enajenamiento* al que el autor de *Ciudad de invierno* alude, sostengo que el escenario – las calles del arrabal de la ciudad– no es solamente un requisito para concretar y asentar el relato en un espacio, sino que decididamente, influye y sentencia el peregrinaje, la extranjería y el destino trágico del protagonista.



La ciudad del *Hombre muerto a puntapiés* aparece como el espacio de tránsito y de búsqueda para el extranjero, –al caso, un individuo indocumentado–. Y también, como el espacio inevitable para los *desencuentros*³⁶. Ramírez, el protagonista, es un forastero que aunque desesperado, está dispuesto a encontrar placer en la ciudad ajena y nocturna.

“A las ocho cuando salía le agitaban todos los tormentos del deseo. En una ciudad extraña para él, la dificultad de satisfacerlo, por el desconocimiento que de ella tenía, le azuzaba poderosamente” (Palacio, *Obras* 99).

Y es justo allí, en esa búsqueda, que el personaje enfrentará a los desconocidos que podrían convertirse, con algo de suerte, y a partir de su apelación (que entendida como perversión deberá ser expiada), en potenciales y efímeros compañeros o cómplices de su placer, de su paraíso temporal³⁷.

La noche y la ciudad..., sus arrabales..., son elementos sustanciales que definen un relato sobre el asunto homosexual y lo configuran.

“Anoche, a las doce y media aproximadamente, el Celador de Policía No 451, que hacía el servicio de esa zona, encontró entre las calles Escobedo y García, a un individuo de apellido Ramírez, casi en completo estado de postración” (Palacio, *Obras* 92).

De alguna manera, este es el instrumental que Palacio, entre otros mucho más valiosos, como lo son su aliento vanguardista y fantástico, hizo heredar a algunos de los relatos venideros, incluidos los de nuestros días. Parafraseando a Ubidia, esta sucesión de bienes a favor de la producción literaria ecuatoriana, puede ser entendida como otra acción *clarividente* o como una *perspicacia* adicional, como el incentivo para explorar “con un ultramicroscopio” en las realidades que se esconden

³⁶ Zygmunt Bauman recoge la versión de ciudad de Richard Sennett, “un asentamiento humano en el que los extraños tienen posibilidades de conocerse”, y, como también termina siendo lo contrario, Bauman precisa que un encuentro entre extraños es un “desencuentro”, en la medida en que no hay recuerdos ni antecedentes comunes (103).

³⁷ Retomando lo dicho por Michel Maffesoli, la búsqueda es una actitud antropológica, y en el terreno de lo diverso, más allá de la percepción del personaje homosexual en el cuento de Palacio, Octavio Ramírez es un peregrino y un buscador. El objeto de su búsqueda es un tema que puede quedar al margen de esta definición del personaje como *ser*, y no como homosexual. O lo que es lo mismo, su *Dorado* no viene al caso, lo que importa es su búsqueda que lo avoca a la aventura del viaje en la ciudad extranjera.



en la porción laberíntica de la ciudad, debido a su condición de invisibilidad y de existencia no reconocida³⁸. Como una especie de mapa del tesoro, Palacio provee las coordenadas para rebuscar en la nocturnidad a esos personajes que viven con una intensidad particular, y que incluso experimentan a veces, algo parecido a una metamorfosis ritual y cotidiana.

2.3 El primer homosexual nace en la ciudad

Octavio Ramírez es el personaje peregrino que paradójicamente nace y muere en la ciudad³⁹. Esa versión *extranjera* adjudicada a Ramírez que implica la *aventura* en sus “modalidades: vida errante, nomadismo, anomia, vagabundeo, etc.” (Maffesoli, 42), también supone el peligro y la desconfianza porque “el viajero es el testigo de un «mundo paralelo» donde lo afectivo, en sus diversas expresiones, es vagabundo, y donde la anomia es ley” (Maffesoli, 43). De esta suerte, resulta pertinente asumir la presumible homosexualidad de Ramírez, como la opción de ese “mundo paralelo” que surge al margen y después del desacatamiento de aquello que el *régimen de la sexualidad* prescribe. El individuo victimado a puntapiés también es un personaje “rodante”⁴⁰ en la ciudad, cuya aventura instauro la versión contemporánea de las búsquedas legendarias (¿un paraíso artificial o existencial? – metáfora del placer, y de las diversas formas de satisfacción o acaso del mismo destino–), experiencia que algo tiene de dolor y de tragedia, y que sin embargo, es parte de la naturaleza humana. Sin embargo, y vista desde la perspectiva del poder, tal como lo propone Llamas, esta *extranjería* denota una estrategia de alejamiento

³⁸ “Con una fácil y no muy feliz imagen tomada en préstamo a la óptica, puede decirse que si algunos escritores realistas miraban la realidad con telescopio, para ver más cercana la solución de los conflictos sociales, Palacio empleó un ultramicroscopio para observar las bacterias de la descomposición de la mentalidad burguesa que es contagiosa, y aunque a veces parezca tener hacia los trabajadores una actitud de amante decepcionado (llega casi a la ruptura), su obra literaria es válida también políticamente: advertir que algo (mucho) huele mal en nuestra Dinamarca es la primera condición para que nos decidamos –incluso los ‘proletarios pequeño-burgueses’ y los pequeño-burgueses proletarios– a participar en la conspiración general contra la podredumbre” (Adoum, 83).

³⁹ Cuando aludo a “nace y muere en la ciudad” lo digo en forma metafórica primero, y descriptiva, después. Por nacimiento me refiero a que se trata del primer personaje de su “especie”, salido del mundo de la ficción narrativa. Y cuando digo “en la ciudad” hago referencia a ese poder gulliberiano (acaso omnipotente) que tiene el escritor de ir colocando a los seres que va creando en el escenario que él elija.

⁴⁰ El adjetivo hace referencia a la metáfora que marca la historia del rock y que le sirve de mito fundador. Maffesoli invoca el tema de “la piedra rodante” para retratar ese “«nomadismo espiritual» [...] emblema de un mundo en gestación” y que como obsesión no es ajena a la estructura del imaginario posmoderno (34-35).



que niega el espacio a la homosexualidad. El *distanciamiento*⁴¹ recurre a discursos que, por un lado, confieren a la disidencia sexual una localización lejana, de carácter esencialmente cultural o geográfico, y que por otro, la convierten en objeto de curiosidad, sarcasmo, riesgo o amenaza (99-131).

La conjetura construye al personaje, o más bien, *descubre sus misterios y reconstruye su personalidad* –es decir, descubre esa *verdad del sujeto*, emulando el proceso que Foucault evidenció en su *Historia de la sexualidad* –, a cuenta de un único fin: develar el porqué de su muerte.

“Octavio Ramírez, un individuo de nacionalidad desconocida, de cuarenta y dos años de edad y apariencia mediocre, habitaba en un modesto hotel de arrabal hasta el día 12 de enero de este año.

Parece que el tal Ramírez vivía de sus rentas, muy escasas por cierto, no permitiéndose gastos excesivos, ni aun extraordinarios, especialmente con mujeres. Había tenido desde pequeño una desviación de sus instintos, que lo depravaron en lo sucesivo, hasta que, por un impulso fatal, hubo de terminar con el trágico fin que lamentamos” (Palacio, *Obras* 99).

La ciudad como espacio abierto e irrestricto es el escenario en el que el sistema de la sexualidad habría de verificar su supremacía, y, finalmente, moldear al personaje. La condición de extranjería de Ramírez propició que la ciudad le resultara extraña, casi impenetrable, y que le obligara a vagabundear⁴²,

“Anduvo casi desesperado, durante dos horas, por las calles céntricas, fijando anhelosamente sus ojos brillantes sobre las espaldas de los hombres que encontraba... Considerando inútil el trotar por las calles concurridas, se desvió lentamente hacia los arrabales, siempre regresando a ver a los transeúntes, saludando con voz temblorosa, deteniéndose a trechos sin saber qué hacer, como los mendigos” (Palacio, *Obras* 99).

⁴¹ Ricardo Llamas encuentra que los patrones del “distanciamiento” o “formas de emplazamiento de la homosexualidad” pueden ser de índole geográfica, de estructura social, económica, étnica, de orden científico o biológico, y que tienen como función reforzar concepciones morales e ideológicas, formas de prejuicio, y claro, negar espacios a la homosexualidad (121).

⁴² Este vagabundeo se da en una ciudad que se configura como un escenario adverso en la medida en que la presencia del protagonista es ese inminente peligro que podría alterar su ritmo, es decir su *orden inmovilizador*.



La ciudad lo arrincona y lo conduce hacia el margen, hacia los arrabales. Para el caminante forastero, el espacio se promueve, como una red que habría de atrapar encuentros, que para él resultaban vitales. La historia vagabundea con su personaje y se moviliza con su búsqueda errante en tanto aguarda, sin saber, la llegada de su propia muerte. Luego, todo habría de quedar reducido a la reconstrucción intuitiva de los hechos. Finalmente, sólo se habría tratado de la muerte de un extranjero homosexual, forma de otredad por partida doble; identidad transgresora que invadió las fronteras del territorio, de la norma y del cuerpo; un profanador de ese orden que confiere soberanía, y que es instaurado desde el discurso. Ramírez era un extraño, un sin lugar, que había quebrado una norma y había inquietado la calma ciudadina (en buena cuenta, su inmovilidad), la había invadido y profanado al injuriar a uno de sus “descendientes”⁴³. Era un desconocido que por sí mismo había cifrado su destino en la ciudad a la que profanó y por ello, moldeó despiadada e implacable. Octavio Ramírez no era parte de ellos, de los otros, de los normales.

Además, esa complicidad entre la urbe y sus residentes pese a su condición de marginalidad social (el victimario Epaminondas era un obrero que habitaba en el arrabal), ese cordón vital que resultaba ser para ambos su relación de *co-constitución*, otorga a los residentes el carácter de representantes, de embajadores de la ciudad en la propia ciudad, en tanto la habitan cotidianamente y en tanto, y si se quiere, son poseedores de una parte de ella. La violencia queda legitimada en la medida en que ellos (Epaminondas y su hijo) son los residentes, entidades *co-constitutivas* que surgen de su propia interrelación y de la interacción de ellas con la ciudad a la que también transforman. Y él, Octavio Ramírez, es un extranjero y un invasor. En esta historia la ciudad no tranza con Ramírez, no lo asila; más bien, lo evita, lo rechaza, y finalmente lo vomita hacia la muerte. Y es que buscar placer con el mismo sexo, invadir al *otro*, al heterosexual y al residente de la ciudad, fue una equivocación que instantáneamente sentenció su propia aniquilación.

⁴³ Recordemos la propuesta de Doreen Massey con respecto a esa correspondencia y a esa constitución solidaria entre el espacio y el individuo. En virtud de ella, defino a Octavio Ramírez como un no privilegiado por no pertenecer a ella (y que además profanó y transformó la ciudad), y a los residentes, como sus hijos predilectos, no porque lo explicito el relato sino por la versión de Massey, y porque el asesinato de Ramírez parecería “justo y necesario” –esto, sin descontar la ironía con que se fabrica el relato–, un hecho sin importancia frente a la agresión, que él mismo perpetró en contra de uno de los “naturales” de la ciudad.



La búsqueda de Octavio Ramírez reproduce, al menos, una de las fórmulas del sistema binario planteado por Ricardo Llamas, como concepto integrante del imaginario gay desde el siglo XIX. Me refiero a la polaridad *viejo verde/adolescente*⁴⁴, que además de albergar lo que el mismo Llamas denomina el encanto de la otredad, articula los hechos evidentes de persecución, acercamiento no autorizado y perversión, que resultan –como lo había anticipado, aceptando la pre-existencia de la figura homosexual a la ironía palaciana, como realidad y como imaginario–, atenuantes de acciones represivas, que finalmente, explican y legitiman la violencia ejercida en contra de Ramírez, como acto defensivo, y como estrategia eficaz de purificación social⁴⁵.

En la violencia desatada en contra de Ramírez subyace cierto goce, (las onomatopeyas y la reconstrucción de la furia vengativa de Epaminondas son una buena muestra de esa acusada pretensión celebratoria, que sobre todo, se debe al tono irónico de esta ficción, pero que también guarda ciertas implicaciones con la realidad); dicha violencia deja ver a las claras, cómo la muerte de un homosexual puede como lo propone Ricardo Llamas, transitar desde la “emocionada compasión” hacia el “espectáculo edificante” (148). A este respecto, Francisco López Alfonso comenta: “Así, la reconstrucción del crimen adquiere su verdadero rostro de fantasía de conducta que satisface su sadismo, un volver a cometer de nuevo y personalmente el asesinato, porque esa es la sentencia” (378). Aquel extraño pasó desapercibido mientras no evidenció, a través de su comportamiento, su identidad sexual. Solamente ahí y después de ser victimado, en incomparable juego paradójico, el homosexual accede a su existencia en la ciudad, al precio de su propia vida, y en la fase de su extinción.

⁴⁴ Este binomio es una alternativa de las formas de socialización homosexual que resultan fundamentales para ensamblar ficciones de amores *clandestinos*; las más de las veces deviene de acoso en consentimiento. Otras formas duales son “dandy/efebo, burgués/obrero, mentor/protegido, artista/modelo, o europeo/oriental” (Llamas, 138).

⁴⁵ Palacio importa al relato una realidad que estaba allí, como preestablecida y como esperando ser descubierta para ser representada por la ficción. De ninguna manera, me refiero a que el autor del relato legitime la violencia cifrada en contra de la homosexualidad. Mis alusiones siempre irán dirigidas a la ficción y a las voces que nacen de ella y no a las de su exterior. Lo que sostengo es que, intentando una mirada directa al personaje homosexual construido en el relato, –que es el fin de esta investigación–, es posible verificar que el *régimen de la sexualidad* funciona perfectamente, y en virtud de ello, es pertinente postular una legitimación de lo que éste prevé, como sistema organizador del placer y de los afectos que es, en el hecho concreto del asesinato de Ramírez motivado por la venganza a cuenta de su actitud pervertidora.



2.4 Octavio Ramírez y la cacería de la verdad

Instalados en el cuento de Palacio, es evidente que tal como lo evidenciara Michael Foucault en su *Historia de la sexualidad*, a la usanza del siglo XVIII y reeditando ese proceso auspiciado por una necesidad de saber (que ciertamente es una voluntad del poder)⁴⁶, un individuo no identificado –el narrador–, inicia la cacería de la *verdad del sujeto* –Octavio Ramírez–. El afán esclarecedor evidencia una peligrosa pretensión controladora, que sin duda, es la expresión de una fijación racionalista proveniente de la modernidad. Esa verdad es la que a aquel desconocido –me refiero a Octavio Ramírez –, le conferiría plena existencia, en tanto fuera comprobado su vínculo con el *régimen de la sexualidad*, a través de su apego a la norma; o que lo suspendería en la inexistencia de la muerte a causa de su disidencia. Esa *verdad* llega a ser sinónimo de moral, “*Esclarecer la verdad es acción moralizadora*” (Palacio, 91), dice el epígrafe que anticipa la dinámica del relato, y que exige se busquen pistas, datos y claves para determinarla.

Era menester, que al hombre vulgar de la fotografía se le fueran arrancados todos sus *misterios* para a través de ello, develar lo único que realmente importaba: el porqué de su muerte a puntapiés; subordinando a la indolencia todo dato adicional. Cuarentaidós años, escaso de dinero, mal vestido, extranjero y portador de un vicio; debía llamarse Octavio. Ramírez era un extraño, que entre sus novedades, llevaba consigo su indomable homosexualidad. De allí que su condición invasiva y corruptora debía ser enfrentada también en el escenario público. A este respecto, el mismo Llamas argumenta que la mantención de los postulados del sentido de la muerte y el colapso de la vida del homosexual son factores que le otorgan éxito al *régimen* (153), y que éste como contrapartida, habrá de liberar de responsabilidades a quienes ejerzan la represión de forma directa o indirecta puesto que, ha de naturalizar, justificar y propagar la hostilidad popular, hasta establecer la violencia y el rechazo como un *a priori* necesario y universal (54).

⁴⁶ Michael Foucault, en su *Historia de la sexualidad*, da cuenta de un proceso que financiado por la necesidad de saber intenta desentrañar esa parte desconocida de los individuos. Sin embargo, bajo esa pretensión de hablar tanto de sexo acusa un juego de enmascaramiento, un ánimo de encubrir, diluir e impedir el encuentro de esa misma *verdad*. En términos de Foucault, el saber está motivado por el “no saber” y en él subyacen las voluntades del poder (67-70).



Claro que, y como lo señala Raúl Serrano -a propósito de la muerte a puntapiés y del uso del método inductivo-, Palacio reconstruye “con una estrategia lúcida, repleta de ironía y befa” (332), esa *verdad* que nos es dada en los últimos párrafos del cuento, como forma esencialmente intuitiva. Pero también es cierto que esa producción pareciera reproducir el estereotipo del *régimen* que implica asumir el prejuicio como insumo creativo, a cuya activación la historia ha de resolverse con la muerte del homosexual en forma de asesinato o de suicidio⁴⁷. Es evidente, entonces, que la verdad del *muerto a puntapiés* pertenece por recepción, a un sospechoso desertor, y por derecho de autoría, encaja perfectamente con los designios del *sistema*. Llamas propone una aseveración tajante y radical: la única forma legitimada por el *régimen* para representar la realidad homosexual es a través del prisma de la muerte (167); *Un hombre muerto a puntapiés*, el cuento fundacional de Pablo Palacio, parecería confirmar esta tesis, pues inaugura en la literatura ecuatoriana, una tradición fundada en un mandato de muerte: los personajes homosexuales están irremediabilmente condenados a su destrucción. Como veremos en el capítulo siguiente, esta sentencia se repite con alguna regularidad a lo largo de nuestra narrativa breve del siglo XX y al menos, el lector puede sospecharlo en el último relato sobre esta temática, publicado en el año 2000.

Aseverar un deseo moralizador en el texto de Palacio resulta forzado, más bien impertinente. Pero evidenciar en él, pese a su tono irónico (y acaso cuestionador), ciertas resonancias de la vigencia del *régimen de la sexualidad*, creo que es un acierto, porque sólo después de escarbar y descifrar aquella *verdad*, la muerte de un homosexual en la ciudad nocturna es un asunto resuelto que no requiere reparo ni cuestionamientos. En torno al destino trágico del disidente, en los espacios destinados a su representación, Ricardo Llamas expone que, “Establecida la normalidad de la muerte prematura y violenta del o de la homosexual, el hecho de que ésta venga por su propia mano o por mano ajena, en cierto modo, pierde

⁴⁷ “El amplio acervo de estereotipos sobre <la homosexualidad> que jalona la literatura popular del siglo XX en el mundo occidental, tiene como eje central la muerte. La cantidad de autores que asesinan a sus personajes <homosexuales> o que los llevan al suicidio es innumerable. A este eje se le añade una gama amplia de humillaciones y agresiones físicas [...]. Dicho de otro modo, el catálogo de personajes grotescos con final trágico es la forma en que la <homosexualidad> mantiene una existencia social reconocida” (Llamas, 75).



relevancia” (167), tal y como sucede con la muerte de Ramírez, el extranjero vicioso, en un arrabal de la ciudad.

Ser homosexual y reconocerse como tal en el Ecuador de los años veintes del siglo pasado, y en nuestros días, encarna un desafío de muy alto precio. Declararlo en aquella época no resultaba acertado (debido a las formas de prejuicio y a sus implicaciones de índole jurídica), por lo que, para el investigador, aquello era lo único que Ramírez podía, y debía callar. Didier Eribon en sus *Reflexiones sobre el asunto gay*, al referirse a la injuria, como una imposición de lo que él denomina orden sexual, asegura que en el mundo occidental, –sobre el que prima una visión androcéntrica–, “existe un tipo particular de violencia simbólica que se ejerce sobre quienes aman al mismo sexo que el suyo” (17-18). El prejuicio trasciende la muerte, y aquel inquisidor le impone a Ramírez un busto de mujer, una aureola y una historia. “Después... después me ensañé contra él” (Palacio, 97), lo admite, y hace de la injuria en dimensión gráfica y caricaturesca, una forma de aprobación del asesinato, un ritual para la expiación y por tanto, la evidencia de que el *régimen* funciona con eficacia.

2.5 Los puntapiés y el cuento al compás del *régimen de la sexualidad*

Raúl Serrano asevera que Palacio con su (*Un*) hombre *muerto a puntapiés* había logrado *desenmascarar* el *régimen sexual* “en los puntos que en un pacto casi tácito todas las partes, incluyendo a quienes políticamente representaban «la avanzada», preferían dejar para luego (¿pudor?), para cuando la estructura político-social se modificara como parte de los inevitables azares de la dialéctica” (331). Sin embargo, creo que más que “desenmascarar”, el cuento de Palacio, primicia creativa a la vez, evidencia, visibiliza y representa a través de su lente, la parte de la sociedad que margina el *régimen de la sexualidad*, alentado sobre todo, por la religión, la justicia⁴⁸ y la ciencia.

⁴⁸ Recordemos que la legislación ecuatoriana contemplaba la criminalización de la orientación sexual hasta el año 1997. El discurso generado desde la legislación pertenece al tipo que Ricardo Llamas denomina *discursos articulados* (215-248).



El cuento de Palacio hace visible una realidad construida por el *régimen de la sexualidad* desde una segunda instancia, que es su extensión: el *régimen de representación*⁴⁹. Este cuento no es más que la evidencia plena de lo que realmente ocurre con los individuos homosexuales que viven en una comunidad mayoritariamente heterosexual. Palacio incorpora un *nuevo* personaje y su trajinar en la ciudad; un personaje que hasta ese momento no había sido disfrazado ni enmascarado, porque siempre había estado ahí, ignorado, invisibilizado y marginado de aquellas historias que sí merecían ser contadas.

Si el fin último de la estrategia de su escritura tiene una dimensión política, como alude Jorge Enrique Adoum: “advertir que algo (mucho) huele mal en nuestra Dinamarca”, y si esa advertencia “es la primera condición” para decidir “una conspiración general contra la podredumbre” (Ver 12) entonces, dimensión y estrategia son criaturas nacidas en la adversidad. Adversidad, porque la maquinaria de prejuicio y violencia simbólica, desplegada por el *régimen de la sexualidad* en su casi perfecto funcionamiento (si no fuera por los brotes de disidencia y –por llamarla de algún modo– por la mirada tolerante, de muy pocos), da forma a una atmósfera en la que los cuestionamientos son por demás infrecuentes, la norma opera espontáneamente y el estigma es su más cierta concesión. Palacio, el vigía de estas “realidades mínimas”⁵⁰, *pequeñas* en términos de Adoum (81), y urbanas, alerta desde la escritura, sí, y anuncia desde su particular forma de asumirla. Pero lo hace bajo el esquema de representación que asiste a lo homo desde la tragedia, el desencanto, el dolor y la muerte, tal como el *régimen de la sexualidad* lo ha prescrito.

Sospechar un desenmascaramiento es ignorar o menospreciar el potencial del *régimen*. El *régimen*, según el mismo Llamas, controla a través de un poder (similar al de la versión foucaultiana), que es un proceso difuso, ilocalizable y omnipresente (37); un poder que, para David Halperin, “no se contenta con prohibir, ni aterroriza

⁴⁹ El *régimen* de representación, de carácter restrictivo, prescribe todo lo que puede y debe decirse sobre gays y lesbianas, y habilita su recreación; impide expresiones, censura, silencio, controla y confina al ocultamiento a aquellos referentes que ha prohibido. El *régimen de representación* determina que la única forma de plena realización para el homosexual es su propia inmolación (66-76).

⁵⁰ Con la expresión *realidades mínimas* intento denominar a aquellos asuntos que agobian, alivian o revitalizan la vida del individuo no solamente homosexual, sino también contemporáneo, y que, en su versión de personaje literario, frecuenta algunos relatos de nuestro tiempo, en su mayoría, recreados desde la ciudad.



directamente, sino que normaliza, responsabiliza y disciplina” (39). Un poder que surge de una relación estratégica, dinámica e inestable y que produce condiciones para el ejercicio de la libertad (Halperin, 37). Mientras la muerte, el dolor y la enfermedad rondan las historias sobre homosexuales, mientras no se escriba desde la celebración, desde el goce, y desde la experiencia sin marca, de alguna manera, se reactualiza, revitaliza y reedita el *régimen*, y también la realidad, que creo es la fuente esencial del escritor de literatura. Esto, sin perjuicio de que en las historias sobre homosexuales pudieran detectarse ciertos rastros de su resistencia. Muerte, dolor y enfermedad, suerte de estereotipo representacional, código de barras exclusivo para los relatos sobre gays, son formas de negación que han proveído de fuerza a la mecánica del poder, porque la imagen desdichada y peligrosa del homosexual ya ha sido infiltrada en el imaginario colectivo que finalmente, atraviesa e inspira las representaciones que provienen desde lo estético.

2.6 Mucho más que léxico

Con respecto a lo que propone Pedro Artieda en torno al cuento inaugural de Pablo Palacio, en *La homosexualidad masculina en la narrativa ecuatoriana*⁵¹, creo que resulta reduccionista asumir que *Un hombre muerto a puntapiés* dio a luz a un “léxico relegado” (24) y que éste causó la fisura de “los cimientos sobre los que se asentaban los imaginarios de entonces” (35). Más que alumbrar un léxico, engendró al cuento urbano que recrea historias íntimas de los nuevos ciudadanos; creó para siempre a ese “pequeño bolo de lodo suburbano” (Palacio, 89) que desde esa época ronda, habita y transita por los relatos de autores que heredaron su compromiso: sobre todo, Raúl Vallejo, Javier Vásconez, Raúl Pérez Torres, entre otros.

Palacio hizo mucho más que fisurar un imaginario. Más bien, creo que lo visibilizó, y completó desde la ficción; que lo hizo público a partir de su representación; y que

⁵¹ Con respecto a este trabajo, Fernando Balseca comenta: “Pedro Artieda Santacruz es pionero, en la bibliografía crítica ecuatoriana, de aquella línea que indaga cómo los literatos han representado la homosexualidad masculina desde las ficciones de Pablo Palacio hasta nuestros días.” (Balseca, *Solapa*) La revisión de Artieda nace de un lente patriarcal y se bifurca por una exploración que se socorre de argumentos, entre otros, psicoanalíticos y psiquiátricos que en ocasiones se deslindan de lo literario. De la entrada que confiere al cuento de Palacio y que titula *Palacio: un léxico muerto a puntapiés*, sospecho un doble endeudamiento, uno, al cuento y a su autor, y otro a lo que el mismo título propone y que finalmente a mi parecer, en rigor, no se verifica.



puso a disposición de la creación y la lectura un tema hartamente pospuesto. Insertó la ciudad moderna en el relato, e inauguró una nueva forma de contar historias sobre los sujetos urbanos, porque incluyó una temática nueva, personajes silenciados, ilícitos y siempre ausentes de la creación literaria. El asunto no es lexical sino sobre todo temático, argumental si se quiere. El nivel lexical es solo una dimensión de ese gran mecanismo que es el discurso literario. Evidentemente, escribió sobre lo que solía callarse. Sin embargo, examinar omisiones lexicales en el cuento es someterlo a una intensa e inmerecida depreciación. A pesar de que sobre él pese esa sospecha, (me refiero a las omisiones premeditadas de las que acusa Artieda: “Como dice el dicho popular: trata de tapar el sol con un dedo” (24)), es mucho más lo que el relato revela que lo que esconde. El hasta ahora considerado primer artificio narrativo sobre homosexuales en la literatura ecuatoriana, trasciende y supera en mucho esas inquietudes.

Es innegable que cualquier escritor adeude su producción a múltiples factores tales como su experiencia de vida, su cosmovisión, su subjetividad, su contexto, sus valores, en fin, tantos otros como los que se puedan adicionar a este listado; pero sin duda, lo que construye a un escritor es su compromiso con la representación que él mismo hace de la realidad; crear al representar es su verdadero oficio, en buena medida, es gozar de esa “cierta *libertad de expresión* dentro del realismo”, a la que alude Adoum (83). Sin lugar a dudas, el valor de Palacio, –el legado que subyace de su desquicio literario–, reside en haber asumido ese compromiso y en haber trasladado al individuo homosexual y su historia, compendio del prejuicio y de la tragedia, su suerte y su destino, producto del *régimen de la sexualidad*, a la forma escrituraria del cuento y a la fugacidad de la realidad, contagiándola de su dosis acostumbrada de pesimismo.

2.7 Un legado de muerte después de la muerte

En el juego de los discursos y de las representaciones, la homosexualidad trae consigo una correspondencia inevitable con el dolor y con la muerte como formas de



destino⁵². Homosexualidad, dolor y muerte es la triada que el *régimen* de representación prescribe, debe ser incorporado, a cualquier intento de crear una versión desde lo estético. La literatura como foco discursivo, en ocasiones asimila esta consigna. De esta suerte, los autores, creadores y homicidas a la vez, deben liquidar a sus personajes. Buena parte de las ficciones sobre homosexuales en el cuento ecuatoriano, son tragedias que recrean la vida y la extinción de seres desdichados a causa de su orientación sexual, publicada o no. De los diecisiete cuentos que integran el corpus de esta investigación, son seis los que reproducen la muerte violenta del personaje homosexual –creo que ésta no deja de ser una cifra interesante que inquieta y desafía alguna explicación–.

El extranjerismo de Ramírez y la búsqueda de *su verdad* son las partes de un proceso de choque. La actitud moderna de identificar (acaso controlar) todo o casi todo, a través de la búsqueda de la verdad y como un requerimiento del saber, suponen esa *domesticación* a la que alude Michel Maffesoli. La domesticación conduce a la inmovilización normativa y puede, en sí y como lo afirma el autor, “ser síntoma de encierro, y por ende, en última instancia, tener un efecto mortífero⁵³” (23). El otro elemento de choque es la actitud, hoy etiquetada por Maffesoli como una reedición, como un retorno a una práctica moderna que ahora se inscribe como parte de esa actitud *posmoderna* que además es intrínseca a la naturaleza del hombre. Me refiero a la experiencia de la *búsqueda* y la *movilidad* como formas de *rebelión*⁵⁴ (y que, evidentemente contrastan con la estaticidad moderna). En este sentido, el protagonista, el extranjero y desconocido Octavio Ramírez, es un peregrino que experimenta aquello que supone el viaje y la renuncia a la sedentarización, y una fuga hacia la búsqueda del destino, pese a que éste reserve al expedicionario su propia muerte.

⁵² “A partir del siglo XIX y de manera progresiva, se establece una asimilación entre la homosexualidad y el dolor; una confusión del origen del sufrimiento con la esencia de quien sufre. De este modo, al atribuir el dolor a la homosexualidad como elemento intrínseco de ésta, el *régimen de la sexualidad* logra que los mecanismos por los que esa atribución se recrea constantemente pasen desapercibidos” (Llamas, 143).

⁵³ La alusión metafórica a lo *mortífero* supone la muerte simbólica ocasionada por la forzada renuncia a la exploración de las dimensiones prohibidas del deseo y del placer. Tiene que ver directamente con este juego que crea una frontera y polariza las zonas de lo proscrito y de lo permitido, que casi siempre aderezan lo que se cuenta en las ficciones sobre lo homosexual.

⁵⁴ “ya es hora de tomar en serio el nuevo auge del impulso hacia la vida errante que en todos los ámbitos, en una especie de materialismo místico, recuerda la transitoriedad de todo. De esta manera, cada uno de nosotros se convierte en el viajero siempre en busca de otro lugar, o en aquel explorador encantado de aquellos mundos antiguos que es conveniente, siempre y de nuevo, inventar. ¿Acaso ser inquieto o perder el equilibrio no es, a fin de cuentas, lo característico de todo impulso vital? (Maffesoli, 17)



Palacio, sin duda, instauró una profecía: del hombre que murió a puntapiés queda el signo de la *muerte* que como destino trágico confiere existencia al homosexual. Subsiste otro tema recurrente, la *soledad clásica del gay*, (finalmente, por el cuerpo sin vida de Ramírez, nunca nadie preguntó), que ronda con frecuencia estas historias y que quizás puede ser entendida como renuncia, como anulación, pero también como otro tipo de muerte, y como un rostro del desencanto. De la *ciudad* en la que murió, que fue escenario de una crisis entre dos tipos de violencia, una en apariencia, patrocinada por el deseo homosexual, y otra –homofóbica si se quiere–, como reacción ante el inminente peligro corruptor, quedan los rastros ciertos de la vigencia del *régimen de la sexualidad*, que encuentra en la muerte del disidente una alternativa purificadora, una medida que aplaca los riesgos contaminantes y un castigo a los arrojados desertores. Pero también la ciudad queda instituida como el escenario idóneo para contar historias sobre homosexuales, historias urbanas que se suceden con brevedad y que escarban en sus realidades, que ciertamente son las mismas preocupaciones del hombre contemporáneo: soledad, desencanto, pesimismo, brevedad de las relaciones, fragmentación del mundo, el amor, la pasión, entre otros. De la creación de Palacio sobrevive un legado, inscrito sí, en un *régimen de representación*, que confiere un patrón de locación, de ambientación y de destino, una suerte de llave que abrirá la historia del cuento, cuando de contar sobre homosexuales se trate.



CAPÍTULO III

EL DILUVIO⁵⁵

“5. Viendo, pues, Dios ser mucha la malicia de los hombres en la tierra, que todos los pensamientos en su corazón se dirigían al mal continuamente,

6. pesóle de haber criado al hombre en la tierra. Y penetrado su corazón de un íntimo dolor,

7. yo raeré, dijo, de sobre la faz de la tierra al hombre, a quien crié, desde el hombre hasta los animales, dese el reptil hasta las aves del cielo; pues siento ya el haberlos hecho.”

(Sagrada Biblia. Gén. VI. 19)

“17. Y he aquí que voy a inundar la tierra con un diluvio de aguas, para hacer morir toda carne, en que hay espíritu de vida debajo del cielo; todas cuantas cosas hay en la tierra, perecerán”.

(Sagrada Biblia. Gén. VI. 20)

3.1 Los herederos de Palacio

Un hombre muerto a puntapiés, con autoridad inaugural, proyecta su espectro sobre algunos relatos de la literatura ecuatoriana⁵⁶. Lo que bien podría asignarse a la

⁵⁵ Esta decisión divina de exterminar a toda “la gente mala” (*Sopena*, 27) con el crecimiento de las aguas, puede equipararse con la voluntad creativa del escritor de acercarse a la existencia homosexual gay (el rastreo no ha reportado la existencia de un relato en el que una lesbiana enfrente una enfermedad mortal o algún tipo de violencia física que le lleve a la muerte, aunque Eugenia Viteri, en *Florenia*, plantea una reflexión sobre el amor lésbico después de la muerte por razones inciertas, -presumiblemente por vejez- de una de sus personajes), a través del dolor y la muerte, suerte de lluvia impenitente sobre los relatos convocados en este capítulo.

⁵⁶ Entre los cuentos que recrean la muerte del homosexual se hallan *Un hombre muerto a puntapiés* (1927), de Pablo Palacio; *Cara E' Santo* (1953) de Rafael Díaz Ycaza; *Angelote, amor mío* (1983), de Javier Vásconez; *Suceso de Barrio* (1986), *Volverán las oscuras golondrinas* (1986), de Raúl Vallejo; *Exhumación* (1998) de Yvonne Zúñiga. A estos relatos súmese aquellos que reproducen ciertas formas de violencia en contra de travestis: *Cristina envuelto por la noche* (1992) y *Te escribiré de París* (1992), también de la autoría de Raúl Vallejo. *Astrología para Debutantes* (2000) escrito también por Vallejo, puede entenderse como una suerte de premonición. Manuel, uno de los personajes, padece sida; esta enfermedad es como una metáfora de muerte, como un anuncio, como un destino. El Profesor Wizard, el protagonista del cuento, ha sido contagiado por su amante del mismo mal. Manuel escapa para buscar una muerte solitaria.



intertextualidad, Jorge Franco⁵⁷ prefiere explicarlo a partir del hecho de que todo artificio literario conserva algo del pasado, pero reformado, (sin embargo, como veremos más adelante en la revisión de los relatos, a veces conserva mucho del texto fundacional). La exploración del asunto homosexual es la dimensión que conecta a todos estos cuentos, pero la suerte reservada a sus protagonistas es su más fuerte vínculo. Jacinto, Manuel y Cecilio (personajes de los cuentos *Angelote*, *amor mío*, *Astrología para debutantes* y *Suceso de barrio*, respectivamente) son personajes cuyas historias los aniquilan, –y siguiendo lo que Ricardo Llamas sostiene– a través de la reproducción de un estereotipo instaurado en Occidente por el *régimen de la sexualidad*⁵⁸. Y es que según lo afirma, la dinámica de los discursos y de las representaciones invoca, inevitablemente, experiencias de dolor y de muerte inspiradas en el prejuicio (de factura heterosexual y homofóbica) que se instituyen como un destino justo, en la medida en que castigan, vengán, depuran y disuaden, pero que también, reproducen algo que puede aceptarse como una sentencia o como un patrón tomado de la realidad.

La construcción literaria de un personaje homosexual es a la vez una tarea de deconstrucción y/o reconstrucción del estatuto homosexual arraigado en el imaginario colectivo. Debe encarar, sobre todo, el afeminamiento y el destino trágico de los personajes. Asumir la creación literaria de un personaje gay supone un encuentro con la ambigüedad y con otra ficción (gestada desde la realidad) que incita a ser descifrada. Pero también obliga a auscultar el drama existencial de quienes asumen la soledad clandestina para evadir las reglas y procurarse un aire de libertad. Invita a descubrir estilos de vida que por individualidad y por soledad, recurren a la condición secreta del “desconocido” o del “ciudadano anónimo”, que a

⁵⁷ “Aunque suene contradictorio, tengo la percepción de que la literatura de los últimos años también ha tomado los ingredientes de las generaciones anteriores para construir algo que no se parece en nada a la obra de sus antecesores [...] Es tal vez una actitud obligada para permitir la renovación, y en este caso, la evolución de nuestra historia literaria” (Franco, 38).

⁵⁸ Recordemos que, a decir de Ricardo Llamas, el *régimen de la sexualidad* es un sistema en el que se organizan los criterios para construir, realizar e interpretar las relaciones afectivas y las prácticas placenteras; define sus implicaciones en todos los órdenes de la vida social (decisiones de condena, sanción, socialización, integración, visibilización o invisibilización). Asimismo, aclara que, luego de implantarse como un orden sexual específico, dicho *régimen* se perfila como una forma de control social, que en Occidente, determinado por discursos y prácticas emanadas desde instancias de poder, construye un modelo (en apariencia coherente) de afecto y placer, de convivencia y de deseo, de socialización y de integración. Acota que, “más que la existencia de diferentes formas de afecto y placer, el *Régimen de la sexualidad* determina su visibilidad, su recurrencia, sus manifestaciones, su significado y lo que de todo ello se deriva”. Que no son los dictados fisiológicos sino las formas de organización social las que determinan qué sexualidades resultan apropiadas y cuáles impertinentes (11).



veces puede transformar temporalmente, y a través de los *encuentros* y de los *desencuentros* (propuestos por Bauman⁵⁹), el espacio de esa ciudad, en ocasiones no hospitalaria y hostil para la mayoría de los miembros de su legión, en un resuelto espacio de incertidumbre o de conflicto, en el que se les es asignada una marca que persuade sobre el peligro y la contaminación que portan y que amenazan como inminentes⁶⁰. Este asunto se recrea en *Un hombre muerto a puntapiés* y *Los paseos alucinados del profesor Reina*.

La creación de un personaje homosexual demanda bosquejar una ciudad, bosquejar un espacio en el que la historia se asiente; un lugar que asile o que repulse la presencia homosexual, una zona de negociación o de disputa; a final de cuentas, construir esa, la única escenografía que el personaje homosexual, en sus versiones gay o lésbica, puede habitar y/o frecuentar. Dicho de otro modo, los escritores deben fabricar un mecanismo en el que los personajes y sus ritmos de vida se equilibren casi rigurosamente; el mecanismo, acaso una moderna Sodoma que permita el deambular y además, el encuentro entre sujetos disidentes; acaso el mundo de los homosexuales que cuestione la unidad, la estabilidad y la armonía urbanas (¿aparentes?), y que en ese proceso ponga en evidencia posibles inconsistencias del *régimen*, y también falsedades de lo social.

3.2 Inventario de bienes palacianos

Como lo referí anteriormente, el espectro del cuento de Pablo Palacio se parece a un gran eco que se expande a lo largo del siglo XX y que conserva en otros relatos, algunas de sus resonancias hasta empezado el nuevo siglo. *Un hombre muerto a puntapiés* puede definirse como inaugural, pero también como materia prima para la

⁵⁹ Para Bauman la posibilidad de que extraños se conozcan en la ciudad significa “que los extraños tienen probabilidades de encontrarse en su calidad de extraños, y que posiblemente seguirán siendo extraños tras el ocasional encuentro que termina de modo tan abrupto como comenzó. [...] un encuentro entre extraños no se parece a un encuentro entre familiares, amigos o conocidos –es, comparativamente un *desencuentro*–. [...] El encuentro entre extraños es un *acontecimiento sin pasado*. Con frecuencia es también un *acontecimiento sin futuro* [...] una historia que, sin dudas, no «continuará»” (102-103). Sin embargo, cuentos como el de Palacio y algunos sobre travestis de Raúl Vallejo invocan el *encuentro entre extraños* o *desencuentro*, y evidentemente, son historias que sí tienen una continuación.

⁶⁰ Los encuentros pueden crear circunstancias en las que la invasión y la perversión generan confrontaciones y desencadenan ciertos tipos de violencia. La presencia homosexual puede crear la experiencia del *desencuentro*. En este sentido, la percepción de peligrosidad y de contaminación que inspira la homosexualidad en los individuos con los que ha experimentado *encuentros* y *desencuentros*, problematizan su identidad y su ocupación de la ciudad, al punto en que se instauran procesos que buscan su aniquilación.



construcción narrativa debido a que, en su estructura, incluye asuntos que con frecuencia merodean la vida homosexual.

Estos asuntos son como lugares por los que algunos autores pasean su escritura, escarban y edifican. La soledad homosexual es uno de ellos. Didier Eribon reconoce que “El tema clásico de la «soledad» del homosexual que envejece no es solamente el producto de una representación homófoba; desde hace mucho tiempo corresponde a la realidad vivida por muchos individuos” (57). Vallejo consigna este asunto a dos de sus relatos y explora el tema de la vejez que se imbrica con el de la soledad, pero también y coincidiendo con Javier Vásconez, explora la versión elegíaca de la tristeza y la soledad después de la muerte (o de la ausencia permanente) del amante.

Otro motivo por el que repasan los dos autores es el de las relaciones que instauran individuos homosexuales con parejas menores a ellos, (el caso de los profesores creados por Vallejo plantea una diferencia de edad de más de la mitad de sus años). Estas relaciones consiguen inquietar porque suponen una mezcla disonante y una doble transgresión (agravada si se quiere), que invoca el asunto de la perversión de menores. En el relato de Vásconez, el argumento planteado aborda un esquema de dominación-conveniencia sobre el que se construye la relación sentimental de sus personajes⁶¹.

Finalmente, la violencia en contra de individuos homosexuales y la muerte (al caso, la soledad y la enfermedad como tragedia que anticipa la finitud del ser) es el tema que más acerca a estos relatos a aquel que escribiera Palacio, en el año 1927. Dos asesinatos y una muerte segura a causa del padecimiento de sida son las razones que instituyen el destino trágico de esos tres personajes (Jacinto, Julián y Cecilio), que además terminan por definirse como herederos directos del destino asignado a Octavio Ramírez en la naciente ciudad literaria. En los abordajes individuales a cada uno de estos relatos, se evidenciarán otros temas recreados por Palacio, que también son parte del imaginario que arraiga la figura homosexual.

⁶¹ Las relaciones de clase son un punto interesante a analizar en las formas de representación literaria de la homosexualidad. Para Didier Eribon, “la transgresión de las fronteras de clase” responde a una sistemática y más acusada mezcla social entre los homosexuales y ha sido reconocida como uno de los rasgos “más característicos de sus modos de vida”. En este sentido, comenta que otra de las pautas de la vida homosexual, al menos durante los dos últimos siglos, es además la de la explotación social y la de la dominación por medio del dinero (15).



3.3 Antes, el primer suicidio

Rafael Díaz Ycaza en el año 1953, se une al nacimiento de esta nueva tradición con un cuento breve, que plantea tres asuntos que seguirán siendo editados, con mayor profundidad, en las décadas posteriores: la doble biografía, la perversión y la frecuente muerte del homosexual. Este cuento es el primero en explicitar el *suicidio*; su motivo es la vergüenza de la secreta homosexualidad puesta al descubierto. *Cara E´ Santo*⁶² es el nombre del cuento y también el de un personaje extraño, un indigente que habría de quedarse en el pueblo de Samborondón, como empleado de todos, “una especie de sirviente general [...] una propiedad colectiva” (Díaz, 55). La idiotez del recién llegado era una forma de orfandad imperdonable que embargó sus derechos y su libertad. *Cara E´ Santo* resultó ser a la vez, objeto del deseo sexual de Don Julio Barbosa, y del de su hija.

De Barbosa, el Teniente Político, se sospechaba su homosexualidad, “Nada se había podido comprobar, sin embargo. Decían que se refugiaba días enteros en la cantina de los bajos de la Tenencia, y que había corrompido a muchos jóvenes” (Díaz, 54). Sin duda, se trataba de un pervertidor de muchachos que, socorrido de su posición económica y social intentó someter sexualmente a su sirviente, “No era necesario combatir contra una voluntad como en ocasiones pasadas. Ni siquiera era necesaria la lucha contra el carácter de un ser humano” (Díaz, 56). Pero la docilidad de *Cara E´ Santo* no bastó para embriagarlo y mucho menos, para someterlo. Cosa igual no sucedió con su hija, “A lo que se había negado a reaccionar el hombre, respondió, fiel, la bestia” (Díaz, 58). La voz narrativa hace de la homosexualidad una desviación, un tormento de la conciencia y un vergonzoso secreto. Y cuando ésta muda de sospecha a certeza, entonces quedan verificados la doble vida, y el suicidio como redención. De esta suerte, la muerte define a la disidencia sexual como una marca indeleble e intolerable (que además no puede ser comparada con la orfandad ni la idiotez de *Cara E´ Santo*), que solo ella puede redimir. La historia se cierra con esta escena: “Una mañana apareció el Teniente Político, allá en donde el río se empina para chupar los manglares negros, flotando, verde y repleto de agua” (Díaz, 58).

⁶² Para el análisis se consultó el libro que el autor publicara en el año 1953, llamado *Las Fieras, (cuentos de ver y andar)*. En Guayaquil, en la Imprenta y Talleres Municipales.



Para Raúl Serrano, “La historia de Barbosa, como la de La Manflor, se ubica en la ruralidad, territorios de por sí doblemente marginales, universos mucho más estrechos y cerrados que los del subsuelo urbano” (335). *Cara E´ Santo* reafirma a mediados de siglo, ese decreto que ha de aplacar la impetuosa vida de ciertos personajes homosexuales, creados en el estrecho espacio de algunos cuentos de la literatura ecuatoriana (sin embargo, la estrechez es una excepción en dos de los cuentos de Raúl Vallejo, *Te escribiré de París* y *Astrología para debutantes*).

3.4 Soledad, perversión y condena: dos relatos de Vallejo

Pertenece a dos libros diferentes del escritor Raúl Vallejo⁶³, sin embargo, *Los paseos alucinados del profesor Reina* (1992) y *Suceso de barrio* (1986) acortan sus distancias aparentes y se encuentran en lo fundamental. Los dos relatos exploran el tema de la homosexualidad masculina que queda inscrito en el esquema binario de la relación sentimental gay: viejo verde (un profesor jubilado) y un muchacho (un adolescente, en uno de los cuentos y un joven, significativamente menor, en el otro)⁶⁴. Las dos historias sondan el envejecimiento gay en soledad y la búsqueda de la experiencia sexual con rostro de epifanía. Si en algo se diferencian, ese algo es la suerte con la que corren sus protagonistas: el profesor Reina es víctima de la agresión física con la que el padre venga su supuesta perversión a un adolescente de dieciséis años, en tanto que el profesor Rivera muere apuñalado por su amante, un joven de veintitrés. En los dos casos, la marca de la homosexualidad infractora parece decretar sus destinos.

Sin duda, el protagonista de *Los paseos alucinados del profesor Reina* resulta ser un personaje más vigoroso e interesante que el profesor Rivera, el protagonista del cuento *Suceso de barrio*, (y eso inevitablemente repercute en la percepción de las

⁶³ Sobre el autor de estos cuentos consúltese en el capítulo IV, *Los relatos travestis de Vallejo, Un zoom por la ciudad tatuaje y el carnaval urbano*, el subtítulo *Del autor: su obra y sus contextos*. Los dos libros antes referidos son *Fiesta de Solitarios*, publicado en Quito por Editorial El Conejo, en el 1992. Este libro obtuvo el Primer Premio Concurso Nacional de Cuento “Setenta años de diario El Universo” del año 1991. Y *Máscaras para un concierto*, publicado en Quito, por la Editorial Eskeletra, en el año 2005, pero cuya primera edición corresponde al año 1986. Consúltese la bibliografía.

⁶⁴ Recuérdese que el primer homosexual, Octavio Ramírez, creado por Pablo Palacio, intentó seducir a un adolescente. Véase el esquema propuesto por Ricardo Llamas, en el capítulo I, *Un hombre muerto a puntapiés, A la llegada del séptimo día*.



historias). En efecto, esto se debe a que su proceso de construcción involucra esa noción benjaminiana del *callejeo* que lo convierte en un personaje sustancialmente urbano, que existe y resiste en la escenografía citadina, y que se nutre de su soledad y del vagabundeo que empodera su mirada. Esta misma mirada finalmente, es la que detecta, filtra y relata desde lo íntimo, sobre la ciudad, sobre lo propio, sobre los otros.

Los paseos alucinados del Profesor Reina es un relato que se apropia del formato teatral en tanto la estructura del diálogo queda definida con precisión. Escrito desde la mirada, conserva algunos ecos del cuento de Pablo Palacio: el tema de la perversión, la violencia y el asunto tripartito de la ciudad, el personaje y la búsqueda. Todos estos son motivos que acentúan el desencanto del protagonista, un solitario esteta, un homosexual que ha de socorrer su existencia con diarias expediciones en la ciudad tras el rastro de la belleza (suerte de novedad en la urbe), que además ha de conducirlo al éxtasis⁶⁵. Sin embargo, el cuento toma distancia del relato inaugural sobre homosexuales, cuando su protagonista, un hombre culto, habitante no extranjero de la ciudad, aunque sí un auto-excluido a cuenta de su vejez, y un solitario (voluntario) por su orientación sexual, pero también por sus inquietudes estéticas, no invade al adolescente ni asume el destino de la muerte (como sí sucede con Octavio Ramírez).

“(Recuerdo el escándalo: el padre llegó mucho antes de lo previsto y al ver que el profesor y el niño estaban con las manos entrelazadas, vociferó, levantó al profesor del cuello de la guayabera y le pegó con saña; y mientras se llevaba al niño a rastras gritaba: “te conozco, viejo pervertido, te conozco”. El profesor Reina tuvo que salir a paso apurado con el pañuelo ya enrojecido tapándole la cara. Lo encontré temblando en la vereda y, poniéndole el brazo sobre los hombros, lo traje a esta cafetería en donde siento que todos nos miran)” (Vallejo, *Los paseos* 31).

⁶⁵ El Profesor Reina inició su búsqueda de seres y cosas bellas a los treinta años desde “una tarde que la dediqué a contemplar el rostro sonrosado y en éxtasis del Niño Jesús [...] en el altar mayor de la capilla de Cantuña en la Iglesia de San Francisco” (Vallejo, *Fiesta* 18).

El encuentro con Andrés, finalmente, significa el encuentro tan añorado. Esta alusión a lo divino-religioso hace contacto con esa inclusión que hiciera Javier Vásquez, de algunos signos religiosos en el cuento *Angelote, amor mío* (1993), que por lo demás, fueron sometidos a una intensa desacralización. Nada de eso ocurre en el relato de Vallejo, que toca instantáneamente lo divino y se asienta en lo mundano que supone viaje, búsqueda y hallazgo.



Suceso de barrio, en cierto sentido y eso sí, despojada de la ironía palaciana, rememora a *Un hombre muerto a puntapiés*⁶⁶. Es un cuento escrito con múltiples voces: un informe policial, el testimonio de la conserje de la pensión, la versión de un colega del fallecido, el argumento de la viuda, la confesión del asesino y la innegable evidencia encontrada en el diario de la víctima. Las voces son convocadas para esclarecer la *verdad* de lo sucedido, –afán que también dinamizó el cuento de Pablo Palacio–. El relato edifica un proceso cuestionador. Un individuo, que no es un investigador sino un periodista, se interesa en develar las razones de la muerte de un sujeto de 62 años que había sido su profesor, cuando estudiante de secundaria. El periodista busca la verdad de lo sucedido, para luego publicarlo con el rigor de la objetividad en la crónica del diario. Su interés, que ciertamente intenta reivindicar el buen nombre del profesor (es a la vez, otra evidente e importante diferencia con respecto al cuento inaugural), surge de la hipótesis de que la víctima habría sido asesinada por su amante, y de su presumible disidencia sexual. De esta suerte, la homosexualidad, la muerte y la investigación son las sombras que proyecta el cuento de Palacio sobre este relato.

“–Lo encontraron desnudo, boca abajo y con un puñal clavado en la espalda. [...] –62 años, separado desde hacía veinte de la mujer, con ciertas *costumbres raras* –Sánchez alzó la vista al notar el acento de Mendieta en la última palabra–. [...] Déjame ver esas fotos. Ah, son las del profesor. Un vulgar crimen de maricones. Hubiera sido grandioso si el amante le dejaba clavado el puñal en el culo. Lástima de suceso desperdiciado para un reportaje con premio EFE y todo” (Vallejo, *Máscaras* 143).

Sánchez, el periodista y ex alumno, inicia el reciclaje de testimonios y finalmente concluye en que el profesor, tardíamente, exploró la pasión homosexual, y que su asesinato se debió a la reacción de su amante en defensa propia. A diferencia del

⁶⁶ Recuérdese que en el cuento de Palacio, una noticia de periódico inspira la investigación. En este cuento de Vallejo, el periodista Sánchez emprende la investigación motivado por la necesidad de conseguir información fidedigna, que esclarezca los hechos y que nutra el reportaje periodístico sobre el caso. Inicialmente, el reportero encargado hubo considerado esta redacción: “«El profesor Cecilio Rivera fue encontrado muerto la madrugada de hoy con una certera puñalada en la espalda sin que hasta el momento se haya encontrado rastros del culpable de este hecho de sangre que ha conmovido a los vecinos del sector. El cadáver del profesor Rivera yacía desnudo en medio de la pieza que habitaba solo, pues según informes del vecindario el mentado profesor se había separado de su mujer veinte años atrás. Las autoridades policiales están realizando las pesquisas respectivas para dar con el paradero del asesino que, de acuerdo a las primeras conclusiones, actuó motivado por asuntos de índole pasional» –El peor estilo de la crónica roja de los años veinte” (Vallejo, *Máscaras* 143).



relato que abre esta tradición, el asesino, un individuo también homosexual, es detenido por la policía y aguarda su sentencia.

3.5 El profesor Reina, un *flâneur* en la ciudad

El asunto al que había denominado tripartito –el de la ciudad, el personaje y la búsqueda– hace alusión a la noción de *flâneur* propuesta por Walter Benjamin, en *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*, puesto que pone en juego elementos esenciales para esta categoría, tales como el paseo en la ciudad, la mirada, la multitud, y el anonimato que agudiza el aislamiento del protagonista (o su soledad homosexual). De la noción de travesía se desprende la de aventura, y de la de *callejeo*⁶⁷, el movimiento y la circulación. El vagabundeo, a pesar de estar encubierto por el anonimato, no coarta las posibilidades de socialización, éstas, más bien resultan ineludibles (el *encuentro* y el *desencuentro* son otras formas de aventura existencial⁶⁸). Pero el callejeo también es una versión migratoria que supone dejar el espacio de la casa y del encierro⁶⁹ para salir a buscar, a aventurar y enfrentar la experiencia del otro lugar.

El profesor Reina⁷⁰ asume, arrastrado por su *vagabundeo*, el rol del mirón y plantea para esa parcela de ciudad que se constituye en su versión de mundo, una

⁶⁷ Para Michel Maffesoli, el callejeo aludido por Walter Benjamin en sus *Iluminaciones* se reedita en el nomadismo contemporáneo; “es una especie de protesta contra un ritmo de vida orientado únicamente hacia la producción. En este sentido el *flâneur* puede ser considerado como arquetipo de una forma de resistencia pues acentúa la ociosidad, con todo lo que la moral económica designa como «vicios» engendrados por ella [...]. No hay que olvidarlo, el trabajo avanza junto con la estabilidad de las costumbres. Y el *flâneur* recuerda, a la inversa, otro tipo de exigencia: la de una vida más abierta, poco domesticada; la nostalgia de la aventura” (33-34).

⁶⁸ “No olvidemos que el término mismo de existencia (*ex_istencia*) evoca movimiento, ruptura, la partida, lo lejano. Existir es salir de sí mismo, es abrirse al otro, aun transgrediendo. Por cierto, la actitud de transgredir es invariablemente la señal más clara de una energía activa, de una fuerza vital que se opone al poder mortífero de las diversas formas de encierro. [...] estar fuera de sí es una forma de abrirse al mundo y a los demás” (Maffesoli, 31).

⁶⁹ Dentro de estas formas de encierro, efectivamente, se halla el *régimen de la sexualidad* del que el profesor Reina y los personajes homosexuales de la narrativa ecuatoriana fugan para construir su subjetividad que queda inscrita como una expresión revolucionaria.

⁷⁰ El apellido del protagonista coincide con un sustantivo de género femenino cuyas obvias connotaciones suman un rasgo al personaje que a través y hasta el final del relato, revela y ratifica su orientación sexual. El profesor Reina es un intelectual que disfruta de ciertos lenguajes artísticos como el cine, la literatura, y la música. Pero también se adscribe al grupo de la tercera edad, en algún tramo del relato comentará: “Los viejos somos una carga difícil de llevar, por eso vivo solo y encerrado entre mis libros” (Vallejo, *Solitarios* 18).



fisiología⁷¹ que se polariza en torno a su concepto de lo bello, que refiere en positivo a individuos jóvenes de sexo masculino.

“Pero no podrás negar que cada noche, refugiado en el dormitorio, intento encontrarle sentido a esta búsqueda permanente de seres y cosas bellas iniciada a los treinta años” (Vallejo, *Fiesta* 18).

La *mirada* es el insumo esencial del relato. El protagonista realiza una inspección ocular a la multitud en las calles de la ciudad (su trayectoria rutinaria bien podría ser bosquejada en un mapa de recorrido). Sin embargo, en la sala de cine, la expedición cede lugar a la contemplación de ese sujeto de añoranza que a la vez resulta ser lo ya perdido.

“Lo miré de reojo como acostumbro a hacer y me deslumbré. Ahí estaba aquello que fui, aquello que hubiera querido ser por siempre y poner en jaque mate al tiempo. Perdí la discreción con la que siempre actúo y mis ojos lo escrutaron con descaro” (Vallejo, *Fiesta* 23).

“Te juro que me quedé paralizado y sin poder atender lo que Dios mostraba en la pantalla porque lo que Él me ofrecía en el asiento a mi izquierda era la belleza y ternura que había estado buscando toda mi vida” (Vallejo, *Fiesta* 25).

Las manías del profesor se transparentan en sus exploraciones por la ciudad, y la exploración demanda que él produzca para sí, una simbiosis ciudad/vejez/homosexualidad, suerte de infiltración o confusión armónica que revitalice su existencia:

“Para esta ciudad dominada por la vehemencia de los jóvenes ejecutivos, un anciano deambulando con paso lerdoso por las calles es un estorbo, pero también es el escrúpulo que les recuerda, a los apurados caminantes, su destino” (Vallejo, *Fiesta* 22).

La ciudad cala en la cotidianeidad del protagonista; y sus redes de sociabilidad urbana se reducen a un espacio cerrado: “Tú sabes que el cine de los viernes es mi

⁷¹ “Fisiologías” son una forma de inventarios que registran los tipos de una ciudad. Como proceso de producción literaria, que en su momento tuvo éxito, puede resolverse en la actividad simultánea de mirar y narrar (Benjamin, 49-83).



única diversión fuera de casa” (Vallejo, *Fiesta* 17). El cine es un espacio que Raúl Vallejo recreará en más de uno de sus relatos; un espacio de observación, discreto, que no se reserva su derecho de admisión, a media luz y algo misterioso, que funciona con un estatuto que implanta orden, silencio y una relativa inmovilidad; por lo demás, ideal para algunos solitarios que evaden la realidad a través de la ficción, y que paradójicamente reafirman su soledad en compañía de desconocidos.

“El cine es para mí el arte por excelencia del siglo XX y la televisión un aberrante aparato inventado por aquellos que quieren hacer del mundo un conjunto de cosas diminutas. Diversión de sedentarios. El cine, en cambio, es un espectáculo para aplacar la necesidad de sensaciones que reclama nuestro cuerpo; los viernes son para mí los días en que la vida se viste de fiesta” (Vallejo, *Fiesta* 21).

La *multitud* tiene una doble función. De un lado, esconder (¿asilar?) la belleza que finalmente será rescatada de la masa de caminantes, pero no para ser profanada. Y de otro, ocultar, volver anónimo al expedicionario, dejarlo ser él mismo (para sí) y nadie u otro diferente de sí (para ellos). La *multitud* es para el paseante sinónimo de placer, debido a que el espectáculo resulta ser tan similar al otorgado por una pantalla de cine. Y a la vez, es una instancia impenetrable –a cuenta de la vejez y de la homosexualidad del profesor, que de cierto modo conforman su fase de extinción, y que lo convierten paradójicamente, en un desterrado de la misma ciudad que lo acoge–. La visión alucinada de los *caminantes-escultura* lo conduce hasta un estado cercano al encantamiento, que remedia un tanto los daños de la indiferencia urbana.

“Contemplando a la gente me llega el éxtasis y hago de la calle un enorme retablo de esculturas que son movidas armoniosamente por Dios. Es el anticipo de lo que sucederá en el cine: Dios también está en esa pantalla que entrega un mundo a cientos de personas que, aunque están juntas, lo reciben por separado, cada una de distinta manera” (Vallejo, *Fiesta* 22 y 23).

Para Baudelaire “el observador es un príncipe que disfruta por doquier de su incógnito” (Benjamin, 55). El profesor Reina, después de salir de casa para



entregarse a la observación, aprovecha esa condición de *anonimato* para seguirle la pisada a *lo bello*, y espantar la paranoia motivada por gestos compasivos: “Siempre ingreso cuando las luces ya están apagadas porque detesto que la gente me quede mirando y se compadezca de mi vejez” (Vallejo, *Fiesta* 18). Pero también aprovecha ese anonimato para divertirse sin ser percibido.

“Me ubico en los asientos de la última fila desde donde tengo un panorama completo de las personas que están en la sala. Desde allí repito con gusto un truco que el prójimo ha inventado para incomodar al prójimo: solo tienes que fijar la mirada en la nuca de una persona hasta que esta vuelva su cabeza y se tope con tus ojos fijos en la pantalla. Te aseguro que no falla y es divertido. Pero esa no es mi afición principal. Cuando descubro una cabeza de muchacho solitario me levanto de mi asiento y camino por el pasillo buscando llegar a él y sentarme a su lado. Lo miro de reojo hasta hacerle sentir mi curiosidad y comprobar si el rostro que había imaginado para aquella cabeza corresponde al que estoy viendo en ese momento [...]; solo deseo mirar aquello que fui. Jamás me he atrevido a tocar a nadie. Después, ubico a otro muchacho y vuelvo a cambiarme de puesto para repetir el juego” (Vallejo, *Fiesta* 19).

Su exploración reedita la experiencia del *viaje* que siempre ha de ofrecer la posibilidad del encuentro con el otro, con lo anhelado, con la belleza. El protagonista existe en una doble dimensión⁷²: una, el vagabundeo y otra, el encierro en su departamento. La residencia como pausa, como forma estática (característica moderna y contrapartida de la experiencia del otro lugar) junto a la soledad esencial del personaje inspira y complementa la búsqueda.

⁷² Con esta doble dimensión el protagonista accede a una existencia cosmopolita. A este respecto Maffesoli dice “Es interesante observar que el genio del mundo griego se basa en la dialéctica entre el arraigo a la ciudad y una independencia que puede entenderse como cosmopolitismo” (47).



3.6 El profesor Rivera y la doble biografía⁷³

Cecilio Rivera, el protagonista de *Suceso de barrio*, es un profesor jubilado que aparece muerto en su habitación, víctima de una puñalada propinada por Alfredo López, su supuesto amante. Mientras el profesor Reina resuelve su soledad con la aventura de la movilidad y con un itinerario de búsquedas de «lo bello», de alguna forma, satisface o exalta su homosexualidad, el profesor Rivera posee una doble biografía que oscila entre la experiencia heterosexual que le asigna un estatuto que legitima su rol social de “macho”, y una clandestinidad disidente que solo habría de hacerse completamente pública, después de su asesinato.

“Los viernes y los sábados, después de dejarme en casa cuando me visitaba, se iba a beber solo. Siempre al mismo sitio pero no por mucho tiempo. Se enamoraba de una de esas mujeres de mala vida y seguía yendo hasta que eso terminaba. Mujeriego sin límites. Eso fue lo que me amargó la existencia y más aún que siempre anduviera celándome” (Vallejo, *Máscaras* 154).

La percepción física de la ciudad queda diluida. Esto significa que la escenografía – que podría nutrirse de la apariencia de calles y aceras, y de las atmósferas que evocan ciertos lugares– se vuelve una transparencia que conecta directamente con la dimensión auditiva de los rumores en el barrio, es decir, de los testimonios sobre el profesor Cecilio Rivera y su hábito de “subir chicos a su cuarto” (Vallejo, *Máscaras* 152). El bar que frecuentaba se bosqueja con referencias poco precisas, de tal suerte que, el lugar se convierte en un pretexto útil para argumentar sobre la identidad del personaje.

“Dice que en los últimos meses la víctima solía hacerse acompañar de ciertos jovencitos desocupados que merodean las cercanías del cabaret “La Barra” y que en la noche del crimen salió de ese lugar acompañado de Alfredo López, 23 años, 1,70, colorado, sin antecedentes” (Vallejo, *Máscaras* 157).

⁷³ La denominación pertenece a Erving Goffman y precisa que *la doble biografía* de los homosexuales surge cuando “en situaciones sociales diferentes, presentan imágenes diferentes de sí mismo” (Eribon, 14).



Entre los testimonios, el de Encarnación Valdez, la encargada de la pensión, da cuenta de esa otra vida del protagonista que contrasta con sus apariencias y que además, pone en evidencia el otro rostro de su biografía.

“Yo no sé qué fue lo que le pasó al profesor pero parece que desde hacía tres o cuatro meses andaba saliendo con jovencitos, figúrese el profesor que era tan recto ya de viejo le vino a dar por la mariconería, que dios me perdone y que el difunto descanse, pero le juro por mi madre que no estoy calumniando a nadie” (Vallejo, *Máscaras* 148).

La homosexualidad, para el protagonista de *Suceso de barrio*, no es una experiencia de búsqueda –como sí resultó serlo para el profesor Reina–, es más bien la experiencia de la “liberación de elementos” que evoca el estado natural del hombre y que conspira contra lo establecido:

“Septiembre 5

Antes me fascinaban las putas. Encontraba que su mundo tenía las características de los elementos liberados. [...] Ahora ya no. Me ha cansado la repetición del rito. Pero todavía la piel me pide piel; la soledad, un instante de compañía; mi cercana muerte, dejar en alguien lo que he aprendido y vale realmente. No la química, sino esta dolorosa y maravillosa vida que se resiste a las fórmulas” (Vallejo, *Máscaras* 159).

Aunque para los protagonistas de los dos cuentos, la subjetividad homosexual sea un desafío y una necesidad, el profesor Rivera conjura el prejuicio y logra burlar la injuria, a través de una estrategia descubierta con los años, basada en la conciencia de la inmediatez de la muerte y de la materialidad del ser:

“Octubre 19

Dicen que todas estas cosas terminan mal. ¿Pero quién que tenga más de sesenta años no sabe que igual vamos a terminar mal, es decir, vamos a terminar muertos de cualquier forma y que más mal no podemos estar? Lo inédito, en este caso, es lo atrayente. No hay por qué atormentarse: cuando el cuerpo ha vivido tanto no hay que impedirle vivir más. Después de muertos sólo somos materia en estado de descomposición. Y ya no importa qué digan de nosotros ni qué hagan con nuestros



despojos. Yo sé en lo que me estoy metiendo pero no puedo evitarlo: la práctica del deseo es lo único que puede mantenerme vivo en medio de esta espantosa desolación. Liberar los elementos y dejar que los hechos sucedan. El dolor permanece cuando sólo vivimos del recuerdo. Yo he tratado de eliminarlo dedicándome a sentir lo nuevo. ¿Hasta dónde habré de llegar?” (Vallejo, Máscaras 160).

Desde la voz o desde la mirada, Vallejo construye a dos de sus personajes homosexuales que se distinguen de los otros, porque deben enfrentar un estigma adicional al de su disidencia sexual: la vejez que invoca su soledad. Las formas del dolor y la muerte se vuelven para ellos sus destinos ineludibles. Estas alternativas de resolver/disolver personajes coinciden con aquello que Ricardo Llamas enuncia como *el decreto* que se ha de cumplir, con el rigor imperativo del *régimen de la sexualidad* y de su *régimen de representación*. Pero sobre todo, vislumbran un poder articulador de realidades y de sujetos-ciudadanos, cuyo mecanismo es la construcción discursiva tanto en la dimensión real cuanto en la ficcional.

Ahora bien, si el desencanto, la instantaneidad y lo efímero se han convertido en el circulante esencial, cuando desde el quehacer literario se cuentan historias contemporáneas, los relatos sobre personajes homosexuales no se podían quedar al margen de esa dinámica. ¿Cuánto de *régimen* y cuánto de contemporaneidad concentran estos cuentos? ¿Cuánto de versión real y cuánto de reproducción estereotípica arraigan estos personajes, o acaso, todo aquello se queda camuflado entre renglones? En tanto se alistan probabilidades, sospechas y alguna certeza, esta expedición en el cuento ecuatoriano debe reanudarse a continuación, claro, con ese casi inevitable aire de dolor y de muerte.



3.7 Si tú mueres primero...⁷⁴

*“Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,
su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.”*

Francisco de Quevedo,
“Amor constante más allá de la muerte”.

Si la *muerte* resulta ser uno de los temas que han sido explorados, con cierta regularidad, desde el primer relato sobre la homosexualidad, entonces lo que queda después de la muerte, es decir, el duelo, el dolor y la nostalgia, mezclados con el recuento de alguna historia que es preciso confesar antes de olvidar (o antes de morir), no podía ser ignorado por los hacedores de cuentos. Este proyecto es asumido primero, por Javier Vásconez, autor a quien es preciso reconocer la reinauguración del cuento sobre homosexuales en nuestra literatura. Su relato *Angelote, amor mío* (1983), bien puede identificarse como el primer heredero del de Pablo Palacio, un heredero astuto y competente que acrecentó significativamente su legado, a través de la evasión de ataduras morales, de la invención de un relato de tono desacralizador y desparpajado, pero no por ello, menos vital en las dimensiones humana y sensible al momento de construir sus personajes.

Luego, Raúl Vallejo⁷⁵ nos ofrece una vez más, el despliegue de su creatividad en torno a este tema, y rastrea el espesor de los saldos de la desaparición del amante (que ciertamente, es casi su muerte), mientras que aquel que quedó con el dolor de la ausencia aguarda su propio fin. Se trata de *Astrología para debutantes* (2000), un relato que como ningún otro, perteneciente al más comprometido autor de narrativa

⁷⁴ Se trata de una línea de la canción *Nuestro juramento*, escrita por el puertorriqueño Benito de Jesús (1912) e interpretada por Julio Jaramillo, el icono del pasillo ecuatoriano. La canción plantea la promesa de un amor mutuo que no habría de dejarse vencer por la muerte. *Si tú mueres primero* abre el rastreo de esos relatos que recrean el asunto del amor homosexual después de la muerte, o de la ausencia permanente de uno de los dos. De tal suerte que, las alternativas del dolor y la soledad de la viudez, y del desencanto por el recuento de los daños, imbricado con el amor que quiere eternizarse, serán temas que indaguen, en sus respectivos cuentos, Javier Vásconez y Raúl Vallejo.

⁷⁵ *Los relatos travestis de Vallejo* es un capítulo dedicado íntegramente a este narrador y por ello la aproximación biográfica y el contexto de su quehacer literario se registra en ese capítulo.



ecuatoriana con la representación de lo homosexual, se crea y crece con la complicidad entre el personaje y la ciudad.

3.8 Vásconez y el remesón en la esfera celestial

Javier Vásconez nace en Quito en 1946. Como autor, en el esquema propuesto por Juan Valdano, pertenece a la Generación de 1974. Es reconocido por la crítica latinoamericana como un “escritor posterior al Boom” (Océano, 1057). Este narrador de cuento y de novela, realizó estudios de Literatura y Filosofía en la Universidad de Navarra, España, y luego en París. Su carta biográfica da cuenta de un autor totalmente dedicado a la literatura, pues ha sido escritor, librero y editor (Rivas, 199). En 1982, publicó la primera edición del libro de cuentos *Ciudad lejana*, y en 1983 ganó la Primera Mención de la Revista *Plural*, de México, con el cuento *Angelote, amor mío*⁷⁶. Iván Egüez, en la solapa del libro que le publicara la “Campaña de Lectura Eugenio Espejo”, advierte: “Sus cuentos se caracterizan por una factura excepcional, poblada de obsesiones”. Vladimiro Rivas coincidiendo con él, además acotará:

“Vásconez es un narrador implacable, sin concesiones de índole estética ni ética. Su narrativa, cargada de obsesiones, profunda, no se limita a explorar la decadencia de una clase social. Sus personajes habitan la ciudad de Quito como una cárcel, pero llevan dentro la culpa y la condena. De modo que bien pueden vivir en Quito, Barcelona o Praga, sin que consigan liberarse de sí mismos. Como los personajes de Onetti, los suyos se saben condenados y sólo se liberan por el sueño o la subversión, aunque no sea exactamente la libertad lo que buscan, sino comprender. Sus narraciones más recientes comprometen al autor como personaje, ponen en ficción al escritor y al mundo en que vive, tienden vasos comunicantes a unos personajes con otros, convirtiendo a su propia ficción en el único mundo habitable y posible. Se trata tal vez de la búsqueda de un absoluto narrativo” (199).

⁷⁶ Para el análisis de este relato se ha consultado el libro *El secreto y otros cuentos*, publicado en Quito, el año 2004, por la “Campaña de Lectura Eugenio Espejo”, con el auspicio de la Casa de la Cultura Ecuatoriana *Benjamín Carrión*.



Angelote, amor mío arriba impetuosamente a la superficie de la ficción, con un tema harto repudiado por las instancias sociales y olvidado durante décadas en la narrativa de nuestro país. El cuento de Vásconez nace a la sombra del postboom, porque da cuenta de que algo ha cambiado en la conciencia del escritor y en el entorno, en el ritmo y en la naturaleza de la ciudad. Porque percibe aquello que resulta novedad (este aspecto bien podría corresponderse con la presencia del personaje gay), porque de alguna manera, expresa la fascinación que inspira el margen. Porque la aspiración crítica, la estética de la mirada y la develación de la verdad funciona como sustento de esta ficción. A través del relato, esa identidad otra que conspira contra la dualidad de los géneros, y convulsiona la norma y lo convencional, se construye y se confirma paradójicamente, con la experiencia de la muerte y del dolor. Con su relato, Vásconez conquista la libertad en el espacio de la creación estética, al tiempo que pasea su escritura cargada de conciencia crítica por las calles y por la sociedad quiteña.

La escritura es estilo, es huella dactilar y fisonomía. El autor de *Angelote, amor mío*, inspirado en el tema de la diferencia, hace de su libertad creativa verdadera subversión estética. *Angelote, amor mío* remueve las esferas celestiales y seguramente, también golpea con fuerza las convicciones religiosas de la mayoría de sus lectores. La desacralización es la estrategia que Vásconez pone en juego en su relato para acercarnos a la realidad homosexual. Y es que la profanación y la referencia obscena que hiciera a imágenes de la Virgen, de los ángeles y de algún santo de la iglesia católica⁷⁷, contaminan la descripción, las reminiscencias y los recuerdos que se tejen en el relato.

⁷⁷ “Del pecho de San Sebastián se abrían cavernas, recintos sangrantes donde acomodar un falo, donde repasar una piedra pómez, donde inventar el dedo a Dios luego de cada espasmo de placer que yo recibía con tu gracia divina” (Vásconez, 117).



“Pusiste el retrato de tu madre encima del cuadro de la Dolorosa, mientras te arrodillabas con una suplicante actitud, gritándome al mismo tiempo, vamos Julián, y entonces te bajaste los pantalones, escupiendo a tu madre que te miraba con ojos cálidos desde la plaza de la Concorde en una vieja, amarillenta fotografía, que decía para mi Jacinto adorado, su dolorosa madre y entonces comenzaron tus rabiosos gemidos. Pedías con voz afiebrada, estertórea, mi vida, escupiendo siempre, lanzando salivazos al retrato de tu madre. Pedías que te consumiera por detrás en dudosa concepción. Pedías que soltara amarras, reclamabas peinando mi pene, que te matara. De pronto, cuando seguía arqueando mi cuerpo, mortificando mi faca al cinto de tu estrecho de Magallanes, enloquecidos los dos en un abrazo blasfemo, entrando muy lentamente, mientras hundía aún más mi campanilla en tu altísimo campanario, descubrí tus manos gesticulando, componiendo lágrimas que rodaban como perlas. Rodaron perlas mozas, perlas negras por las mejillas de la Dolorosa. Rodaron esas perlas cumpliéndose el milagro” (Vásconez, 123).

Toda esta penumbra, como había dicho, «desacralizadora», socorre la existencia del homosexual y lo construye como habitante de una ciudad que florece entre templos⁷⁸. Jacinto y Julián personifican la disidencia pero también y debido a su desviación, son manufacturados como individuos depravados y profanos⁷⁹. Estos son los homosexuales contruidos por Vásconez.

Con respecto a la textura que la literatura otorga a los personajes que fugan de la normativa sexual, Ricardo Llamas acusa a la narrativa de “usurpar la palabra de gays y lesbianas” y de manipular sus testimonios en favor de una construcción que deforma y degrada su identidad. Y advierte que el acto de usurpar y manipular, de un lado, permite la legitimación del proceso en el que la vida homosexual se extingue; y del otro, hace de la muerte un “espectáculo edificante” (148) –yo añadiría, además, gratificante–. Efectivamente, la blasfemia que se apodera del relato y que identifica la homosexualidad del «Angelote» y de Julián, restringe toda

⁷⁸ El relato apuesta por una violenta crítica a las estructuras de la sociedad quiteña en particular. Tras este afán el tono profano parece desbordarse.

⁷⁹ Recordemos que la elegía de Julián atraviesa instancias en las que recrimina la perversión a la que Jacinto lo condujo, y por ello lo maldice. Por momentos, Julián pretende con la rememoración, una expiación de las culpas inspiradas por su orientación sexual y por su oficio; pero finalmente, solo se trata de un intento que queda frustrado.



posibilidad de compasión o de reversión de su destino. La religiosidad es violentada, las vírgenes se tornan putas ambulantes, las putas se vuelven vírgenes y las sacristías guardan olor a prostíbulo, todo, a cuenta de la más furibunda de las críticas a una sociedad, que desde el relato, se sitúa en una ciudad que oculta un infiernillo tras su aparente candidez.

“De tu agresiva Virgen de la Ciudad, aborreceré toda mi vida esa capacidad de disolverse como un arcángel en las sombras del callejón más cercano. Reina con alas de cemento durante el día, puta crepuscular que visita los bajos de mi casa a medianoche. Aborrezco a todas estas vírgenes que recorren la ciudad como fantasmas, exhibiendo sus impudicias, disimulando en pan de oro su condena madre. [...] De todas estas vírgenes, sin embargo, yo bebo la sangre que despiden, alimentando así la avidez de mi sótano con sus pozos pestilentes. De todas estas putas, de todas estas potrancas que habitan los altares de la ciudad, las casas decentes como tú dirías, yo voy acumulando con sabor a muerte monedas, los billetes, que justifican mi desgracia” (Váconez, 121).

La procacidad asiste con frecuencia a la convocatoria que le hiciera el relato para definir y rellenar la silueta de sus personajes, “Ángel con arreboles de puta, me da pena que esté penando tu pene en manos de la Petrona.” (Vásconez, 115). El artificio del *Angelote, amor mío*, les confiere a sus criaturas una existencia peculiar, y en virtud de ello, recurre a la muerte, –destino que bien puede ser suscrito a una cultura tributaria de lo homosexual/literario y que ha de verificarse en algunos cuentos que recrean la vida del sujeto homosexual–. La muerte de uno de los personajes es el pretexto para conceder esa dimensión pública a los sujetos inventados. *Angelote, amor mío*, es el primer cuento que recrea la muerte del homosexual como forma de reconciliarlo con su entorno y con su –desde ese momento– aliviada familia.

“¿Por qué disimular, si toda tu vida no has sido más que un motivo de escándalo para ellos? ¿Por qué inquietarse, si nunca tendrán el valor suficiente para vomitar sobre tu tumba? Por más que quieran hacer de ti un Ángel, un San Sebastián o lo que sea, no lo lograrán jamás. Pienso que ganaste la partida, aunque no es así” (Váconez, 116).



El fin de la vida se torna forma de dolor que mueve hacia el odio y el olvido. Sin embargo, la historia sondea otro espesor, el del amante que sobrevive y que después de lo sucedido, toma conciencia de las implicaciones de su relación, hasta el punto de cambiar su profundo penar por un esporádico pero intenso rencor. La muerte del «Angelote» es una forma de verificar la existencia homosexual en el mundo representado. Llamas dirá con respecto a la relación homosexualidad-muerte que se trata de la invención de una profecía “que se realiza porque se representa, y que se representa porque se realiza” (155). La palabra literaria se torna palabra referencial que afirma la consubstancialidad de la muerte a la homosexualidad. El relato instaura una opacidad: *la vida de los personajes gays*, que se alumbra algo y solamente, con la finitud de su existencia.

Jacinto es el «Angelote»; aquel que queda como si fuera un “poco de historia en la ciudad” (Vásconez, 115); el que se ha vuelto “Ángel de luz, ángel de tercera” (Vásconez, 116); el que fue bestia y no pecador; el que ya no ha de provocar más escándalos y dejará de ser “el vicioso de San Juan en noches de lluvia” (Vásconez, 118). El «Angelote» de Vásconez se parece al Octavio Ramírez de Palacio⁸⁰ por su orientación sexual y por su predisposición al vicio, pero también por su muerte como contrapartida a su intento de pervertir a un menor,

“Demonio de Ángel, has muerto como debías morir, pervirtiendo colegiales en un cine de barrio. Retazo de Ángel, has muerto vomitando sangre sobre el regazo de un adolescente. ¿Buscabas a Dios en el pantalón mugriento de quien te apuñaló? No puedo creer, Angelote, pues la idea de Dios era la única idea que no podías perdonar a los hombres” (Vásconez, 117).

Evidentemente, se distancia de aquel primer personaje por la forma de morir (víctima de una puñalada), por su posición económica, que inspiró el regreso y la reconciliación con su familia: “Destripaban tu funeral con ojos de codicia. Deliraban asaltando tus propiedades a cada instante.” (Vásconez, 117), y por su estatus social.

⁸⁰ Es más, en el relato, la alusión a *Un hombre muerto a puntapiés* se explicita a través de la pertenencia de Jacinto a un espacio citadino que se relaciona con la peligrosidad, “¿qué más te daba? Has sido la Diabla en los abismos de la Alameda en esas noches donde aparece un hombre muerto a puntapiés, en el infierno de esta ciudad conventual” (Vásconez, 115).



“De golpe apareces tú, Ángel violador, tú que nunca lograste penetrar en los recovecos de la miseria ya que siempre hubo un amorcillo hambriento, un querubín desolado que te flagelara, que mi pene porfiado entrara y empujara con furia tu ojo vital, tu estrella de anís en tu ano lunar, tu rosa de los vientos con aromas de pedos, tu brújula pidiendo, exigiendo, clamando a gritos por una torre mayor en los atrios de los conventos, en los baños públicos, en los zaguanes húmedos del centro, en los parques, en las escribanías, en esos hoteluchos que sin duda frecuentabas portando bastón, sombrero y bufanda de seda blanca para resguardarte de las miradas indiscretas” (Vásconez, 118).

Ambos factores, el social y el económico, le habilitaron para establecer una relación que evidenciara el desequilibrio debido a su predominio, y que bosquejara un tipo de explotación sexual remunerada.

“Maldigo la hora en que leí tu anuncio en el periódico: «Se busca secretario joven, medianamente culto, capaz de ordenar una biblioteca.»». Debí comenzar desde abajo ordenando tu vida. Soporté con paciencia de pobretón tus embestidas, tus chantajes a costa de mis estudios, tus lloriqueos de ángel suplicándome perdón” (Vásconez, 119).

El otro personaje, el que asume la viudez, es Julián, un médico que practica abortos en la clandestinidad de su casa “Al diablo con la castidad, pues la castidad la hago yo con mis tenazas” (Vásconez, 120). Es quien llena el relato de sus recuerdos que también son los del «Angelote»,

“Yo ahora soy un hombre tranquilo, solitario, que fuma en medio de la noche. Soy un hombre cansado que se ha visto obligado a cruzar la ciudad con un ramo de violetas, para rendir homenaje a tu familia. ¿Qué puedo hacer, Angelote? Yo también voy envejeciendo con mis pantuflas rotas, sin una familia que quiera aceptarme tal como soy. Recordar no cuesta nada, ni siquiera una taza de café” (Vásconez, 119).

esos recuerdos, en cierto momento, alimentan ofrecimientos de futuro: “Pero yo jamás olvidaré el magnético olor de tu semen” (Vásconez, 118); “Yo prolongaré tu vida con la tempestad de mi orgasmo” (Vásconez, 119). Julián es aquel que pierde su derecho a permanecer junto a Jacinto, y cede su espacio, en razón de la



supremacía de la familia que custodia el féretro y también su dignidad: “Con ojos atentos tu parentela seguía cada uno de mis pasos” (Vásconez, 115). Es aquel a quien le son confiscados los recuerdos mientras dura ese ritual funerario, ambiente de hipocresía de los que secan “sus lágrimas con pañuelitos de seda” (Vásconez, 115).

El cuento articula el tono elegíaco, el rencor (recién descubierto) y la profanación de lo religioso, pero también pone en juego un acto de rememoración que se desliza por las calles del Quito sur, mientras Jacinto se sigue disolviendo “en la memoria de la ciudad” (Vásconez, 124).

“Atravesé postigos, portones de madera agrietada con el trajín cotidiano, enrejados cuyo bordado en hierro era similar al recamado, patios con fragancia de limón, corredores largos, profundos, negros como interminable corredor que la ciudad conformaba ahí afuera. Recibí el viento en mi cara, la llovizna se desmenuzaba en los tejados, en el pavimento, en los carros que pasaban a mi lado como un alivio, casi con alegría... Atrás quedas tú, Ángel de humo. Atrás ya eras un poco de recuerdo. Atravesé calles, plazas, avenidas desoladas. Avanzaba sin reflexionar, tomando cualquier callejón en vez de seguir mi ruta ordinaria. Caminaba apresurado como si temiera perder el bus, el último bus, demorándome únicamente ante cada escaparate iluminado, ante el olor de las orinas, palpando a cada momento el paquete en mi bolsillo. Caminaba pegado a los muros, ensuciando mi traje, sospechando que al otro lado de la calle se encontraba el crimen, el ángel asesino que cambiaría el rumbo de mi vida” (Vásconez, 125).

En un juego persistente entre la vida y la muerte, entre el pretérito y el presente, y entre el amor y la revancha, *Angelote, amor mío* despliega una plegaria y edifica en la ciudad una dimensión terreno-infernal que acaso inventa una Sodoma contemporánea, con decenas de ángeles maléficos recorriendo el espacio narrativo, para acortar las distancias entre lo mundano y lo celeste. La escritura se hace magia que cambia el salón exequial en iglesia de la Compañía, y en galería de santos, los rostros de la familia de Jacinto. El erotismo y la herejía se mezclan con la desmesura de prácticas sodomitas que le arrebatan el antifaz a la ciudad de silencios y de falsas purezas. La capacidad redentora de la muerte resiste cualquier



prueba. El «Angelote», vence el frío del último trance y renace con el soplo de la voz triste del amante que rememora. El acabamiento de la vida jalona esa alegoría que verifica la trascendencia frente al desmantelamiento y el abandono que supone la extinción y el rumbo hacia la eternidad.

“Pedí que se callaran los borrachos, que me dejaran tranquilo mientras abría el paquete, mientras veía con horror esa patética carcajada desplomándose, dando un mordisco desarticulado, cayendo con ritmo de maracas tu dentadura en medio de la mesa, tu dentadura riendo a carcajadas durante la caída, acaso durante toda la vida” (Vásconez, 125).

La rememoración de una pasión homosexual desbordante y el recuento del dolor que deja la muerte son el pretexto para que *Angelote, amor mío*, sea un relato que, en su recorrido a través de “lo prohibido”, ponga al descubierto la falsedad arraigada en una ciudad de apariencias, y en los paradigmas de la moral y de lo social.

3.9 Dolor en la ciudad del fuego y las cenizas

El libro *Huellas de amor eterno* de Raúl Vallejo incluye el cuento más vigoroso, más elaborado y según mi percepción, el más ambicioso del autor, sobre el asunto homosexual. Vallejo crea *Astrología para debutantes*⁸¹ (2000), hasta ahora, su último cuento sobre la temática homosexual, después de que en *Máscaras para un concierto*, en el año 1986, y en *Fiesta de solitarios*, en el año 1992, el autor ya había puesto en manos de sus lectores algunos cuentos que exploraban la vida, el dolor, la dicha, y a veces, la muerte de estos personajes del margen. Creo que *Astrología para debutantes* le significa al autor, algo así como lo que el destino para el viajero, o la cima para el escalador. Este relato bien podría funcionar como la metáfora del final de esa experiencia de búsqueda del narrador, que ciertamente, es el encuentro del relato completo y complejo, esperado por el escritor, pero también por quienes lo leemos. Sin embargo, esto no significa una negación a nuevas exploraciones sobre la temática. En este sentido, creo que es acertada esta pregunta ¿podemos esperar

⁸¹ Este cuento se incluye en el libro *Huellas de amor eterno*, obra que obtuvo el el Premio Nacional Aurelio Espinosa Pólit 2000 con el título *Tratado del amor triste* y que fuera publicado en el mismo año en Quito, por Editorial Planeta y Pontificia Universidad Católica del Ecuador.



otro cuento de Vallejo sobre el asunto homosexual, que además, supere la fuerza, la vitalidad y esa mixtura ritual entre la ciudad y el personaje conseguidos en *Astrología para debutantes*? Supongo que el tiempo, como siempre, y nuestras lecturas lo confirmarán.

El protagonista de este cuento, el profesor Wizard encarna la profundidad existencial, desde el instante en que inicia su expedición en la piel de esa ciudad entregada a su fase ritual. *Astrología para debutantes* es una historia de amor (de amor homosexual, prohibido, ¿y acaso maldito?) escrita con retazos de recuerdos y al son de sentencias zodiacales. Rosendo Pérez es el profesor Wizard, un reparador de vidas, consejero y socorrista, atrincherado en su consultorio y en un programa radial. El inicio del cuento nos transporta con Rosendo Pérez a la escenografía urbana montada, a propósito del 31 de diciembre, en la nocturna Guayaquil. Esta versión nocturna, festiva, y embriagante de la ciudad se amalgama con el rito purificador del fuego que consume monigotes. Luego, el vagabundeo del protagonista muda de las calles céntricas a los recuerdos que le habían quedado del amante.

Otro ritual se instaura. Me refiero a la prolongación de esa búsqueda que recurre a la invocación de la memoria y a la revisión de los hallazgos (el diario de Manuel, escrito por el mismo profesor para contrarrestar su ausencia, y una carta dejada al instante del abandono). De esta suerte, Rosendo Pérez consigue una certeza: nunca más lo encontraría, y una confesión: “Tres cosas que nunca te dije. Te necesito. Te quiero. Te amo. Es tiempo que lo sepas” (Vallejo, *Huellas* 134). La carta también revela que le habría contagiado de un mal (que creía, solo padecían los gringos), que a él mismo lo mataría al cumplir los veinte, y que por ello había decidido para sí, una agonía en soledad. El relato concluye con una escena intensa por su nostalgia, por la presunción de la muerte del amado y de la suya propia (me refiero a Rosendo, el profesor Wizard), y por la metáfora que muda a imagen (el signo zodiacal dotado de vida para exiliarse) que concentra más que nunca, la soledad y el desencanto.



“¡A quién le interesa qué día es hoy! Este Cáncer, olvidado ya hasta por los astros, camina con dirección al mar. Lleva consigo el aroma de su Piscis extraviado para la tierra. No emergerá de su hueco solitario en la arena de la playa más que para purificarse bajo la luna llena” (Vallejo, *Huellas* 135).

En los años ochenta se inscribe el enlace conceptual entre homosexualidad y muerte debido a un factor definitivo, el VIH⁸² que responsabiliza de su propia defunción a quien lo porta. *Astrología para debutantes* es el primer cuento que integra el padecimiento de sida a los relatos breves sobre homosexuales.

“En el ambiente estábamos asustados. Pero siempre pensamos que, finalmente, aquello no iba con nosotros. Creo más bien que quisimos pensar que era solo cosa de gringos. He leído lo que uno sufre. He oído como uno se va volviendo solo hueso y pellejo. Incluso he visto a un amigo escupiendo sangre como si estuviera tísico. Y no quiero pasar por eso. Yo sé que tengo dentro de mí ese bicho maldito y que ya empiezo a correr hacia el baño en cualquier rato. Me doy cuenta de que he perdido peso. Y me tengo que ir” (Vallejo, *Huellas* 133).

La muerte acosa el relato a tiempo completo. Una muerte que no solo es la física – suerte de anticipación o amenaza– sino también es otro tipo de fallecimiento, profundamente existencial si se quiere, y que se materializa a través del abandono, la traición y la soledad. La voz que cuenta, que confiesa, y que sufre, es una, pero se abre como un abanico con el que Rosendo o Wizard, o los dos a la vez, ventilan los recuerdos que evidencian lo que realmente sucedió: una enfermedad mortal, un afecto posesivo y una traición, que a la vez inspiraron una fuga, que habría de hundir al que se queda, además contagiado del mal incurable, en la más terrible desolación.

“Sin él, no existe fuego que me purifique ni atardecer en las playas de Ayangue que me sosiegue aunque hoy, ese ángel de la legión de los expulsados, permanezca, tal vez literalmente, para siempre en mi sangre” (Vallejo, *Huellas* 65).

⁸² Ricardo Llamas precisa que desde 1983, se definió al sida como foco vírico de las prácticas sexuales entre gays; la transmisión se acusa a la intimidad del lecho homosexual y en este sentido, el *régimen de la sexualidad* encuentra una forma de evadir la responsabilidad de su maquinaria de muerte (167-168).



El escenario predominante es el urbano, sin embargo, la playa de Ayangue ha de convertirse durante un breve momento, en la escenografía en la que el amor y la dicha homosexuales alcanzan algo de eternidad. La ciudad, la Guayaquil que “nos ampara a todos y también nos señala los límites” (Vallejo, *Astrología* 66), aparece como en los otros relatos de Vallejo, como la ciudad de dos versiones (centro y margen; diurna y nocturna), y como un ente peligroso por los efectos de la nocturnidad:

“La ciudad nocturna suele presenciar historias sangrientas en estas calles. Los periódicos de la tarde atrapan a sus lectores, ávidos de turbulencias, con relatos de asaltos, crímenes y reyertas: los apacibles ciudadanos evitan aquel barrio oscuro y violento porque anhelan una agonía honorable con médico y sacerdote alrededor de la cabecera de sus camas. Pero Rosendo Pérez sentía que era más fuerte el deseo del pezrubio recién hallado que mantener una vida permanentemente insatisfecha” (Vallejo, *Huellas* 105).

Pero la ciudad también aparece con sus espacios reservados al encuentro clandestino y a la disidencia sexual, nocturna las más de las veces.

“... me habían contado que el Jota-Jota era un bar solo para hombres ¿o para hombres solos?: discreto, sin escándalos y en donde uno podía beber cerveza con absoluta calma. *Después de haber estado allá, sabes que es más que eso: su penumbra acogedora permite abrir los sentidos al tacto del prójimo.* Al comienzo, fui porque me pareció excitante ser parte de un mundo que la ciudad había engendrado y escondido, como a esos hijos con labio leporino que sus madres abandonan bajo la banca de un parque. Quería mostrarme no sé a quién y esconderme al mismo tiempo no sé de qué temores antiguos y sabía que en ese sitio lograría ambas cosas a la vez. *¡Ay Rosendo, cómo adornas tus inconfesables ganas de otros hombres!*” (Vallejo, *Huellas* 95).

La ciudad a la que el narrador acusa de “alcahueta” (Vallejo, *Huellas* 106), la “que solo sabe contar billetes” (Vallejo, *Huellas* 70), puede asilar a los disidentes sobre todo, al caer la noche. La fase en la que los suscritos al *orden* la han abandonado se constituye en el momento de los desafíos que además, prodiga alguna forma de libertad.



“Aquella madrugada de sábado hubo más desesperación que miedo. Después del encuentro en el Jota-Jota, Rosendo y Manuel se convencieron de que le ganarían la partida a la ciudad y salieron a desafiar a esas calles siempre listas para atrapar a los transeúntes que buscan ser libres sobre el asfalto” (Vallejo, *Huellas* 104).

“Estaban bajo las luces de neón, apretados como si cada uno fuese la tabla de salvación del otro aunque ambos desconocieran los motivos. La madrugada cómplice les permitía una libertad de manos que ni Rosendo ni Manuel hubiesen imaginado otorgarse con un desconocido” (Vallejo, *Huellas* 105).

Vallejo recurre, como en sus otros textos que abordan la temática homosexual, a la creación de espacios de “desencuentro”, –en la medida en que como ya lo había detallado en el capítulo anterior, en ellos es más fácil coincidir con extraños–; estos espacios resultan, para el individuo gay, los más interesantes y ventajosos. Por eso, como alma errante que en vida levanta sus huellas, retorna a ese “*paraíso endemoniado en donde encuentran refugio las almas atormentadas*” (Vallejo, *Huellas* 101), a ese *paraíso* que siempre ofrece una escena de amor homosexual y en el que conoció a su fugitivo “ángel” Manuel. La ambientación auditiva del cuento ensambla un sistema que celebra la memoria del grande del pasillo, que además resulta ser el “patrono del bar”⁸³.

El protagonista, que es el personaje en el que se encuentran dos nombres y un disfraz, deambula por la ciudad, como perdido, como huérfano, como expulsado, como queriendo encontrar y quebrar el destino. El relato inicia con una búsqueda desesperada y embriagante, cuando el calendario marca el final del año: la consumación de un segmento del tiempo que se celebra con la fuerza de la ansiedad por la redención y el olvido; un tiempo y un final que coincidieron con la presumible muerte de Manuel “sabía que antes de terminar el año me tendría que ir para siempre” (Vallejo, *Huellas* 32). Wizard busca el rastro del amante desaparecido en ese espacio ciudadano prendido en fogatas;

⁸³ Raúl Vallejo adapta parte de la historia en un bar que bien puede identificarse como un reducto homosexual (y esto sucede en al menos tres de sus relatos). La rocola nostálgica del Jota-Jota está llena de discos de música nacional, en especial de Julio Jaramillo, a quien el narrador lo distingue como “patrono del bar y como primera bragueta de la patria” (Vallejo, 72).



“A lo largo de la avenida, rivalizando con las vitrinas opulentas y la soberbia de los neones, los añoviejos imponen su juicio esperpéntico acerca de la vida. [...] Apiñados, están convencidos de que habrán de deshacerse del mal cuando el fuego transforme su malasangre en ceniza
Los barrios también condenan a la hoguera sus rencillas suburbanas y las calles son cadenas de rosarios sin cruces, con pequeñas fogatas en vez de avemarías que aúpan impiedades y desvelos” (Vallejo, *Huellas* 66).

la búsqueda continúa en esa porción urbana, escenario del sacrificio de bultos antropomorfos, cargados de frustraciones. Su inmolación sin embargo, no alcanzaría para exorcizar el penar del protagonista. Ante los monigotes que frente a sus ojos se volvieron criaturas vivientes, envueltas en espectacularidad, visión fantasmagórica y fragmento de pesadilla, se agravó su desamparo.

“Avancé con el paso ligeramente bamboleante pero digno de los que beben hasta abrir sus poros a las tentaciones del mundo y me arrimé a la baranda encontrándome frente a la boca de la noche; giré la cabeza hacia atrás, hacia lo que había dejado, la avenida 9 de Octubre, y las luces danzaron para mí una coreografía improvisada en donde los muñecos de aserrín se movían y la gente se petrificaba, en donde éstos crecían hasta tener el tamaño adecuado para agarrar a la gente, apilarla en forma de fogata y encender el fuego; regresé la cabeza y tuve frente a mí al río y la oscuridad, que se convirtieron en un manto negro, capa de adivino de feria, en el que se dibujaba la cara de Manuel con los ojos demasiado abiertos para que estuviera vivo; entonces, el profesor Wizard se apretó el rostro con las manos hasta hacerse daño y vomitó sin ninguna poesía” (Vallejo, *Huellas* 74).

Manuel se le había ido. Y él, solamente había logrado retenerlo en el recuerdo que se le fugaba en las imágenes que su mirada imponía a otros. La romería continuó por Malecón y de allí al lugar donde residía, Noguchi y Argentina, en donde el ritual del fuego se convirtió en un acto personal, suerte de cuenta anticipada a favor de su redención, su muerte, su velorio y su viudez.



“El barrio, que no me conoce porque nunca converso con nadie pero que me ha visto llegar a la noche y me ha oído por la radio, ha construido un muñeco que representa al profesor Wizard tal como ellos lo imaginan: un brujo de traje largo y sombrero cónico adornado con estrellas doradas, una bola de cristal en la mano izquierda y un libro de magia negra en la derecha. «Solamente les falta pegar una foto de Manuel en la bola», pienso mientras trato de reírme para mis adentros aunque los golpes que he recibido no me dejan” (Vallejo, *Huellas* 78).

Este cuento, a pesar de la soledad que recrea, es un espacio que se repleta de voces, de desconocidos, de luces de ciudad, de ceremonial de fin de año (al menos en su tramo inicial). *Astrología para debutantes* también nos muestra a personajes (me refiero a Rosendo o Wizard y a Manuel) que encuentran su *Dorado*, y alcanzan la felicidad durante ciertos instantes. Pero, después de todo, ¿acaso la felicidad no es un asunto de instantes, no es un hallazgo en la brevedad? El cuento también convoca los recuerdos: los más lejanos, la infancia que solo conserva rastros de ciudad (un parque, las calles del centro y la ruta al cementerio); la iniciación homosexual en el secreto refugio del ropero de la madre con su amigo Tomás, el de la “piel de bronce, lustrosa y desprovista de vellos” (Vallejo, *Huellas* 100), y la profanación de la imagen de la Virgen María⁸⁴ que inspiró el desborde de su erotismo a los quince años,

“Pero eran sus pies desnudos los que oprimían mi adentro: esos deditos a los que yo ansiaba mordisquear con ternura; ese empeine insinuado cuyo lomo asemejaba una pendiente por donde la punta de una lengua, húmeda de deseo, podría resbalar suavemente; ese talón a la espera de la yema de un índice que lo repasara; ese dedo gordo en el que yo anhelaba hincar mis dientes con delicadeza. Encerrado en el mueble, con los vestidos de mi madre rozándome la cara, en el silencio y la oscuridad acogedores, con el temor de ser descubierto, yo evocaba la caricia furtiva que prodigaba a los pies de aquella Virgen cuando la iglesia era un gran eco sin almas. El aroma antiguo del ropero de mi madre que me rozaba la cara, entremezclados con el rostro etéreo de mi Virgen, eran un mimo perturbador al que yo

⁸⁴ Nos recuerda esa alusión Mariana que en el cuento de Vásconez evidentemente tiene otro tratamiento y otras implicaciones.



me entregaba sin recato hasta que mi cuerpo se convertía en un muñeco descuartizado después de una explosión” (Vallejo, *Huellas* 96).

Pero también los recuerdos más próximos de aquello que había vivido con Manuel,

“Esa noche dejé que mi cangrejo dominara la situación sobre una arena nocturna y tibia; le permití que me atenazara, que me arrastrara consigo a lo profundo de su hueco. Fue como dejarme quitar las escamas, abrir la panza, remover las vísceras y sentir que el ansia del profesor Wizard me quemaba como una descarga de mercurio derretido adentro” (Vallejo, *Huellas* 116).

Y algunos otros que le prodigaban la resignación que él precisaba.

“El momento que fui feliz con Manuel compensa su desaparición, su abandono, y mi corazón se reconforta con solo pensarlo de nuevo, con solo sentirlo por un instante a mi lado” (Vallejo, *Huellas* 129).

La rebelión contra lo instituido se había arraigado en la conciencia del protagonista “nada bueno era posible de obtener en el mundo sin transgredir el límite de lo prohibido” (Vallejo, *Huellas* 100). En cambio, Manuel se había rendido y acaso, resignado a la muerte y al desamparo antes de tiempo, porque su homosexualidad confesa le había sacudido la vergüenza, pero sobre todo, porque el mal que padecía le estaba confiscando su vida,

“Claro, también tengo vergüenza. Para la gente sólo seremos un par de maricones enfermos. Muchos pensarán que todo es un castigo divino. Otros con una rabia que no me explico, dirán: «bien hecho»” (Vallejo, *Huellas* 133).

Y tal vez por ello, anhelaba una muerte en aislamiento.

“Me voy a donde nadie me encuentre. Ahí moriré. Sin llantos ajenos. Sin murmuraciones. Sin siquiera su piedad. Si por lo menos no me hubiera fallado. Si no se hubiera dejado llevar por esa piel que le exige comerse otras pieles. Hambriento de deseo. Solo entonces habría querido que usted estuviera a mi lado. Pero ya ve. Me falló” (Vallejo, *Huellas* 133).



Irremediablemente, el profesor Wizard heredaría “un amor que jamás tendrá cabida en el mundo, ni forma de expiación sino la atormentada agonía del solitario” (Vallejo, *Huellas* 80). Sin embargo, se empeñaba en rebuscarlo aunque supiera que nada habría de encontrar: “pero me aferro a la casualidad igual que el desahuciado a las hierbas de un curandero” (Vallejo, *Huellas* 70). Edad, estilo de vida y predicciones signadas por el zodiaco, a un cáncer “*de tiránico poder que a toda costa pretende atenazar al prójimo*” (Vallejo, *Huellas* 131), y a un piscis, que añoró siempre y por sobre todo, su libertad, separaron a los amantes que finalmente habrían de parecerse en sus destinos, es decir, en esa muerte a la que Manuel intentaba hallar: “En fin. Ya encontraré la manera de irme rápido y sin dolor” (Vallejo, *Huellas* 133) y en esa muerte a la que Wizard aguardaba con algo de estoicismo:

“Continúa caminando y piensa que cuando lo entierren, alguien repetirá aquella frase que solo entendió cuando se enteró, de adolescente, que su padre murió en un... pero aquello ya no tiene importancia. Lo que importa es que repetirán la frase como una si fuera una genialidad: «Mira que morirse de esa manera»” (Vallejo, *Huellas* 135).

El juego discursivo que el relato instaura, pone de relieve el asunto de la representación literaria del individuo homosexual (gay), contaminado de esa atmósfera trágica innegable e inagotable. El cuento ecuatoriano sobre homosexualidad masculina reproduce aquello con frecuencia –me refiero a todas las posibles formas de dolor–. Lo recreado conserva ciertas resonancias de la realidad y de aquello que consta, sobre todo, en las páginas de crónica urbana (coloreada en rojo) de los diarios nacionales. La literatura como lenguaje representacional, en este caso, no se ha desvinculado de su fuente. Responsabilizar por completo a la operatividad y a la eficiencia del *régimen de la sexualidad* resulta una visión totalizadora, pero ignorar las implicaciones de un discurso oficial que construye sujetos y que los legitima como actores sociales y ciudadanos, en cambio, resulta reduccionista. Tampoco es posible distanciarse de una realidad que se nos aparece y que nos insinúa todo el tiempo, formas de prejuicio, de injuria y de violencia en contra de aquellos que decidieron el placer y/o el amor con su propio sexo; hacerlo,



resultaría una ingenuidad pero además y acaso, una sordera y una ceguera, absolutamente reprochables. La aniquilación de estos personajes construye un *mundo de muerte* –en el sentido en el que Llamas lo propone (172) –, acaso el mundo en el que representar la existencia homosexual es posible y tiene sentido (¿Un sentido docente, moralista o realista?). De la forma que fuere, relaciones efímeras, frustradas; inconclusas búsquedas de paraísos –sin encuentro ni celebración–, o lo contrario, construyen una forma de marginalidad que a veces se difumina hasta la invisibilidad de la muerte.



CAPÍTULO IV

EN EL ARCA

(los infiltrados)⁸⁵

“1. Díjole después el Señor: Entra tú y toda tu familia en el Arca; pues que a ti te he reconocido justo delante de mí en medio de esta generación.

2. De todos los animales limpios has de tomar de siete en siete o siete de cada especie, macho y hembra; mas de los animales inmundos de dos en dos, macho y hembra.

23. Y destruyó todas las criaturas que vivían sobre la tierra, desde el hombre hasta las bestias, tanto los reptiles como las aves del cielo; y no quedó viviente en la tierra; sólo quedó Noé, y los que estaban con él en el Arca”

(Sagrada Biblia. Gén. Cap. VII. 20.)

⁸⁵ Los infiltrados son esa especie que debía perecer en el diluvio escriturario que aglutina formas trágicas para el destino de los personajes homosexuales, convocados al relato breve ecuatoriano. Sin embargo, y como veremos, los travestis son los miembros de la legión homosexual que han conformado un cuerpo de resistencia que enfrenta el dolor y el desencanto, que llega a cooptarlo a través del disfraz y de hallar condiciones de existencia y de construcción de subjetividad en la adversidad. Aquéllos se colaron en el barco vivienda grande y así lograron salvarse del “exterminio de la gente mala”.



Son casi las 10 p.m. En la calle pasean las criaturas dejadas por la ciudad en su parto cotidiano. Un carrusel intermitente alumbrando en rojo paredes y portales. La policía vigila porque anda cuidando el orden, ahuyenta las moscas del caos y se va, para volver después de un par de horas por si acaso algo sucediera. En seguida, asoman siluetas esbeltas, cuerpos que se equilibran en altos tacones y salen, como cada noche, y como si fuera la última, a ejecutar su acto en cuerda floja sobre la esquina de Juan León Mera y Ulpiano Páez. Todo se vuelve un gran escaparate de cuerpos casi desnudos, inmutables ante el frío de las miradas y de noches como ésta. Es la gran feria nocturna, en la que se venden formas femeninas, secretos y algo más. La ciudad no duerme ni muere con la noche, solo luce diferente, copada de entidades extrañas para el día. Ciudad escenario para las *criaturas de la noche*, que apuestan su existencia, que guerrear por su esquina con otras como ellas, aunque sea en apariencia. ¿Quién podría imaginar que cuando nació, le llamaron Pedro, y que ahora anda volando de Alondra? La multitud en la calle, la pequeña multitud al ojo distante de la ventana, no se sabe mirada. Se abren y se cierran visillos y persianas con el temblor del asco y la intolerancia. Mirada de dios que condena y que maldice la naturaleza, y acaso a algún amor burdo en la vereda. Simulacro de amor. Otra vez el asco y un escupitajo. La ciudad se torna ilegible, la opacidad petrificada golpea al mirón y casi lo tumba. Ciudad caos, transformada, ciudad tomada y temida, cuando el reloj da las 11 p.m. y Alondra detiene el carro rojo para hablar con un desconocido, fingiendo ser caperucita.



LOS RELATOS TRAVESTIS DE VALLEJO:

Un zoom por la ciudad tatuaje y el carnaval urbano

4.1 Del autor: su obra y sus contextos

Raúl Vallejo nace en Manta el año 1959⁸⁶ y se sitúa, en el esquema propuesto por Valdano, en la generación de 1974. Es el escritor cuya obra fija residencia en la novela, el cuento y últimamente, en la poesía; además es articulista editorial y un cultor de la escritura académica. Inició su fructífera trayectoria de publicaciones en el año 1976, con *Cuento a cuento cuento*. Sus textos de ficción y estudios literarios sobre autores ecuatorianos han aparecido en revistas especializadas y en antologías del país y del extranjero.

Vallejo es el narrador que más ha frecuentado el tema de la disidencia sexual masculina y a ello ha consignado varios cuentos (los convocados a este estudio) y su novela, *Acoso textual*, “una novela *in, novela de su tiempo*, dice Jorge Aguilar Mora” (Donoso, 159), ganó el Premio Joaquín Gallegos Lara y el Premio Nacional del Libro 2000. Vladimiro Rivas considera que son el amor y la marginalidad (social y sexual) los temas recurrentes de su narrativa y que sus cuentos de estructura tradicional resultan ser más sinceros y valiosos que los experimentales (318). Miguel Donoso Pareja reconoce la audacia del autor y dirá: “me pareció siempre un narrador correcto, audaz y arriesgado en lo temático (la marginalidad ambigua de sus personajes, por ejemplo, trazada con valentía y sin prejuicio), pero sin mayores riesgos formales, neutro y distante, aún en sus nostalgias más cercanas” (159). El mismo Donoso Pareja reconoce “sus virtudes básicas: claridad y sencillez expositivas, buena construcción de atmósferas y profundización en personajes cotidianos” (*Contraportada*).

Había dicho que Raúl Vallejo es el escritor que ha concretado la contribución más significativa a esta joven tradición del relato sobre lo homosexual (específicamente

⁸⁶ Vallejo convirtió en su punto de partida a toda esa novedad temática y técnica de los prosistas que le antecedieron, denominados en el contexto literario “generación del sesenta” –entre los que cuentan los *Tzántzicos*, *Club 7*, *Syrma*, *Caminos*, *Galaxia*–.



gay, bisexual y travesti) en la literatura de nuestro país. Joven y resuelta tradición puesto que se trata de relatos decididamente homosexuales, en la medida en que no abordan experiencias efímeras, etiquetadas de curiosidad, ni desvíos temporales de sus protagonistas. No. Los personajes se descubren a sí mismos, y resueltamente, se reconocen y persisten en su homosexualidad, aunque ello, en ocasiones, les conduzca a su propia extinción; ciertamente, nunca renuncian a su disidencia sexual pese a que esto signifique el enmascaramiento de una doble biografía. Vallejo reúne lo que acaso se encuentra disperso y crea una verdadera galería de criaturas disidentes del orden establecido: el profesor Reina que encarna la solitaria vejez homosexual y la culpa de pervertir a menores en el cuento *Los paseos alucinados del profesor Reina*; Pepe Bruno el histriónico dueño de *Socios*; Roberto, el que espera noticias desde París, ambos, personajes del cuento *Te escribiré de París*; el excéntrico que da vueltas por el territorio en disputa entre prostitutas y homosexuales, en *La noche por partida doble*; otros bisexuales poseedores de una doble biografía, y un grupo peculiar de travestidos que deambulan por las nocturnas Guayaquil y Quito.

4.2 En torno a los convocados

*Fiesta de solitarios*⁸⁷ aglutina la mayor cantidad de relatos sobre la homosexualidad masculina en sus versiones bisexual, homosexual y travesti. Vallejo hace del amor y del desamor, de la dicha temporal y del desencanto permanente, pero sobre todo de la soledad, un festín que es celebrado por sus personajes desde la más íntima individualidad, pese a que pudieran compartir su experiencia con otros, a veces, tan desventurados como ellos mismos. Este festejo se conmemora en la ciudad grande, sin mayor parafernalia y sin necesidad de emprender la fuga al submundo, porque

⁸⁷ Para el análisis de los cuentos de *Fiesta de solitarios* se ha consultado el libro que con ese nombre publicara en el año 1992, en Quito, en Editorial El Conejo. En el año 1991, *Fiesta de solitarios* había obtenido el primer Premio Concurso Nacional de Cuento “Setenta años de diario El Universo”.



basta la decisión creativa⁸⁸ de biografiar sobre seres exóticos, tan peculiares y caros a los espacios reservados para el *tatuaje urbano*.

A continuación proveo una sinopsis de cada uno de estos cuentos vallejanos con la esperanza de no atentar contra los muy sagrados derechos del lector a explorar y hallar tras, bajo, entre y junto al texto, el cuento propio, el cuento nuevo, el otro cuento, aquel que se re-escribe desde la lectura, desde la subjetividad y desde la penetración hermenéutica; a este respecto Michel Maffesoli con lucidez ha comentado “un libro es escrito por quien lo lee” (10). Asistamos pues a la expectación de la galería travesti, la ciudad-mundo y el *eterno retorno*⁸⁹ del desencanto:

En *Cristina, envuelto por la noche*⁹⁰ (1992), relato de innegable influencia cortazariana⁹¹, la voz narrativa nos conecta con dos asuntos: la subjetividad de un travesti y el desafío de su supervivencia en la ciudad. El mecanismo para contar recurre a dos historias paralelas (las persecuciones de Cristina por las calles céntricas de Guayaquil, y la de Susan, protagonista de una película escenificada en un lago); las dos historias que se reflejan durante su trayectoria en zigzag y que se empalman con frecuencia, acaso confirman el afán lúdico del escritor. La historia de Cristina en la ciudad tiene tres puntos de acción fundamentales: persecución, engaño e intento de asesinato. Sin embargo, el duelo tácito que ella (¿o él?) enfrenta con su espejo, engancha al lector con el íntimo drama de la subjetividad travesti y con el ceremonial nocturno del disfraz, siempre necesario y previo para asistir al *carnaval ciudadano*. El cuento asimismo, repasará los temas explorados con más frecuencia por los hacedores de personajes homosexuales en la ficción literaria: la función de la ciudad, el asunto de la injuria y el de la soledad gay.

⁸⁸ “Quizá sea tiempo de recordar que el proceso de escribir pertenece al orden de lo sacro y necesita por consiguiente un estado de ánimo específico, sobre todo dentro del doble movimiento [...] «de la resistencia y de la sumisión»: resistencia a la *evidencia*, sumisión a lo que es *evidente*” (Maffesoli, 10).

⁸⁹ La alusión tiene que ver con lo que plantea Mircea Eliade en su obra *El mito del eterno retorno* que da cuenta de la actualización de ciertos arquetipos y rituales iniciáticos y cosmogónicos que son parte de la cotidianeidad humana y que tienen que ver con la concepción y la percepción del mundo y del hombre.

⁹⁰ El cuento pertenece al libro *Fiesta de solitarios*.

⁹¹ La estrategia experimental de Julio Cortázar que plantea un enigma e invita a la cuidadosa exploración de sus cuentos es evidente. La doble historia y su paralelismo, los juegos que retacean las secuencias y las combinan, y lo que es más, el claro antecedente de *La noche boca arriba* son sobre todo, los rasgos que motivan mi afirmación.



La creación de un cuento cuyo protagonista sea un homosexual siempre va a poner en juego tensiones, dualidades y ambigüedades. Esto es justamente lo que ofrece *La noche por partida doble*⁹² (1992), historia regida, como las otras, por el *encuentro* y por el desencanto, que además recrea la experiencia con el *otro* y la existencia en función del *otro*. A pesar de que la figura travesti no corresponde a la de los protagonistas, este relato es parte del *carnaval urbano*, porque se escenifica en esa atmósfera nocturnal de fiesta, que también suscita el uso de la máscara y del disfraz; y por una razón adicional, en la ciudad, el narrador protagonista es el rival de los travestis. Un desconocido contrata el servicio de un muchacho homosexual que mantiene su apariencia masculina. Él, un *pirova*⁹³, relata a ritmo de congoja, su decepción por haberse enamorado de un desconocido tan extravagante como sus otros clientes. Su único encuentro deviene en terapia solidaria para superar un pasado; esta terapia, por carencia individual, hubo de devenir en complementariedad mutua –de un lado, la muerte del hijo del desconocido y de otro, el desprecio paterno que sufría el muchacho a causa de su orientación–. Un ejercicio catártico acerca a los desconocidos en sus roles de padre y de hijo sustitutos; sin embargo, el juego termina cuando el desconocido, después de acariciar al muchacho (recreando en su fantasía una versión incestuosa) monta una falsa escena de suicidio que obliga la huida del *pirova*. El relato concluye con la reaparición del hombre desconocido del mercedes en la misma esquina buscando un muchacho que ya no era el de su última aventura.

Un ofrecimiento con aires de promesa le da nombre al cuento *Te escribiré de París*⁹⁴; un testimonio inspirado por la nostalgia y el amor homosexual. Roberto redescubre su pasión junto a un travesti llamado Nathalie. “El ella”, como ha de llamarlo en las primeras líneas del relato, viaja a París tal como lo tenía planeado⁹⁵.

⁹² Este relato está incluido en el libro *Fiesta de solitarios*.

⁹³ Es la denominación asignada por el narrador en uno de los relatos a los homosexuales que conservan su apariencia varonil y que ejercen la prostitución callejera, “Desde esa posición puede que alguno se fije en nosotros, los *pirovas*, que estamos en la esquina diagonal al hotel, que no nos vestimos como mujeres porque nos gusta ser muchachos bien arreglados, a la moda y que miramos, muy de reojo y como quien no quiere la cosa, a esos buscones motorizados” (Vallejo, *Fiesta* 107).

⁹⁴ *Te escribiré de París* fue publicado en el libro *Fiesta de solitarios*.

⁹⁵ La ciudad de Nathalie evidentemente, no es un territorio seguro y esto, unido al mito de la ciudad extranjera y a la tradición zen de la «no pertenencia a un lugar» como “condición esencial de la realización personal” (Maffesoli, 27), lleva al travesti al placer del retiro y del ocultamiento en París (las especulaciones sobre su paradero la ubican en la calle Foch parisina, –la onomástica de las vías es más que una simple coincidencia–). Sin embargo, la ciudad europea conserva iguales condiciones de intolerancia y riesgo para la prostitución callejera y para los travestis. Se trata de un tipo de peligros que siempre guarda la ciudad, cualquier ciudad de Occidente, a los disidentes del orden.



Entonces, su antiguo amante busca vengar su abandono y trata de victimizar a Roberto. No obstante, el asunto se resuelve en una escena violenta en la que Pepe Bruno, el gordo travesti, personaje con el que el autor apuesta una caricatura de Cupido, pero sobre todo, la personificación de la solidaridad, evita la muerte del recién convertido. El cuento además aborda el mito homosexual de la ciudad nueva como forma cierta de concretar su subjetividad, y también como escape y prosperidad, esto último, atendiendo a las implicaciones de la migración para el ciudadano del Tercer Mundo. El protagonista espera una carta y también espera hallar una pista sobre el paradero de su iniciador (a), sin embargo, y en tanto esto no sucede, aquel no renuncia a la intensidad pasional que solo el encuentro homosexual le podía conceder.

A este grupo de cuentos se une otro, *Volverán las oscuras golondrinas* (1986), también habitado por personajes travestis e incluido en el libro *Máscaras para un concierto*⁹⁶. El relato es la rememoración en medio de la fuga y la conmemoración de una muerte concedida por solicitud propia: “Ella me lo pidió [...] «Será un enorme acto de amor», me dijo, y yo la quería, ¿entienden?” (Vallejo, *Máscaras* 172). Durante la noche en la que amenazaba lluvia, *las oscuras golondrinas*, –un grupo de más o menos veinte travestis–, recordaban el primer aniversario de la muerte de su compañera, La Muñeca. Su líder, La Abusadora, conmovida por los recuerdos, confesó el asesinato de quien había sido su amante. Sin embargo, asistida de su autoridad decretó el silencio. Mientras tanto, ella y sus compañeras eran expulsadas del sitio y obligadas a subir a golpes al carro policial.

Una superestructura sostiene a los relatos convocados: todos participan de elementos comunes tales como la escenografía de la ciudad nocturna, el tatuaje ciudadano y la celebración del carnaval urbano. A continuación, recorramos estos elementos captados por las metáforas del tatuaje y del carnaval para provocar un acercamiento más intenso al grupo de elegidos y a la atmósfera creada por su autor, atmósfera que fuga y se extiende por cada uno de sus relatos.

⁹⁶ *Máscaras para un concierto* fue publicado por Raúl Vallejo el año 1986. Para el análisis de sus textos se ha consultado la edición del año 2005, que hiciera Eskeletra en la ciudad de Quito.



4.3 Una mirada al 100%

Vallejo construye una *escenografía urbana*, cuya plasticidad impulsa la existencia y el pulular de estos seres, sobre todo, en la noche, cuando el espacio se abre, cuando florecen Cristina, Nathalie, La Abusadora o algún *pirova* (personajes travestis los tres, y el último un prostituto homosexual de los cuentos *Cristina envuelto en la noche*, *Te escribiré de París*, *Volverán las oscuras golondrinas* y *La noche por partida doble*, respectivamente) bajo lo que denomino la *lógica invertida del tulipán*. Los travestis como los tulipanes (burillas⁹⁷) se abren con el buen tiempo y ante la amenaza se cierran, se esconden o se invisibilizan. La noche es su tiempo mejor, el momento ideal para “abrirse”, ser y fugar del encierro. La nocturnidad se constituye en el estado naciente que evoca la pureza de la iniciación. El autor también diseña otros espacios para destinarlos al contacto y al encuentro: una sala de cine⁹⁸, un bar⁹⁹, o simplemente la intimidad de la casa¹⁰⁰ que encarna mucho más que el lugar meramente habitable.

La *mano escribiente*¹⁰¹ es la metáfora de esa legión nocturna (no nombrada) que pulula en esos espacios ciudadanos –es decir, en alguna parte del cuerpo de la ciudad–, durante la noche, y que insiste en encontrar un territorio desde el que pueda invocar su existencia y conspirar contra la indiferencia cuando no, contra la marginación del sistema. Cuando en la piel de la ciudad esa mano escribiente se

⁹⁷ En Persia y la India, el tulipán simboliza el amor desgraciado. Sin embargo, para muchos escritores representa un símbolo erótico no solo por su fisiología sino también por su forma sugerente y porque en sí mismo, dicen, es la revelación del amor. Las burillas (especie de tulipán color amarillo rosáceo, con los extremos teñidos de verde o rojo por fuera), con buen tiempo, se abren, hasta parecer una estrella, pero se encogen y cierran ante tiempo frío o ventoso. De ahí se desprende esa particular característica de cerrarse durante la noche y abrirse con el día (Zonaverde, *Tulipán*).

⁹⁸ Sin duda, la sala de cine es para Vallejo el espacio (de seguro por sus características) ideal para escenificar búsquedas y hallazgos de personajes como estos, que las más de las veces transitan enmascarados, anónimos e invisibles, a ello se debe la invocación de este espacio en más de uno de sus relatos. En *Cristina envuelto por la noche*, al precisar el inicio de la persecución la voz narrativa enfatizará sobre el juego de miradas operado por su perseguidor en la nuca de Cristina (Vallejo, *Fiesta* 75).

⁹⁹ *Socios* es el reducto para homosexuales, ubicado en la esquina de Mariscal Foch y Reina Victoria. El nombre del bar arraiga un sentido solidario, fraternal, alude a un hábitat reservado para los disidentes. “*Socios* no era un bar apto para todo público. En realidad, se trataba de un discreto refugio de *pervertidos* como calificaban, a los parroquianos, los columnistas morales de los diarios, que se proclaman empeñados en velar por la decencia y las buenas costumbres” (Vallejo, *Fiesta* 143).

¹⁰⁰ Efectivamente, la casa hace mención al espacio de vivienda y por tanto de amparo, propiedad e intimidad. En el cuento *La noche por partida doble*, la casa tiene un rol mediador entre los personajes y sus pasados. A la vez, la casa logra ser metáfora de la conciencia y exorcizar culpabilidades. Esta funcionalidad adicional que se asigna a la casa, puede entenderse a través de la noción que plantea Gastón Bachelard, acerca de que la casa es el espacio donde además se asilan los recuerdos y las imágenes del pasado, y que como tal, tiene la capacidad de mantener el tiempo comprimido y anexar el onirismo y el recuerdo para posibilitar el doble ejercicio de evocación y creación (Bachelard, 33-69).

¹⁰¹ La noción de tatuaje y escritura es tomada de David Huerta, el prologuista del libro *Mundo Tatuado* de Vladimiro Rivas, “El tatuaje no es solamente un ícono: tiene función de escritura, una escritura que pretende inscribir algo *no nombrado* en el cuerpo” (9).



encapricha en dar vida escrituraria a lo no nombrado entonces, esa cicatriz, no provisional sino marca policroma, se convierte en metáfora de la apropiación. La otredad imprime su marca, graba su inscripción; aparece e irrumpe en un espacio de la ciudad al que denomino *tatuaje*¹⁰² *urbano*. Este tatuaje podría describirse fosforescente (me refiero a las criaturas nocturnas), debido a que se visibiliza con las luces de la noche: la de los vehículos que rondan y buscan algo y a alguien, la de los rótulos y faroles que socorren esa suerte de comparsa nocturna con sus efectos caleidoscópicos, o la de las licuadoras de autos policiales que intermitentes barnizan con rojo la tez de la ciudad y la de sus criaturas merodeadoras y nocturnas. El tatuaje permite distinguir un espacio de otro, asegura la permanencia del testimonio y también el derecho a la ocupación de una parte del territorio ciudadano; pero sobre todo, confirma la noción del “yo estuve allí” (Huertas, 13), o más bien la del “estoy allí”, con un vibrante “allí existo; allí construyo mi subjetividad”.

La Mariscal¹⁰³ y la zona del hotel *Palace* (en 9 de Octubre) son los tatuajes grabados en sus respectivas ciudades (Quito y Guayaquil); son una marca indeleble que acepta el ensamblaje de las historias sobre travestis. Y es que bajo la epidermis de la ciudad habitan seres de biografías dobles, almas ansiosas, atrapadas por su deseo y por su piel, y a veces desesperadas por construir su subjetividad. La noche y su juego de luces, la noche y su carnaval hacen visible a esa otra ciudadanía, en esa fracción del mapa urbano, suerte de espacio mágico que transparenta la vida de los travestis y demás homosexuales.

¹⁰² El verbo tatuar viene del inglés *tatto* y tiene su origen en la palabra polinesia “ta” que significa golpear, o en la expresión “tau-tau” utilizada para hablar del choque entre dos huesos (*tatuaje*).

Los tatuajes en las diversas culturas tienen múltiples funciones: proteger, identificar, ocultar o autorizar a su portador. Como metáfora útil para identificar el escenario de estos relatos, el *tatuaje urbano* alude a un sentido de pertenencia al lugar en función de lo que éste logra significar, pero también tiene que ver con el carácter indeleble de ese espacio que nace o se activa con la noche y que pese a todos los intentos purificadores, se mantiene ahí como un lugar indisoluble que dota de vida a las criaturas de la noche.

¹⁰³ La conversación de dos personajes de *Te escribiré de París* nos acerca a este lugar tatuado: “estuvimos hablando de cómo la Mariscal se transformó en el barrio de los restaurantes, las discotecas, la prostitución callejera y los clubes nocturnos, en donde, de martes a sábado, muchachitas dotadas como dios manda se enluchaban para regocijo de burócratas y exploradores de la noche” (Vallejo, *Fiesta* 148).



4.4 Carnaval ciudadano: un *close-up*

Mijaíl Bajtín¹⁰⁴ en su obra *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento (Rabelais and his world)*, transparenta la importancia de las manifestaciones de la cultura cómica popular, -al caso, la fiesta del carnaval-, como una oposición a la cultura oficial. En tal virtud, patentó “la teoría general del carnaval como una inversión de oposiciones binarias [...] (inversión de status)” (Eco, Ivanov, Rector, 21). Este acto de inversión es considerado el elemento más subversivo de la carnavalización¹⁰⁵, y es impulsado por el lingüista soviético V.V. Ivanov como una manifestación del arquetipo de la transgresión a través de la inversión de los opuestos bipolares. Las fiestas carnales por su burla y su blasfemia contrastaban con el principio que regía las formas de culto y ceremonias oficiales (Carnaval), y en virtud de ello ofrecían la visión no oficial o la versión segunda del mundo.

La ciudad/escenario recreada por Vallejo puede definirse como el espacio reservado para la carnavalización. La irrupción carnalesca se concreta con el aparecer de las *criaturas de la noche* en los denominados *espacios tatuaje*. El carnaval da la bienvenida –a la sombra de la anulación transitoria y de la transgresión de las normas prescritas por el *régimen de la sexualidad*–, a un grupo de marginados a esa fiesta del erotismo y de la subjetividad, que es también la fiesta de la libertad temporal. El poder de reversión carnalesco es capaz de cambiar lo que el individuo es, por aquello que desearía ser. Y eso es justamente lo que sucede en los relatos vallejanos¹⁰⁶: el heterosexual que no quiere ser o no se siente tal, apuesta por encuentros con sus pares (en la disidencia); el homosexual que no

¹⁰⁴ Mijaíl Bajtín escribe esta obra en la Unión Soviética el año 1941. En ella examina el humor cultural y la cultura en general en la Edad Media y el Renacimiento. El autor explora las novelas de François Rabelais, deconstruye su visión carnalesca y problematiza las implicaciones de la risa, la irreverencia, lo grotesco y el lenguaje popular (Carnaval de Bajtín).

¹⁰⁵ Umberto Eco tiene serias dudas sobre el efecto de lo subversivo de la transgresión en términos de una liberación real: “Esta teoría de la transgresión ha tenido muchas oportunidades para ser popular hoy en día, incluso entre los pocos afortunados. Suena muy aristocrático. Sólo hay una sospecha que contamina nuestro entusiasmo: desgraciadamente, la teoría es falsa [...] Porque el humor es sospechoso pero el circo es inocente [...] Bakhtin tenía razón cuando veía esa manifestación como un impulso profundo hacia la liberación y la subversión en el carnaval medieval. La ideología hiperbakhtiniana del carnaval como una liberación real, sin embargo, puede estar equivocada” (Eco, Ivanov y Rector, 12).

¹⁰⁶ La celebración del carnaval deviene de las fiestas conmemoradas en honor a Dioniso (o Baco). Las fiestas dionisiacas en principio se festejaron por la noche y tuvieron un carácter orgiástico (Salvat, 4629). Este doble carácter (nocturnal y orgiástico) del cortejo dionisiaco y el enmascaramiento coinciden con aquello que se recrea en los relatos seleccionados y de la autoría de Raúl Vallejo.



encuentra en el mundo habitual la satisfacción a su existencia ni a su subsistencia biológica y sexual, la busca en las calles nocturnas del *espacio tatuado*, a través de la prostitución callejera o del encuentro con otro, parecido a él mismo, en lo esencial.

Así las cosas, *la versión baktiniana del mundo al revés* nace en esa reserva urbana (recreada por Vallejo) como consecuencia del *estado de excepción* carnavalesco. Se trata de un proceso de liberación y de oposición al estatuto: el “triunfo de una [...] liberación transitoria, más allá de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes” (Bajtín, 11). El carnaval, según Bajtín, supone *la inversión de la lógica* y eso es lo que sucede en cada uno de los relatos convocados: las relaciones homosexuales de afecto y de placer suspenden el orden y fisuran la unidad y el equilibrio proclamados a través de la noción macho/hembra. Es esta reversión la que conduce a la *instauración de lo grotesco* que expresa las contradicciones del mundo social: un hombre se encierra en un estuche mujeril, un cuerpo se segmenta entre lo femenino y lo masculino, en tanto el acto amoroso también es propiedad de dos personas del mismo sexo. Todo lo anterior invoca un ritual de metamorfosis sexual con el que los fiestantes son transportados a ese lugar *otro* tan anhelado, a esa coordenada situada “más allá de los límites” (Eco, Ivanov, Rector, 19). La *suspensión del orden cotidiano* invoca la experiencia erótica que revitaliza y construye nuevos sujetos en la transitoriedad, pero como el carnaval también es una fiesta para la muerte (Bajtín se refiere a la muerte individual¹⁰⁷ y a la resurrección colectiva (11) como parte del ritual), de tal suerte que ella, el desencanto y la tragedia, a veces resultan ineludibles en el carnaval nocturno.

La celebración carnavalesca de estas historias incluye versiones de dolor. Y cuando digo “celebración”, incluyo las formas de dolor y de muerte, tomando distancia del alegato, hasta cierto punto prejuiciado de Ricardo Llamas, en virtud de que, (inclusive) el desencanto de los protagonistas puede arraigar formas de definición

¹⁰⁷ Con respecto a la ligereza de las experiencias como parte de una actitud posmoderna relacionada con aspectos del ritual dionisiaco (relacionado con el carnaval), Maffesoli comentará: “al vivir situaciones transitorias, ritualiza y domestica el gran devenir cuya expresión más acabada es la muerte. Esto es lo que recuerda el orgasmo dionisiaco: la pequeña muerte sexual es una manera homeopática de reconocer que el hombre es una ser para <la muerte>” (69).



de la alteridad y de la subjetividad, toda vez que, ante todo, se trata de una actitud propia de la contemporaneidad, casi ineludible, y no necesariamente de un mandato del *régimen*.

Los fiestantes son las *criaturas de la noche*: prostitutas, travestis, *pirovas*, y bisexuales (seres migratorios y oscilantes en su doble biografía). Los fiestantes son los que recurren a la *máscara* que según Monica Rector, en su referencia al Carnaval de Río de Janeiro, revela más de lo que oculta y ayuda a mediar entre los dos mundos (Eco, Ivanov, Rector, 160), entre el mundo que se erige en el día y el otro que se instaura en la noche, entre la ciudad diurna que ata y la nocturna que libera, entre el mundo interior de la sexualidad no domesticada y el de la aparente (y sumisa) heterosexualidad. Para Rector, “la máscara de alguna manera fija el momento, una de las caras del ego que está escondida pero que así se muestra, ayudando a expresar impulsos y deseos reprimidos” (Eco, Ivanov, Rector, 161). Umberto Eco encuentra que la máscara concede el estatus de inocencia frente al cometimiento de cualquier pecado y que es a la vez un medio de protección contra el mal ojo y contra las fuerzas hostiles (11). De cualquier suerte, el disfraz, la máscara o el antifaz son simultáneamente, formas de pertenencia a un mundo, y de evasión a otro, a otro opuesto y legitimado por aquello que llamamos *régimen*, sistema, código u orden.

Si como habíamos precisado en el capítulo II, la *inmovilidad* que acusa Michel Maffesoli es un efecto del poder y si el poder norma, prescribe, y premia la sumisión, entonces, el *carnaval* es un movimiento y una rebelión en contra de lo instituido. El carnaval supone un estado de suspensión y de reversión temporal, una dimensión en la que emerge esa alteridad celosamente arraigada –acaso exorcizada– en cada individuo. Cuando ocurre el carnaval, un inconformismo lúdico anima a la ciudad como efecto de la performance que se instaura y de la ambigüedad que invoca. La pequeña rebelión cotidiana libera lo sexual y lo erótico y entonces, inicia el festín del trueque que también tiene algo de peligro y de tragedia.



4.5 Los convocados, al ritmo del obturador

La ciudad es el gran texto¹⁰⁸ que entre otras también registra las historias *homo* (historias escenificadas en los *tatuajes* de la ciudad). En ella se conmemora el amor entre criaturas iguales. Los cuerpos aunque libres se atan a las calles, a ciertas calles, donde el ruido, las voces y el exotismo del placer y de los afectos hermanan a muchos que se adueñan del espacio, cuando el sol se retira, y a tantos, que viven intensamente en esa misma atmósfera nocturna y que sacuden sus aires de heterosexualidad obligada, para recogerlos a puño de linterna y alistarlos para el siguiente día.

Cuando en la ciudad opera algo parecido a una rotación de turnos, que permite de un lado, el vagabundeo y la apropiación de ciertos espacios a través de la experiencia de caminar, y de otro, el experimentar formas de subversión con las que se configuran y se concretan subjetividades, entonces, ocurre el *carnaval urbano*. Este movimiento permite el retorno de los valores dionisiacos¹⁰⁹ que han de alterar y revigorizar la ciudad, que han de liberar criaturas y propiciar su travesía desbocada para escarbar la pasión que no se ampara en las reglas del recato. El carnaval supone la circulación –caótica¹¹⁰ o no– y el movimiento propio de la aventura viajera. La retórica carnavalesca, con su flujo incontenible, implica el enmascaramiento, el disfraz, la performance de los roles opuestos o de lo que simplemente no se es en el contexto diurno del encierro, y que, con el carnaval y su efecto de traslación a otro lugar, queda temporalmente clausurado.

La ciudad se halla en gestación y por ello ha de enfrentar transformaciones. La noche funda “el otro lugar” que convoca a la travesía. Debido a ello, en un solo día y durante todos los días, sufre una doble mutación que sucede cuando el atardecer despide a la legión de los normales, “Afuera, la gente comenzó a refugiarse en sus

¹⁰⁸ La ciudad texto, que puede ser leída y escrita por sus caminantes es una idea patentada por Michael de Certeau en referencia a la experiencia del caminar. Más precisamente, dice, “Es *abajo* al contrario, a partir del punto donde termina la visibilidad, donde viven los practicantes ordinarios de la ciudad. Como forma elemental de esta experiencia, son caminantes cuyo cuerpo obedece a los trazos gruesos y a los más finos [de la caligrafía] de un “texto” urbano que escriben sin poder leerlo” (105).

¹⁰⁹ Dionisio es el turbulento dios griego de la viña y del vino, del delirio y de la inspiración. Para Michel Maffesoli, la sombra dionisiaca se extiende sobre las sociedades posmodernas (21).

¹¹⁰ El espacio también puede ser un terreno de disputa, y en este sentido no puede ignorarse el caos que el enfrentamiento de ciertas *tribus urbanas*, entre las que cuentan las prostitutas, los travestis, los pirovas y sus demandantes, y que alude y que alude a una expresión propuesta por Michel Maffesoli (58).



casas, como las gallinas se acurrucan con la noche” (Vallejo, *Máscaras* 167), normales entre los que cuenta sobre todo, la gran comunidad heterosexual, que desde su legitimidad practica la ciudad diurna; “Los honestos ciudadanos del día” (Vallejo, *Fiesta* 73) dirá irónicamente el narrador, aludiendo al virtuosismo de los ciudadanos apegados a la norma, en *Cristina, envuelto por la noche*. Cosa parecida sucederá en el relato *Te escribiré de París*, pues la percepción de los caminantes de la ciudad diurna también alude a su actitud sumisa frente al orden “los ángeles obedientes, esos que nunca intentarán domar un potro desbocado.” (Vallejo, *Fiesta* 168). Sin embargo, cuando aparecen los *otros*, entonces se recrea esa ciudad de dos versiones que además, deben reeditarse diariamente; una ciudad funcional que abre dos veces su telón, pero que reserva su espectacularidad para la fase nocturnal. La ciudad se reorganiza con *fragmentos* después de su desconcentración. O sea, cuando los más se han ido a casa y cuando los menos, arriban para hacer su ocupación temporal en las calles que son ciertamente, rutas ideales para metaforizar la libertad y para celebrarla con ímpetu carnavalesco.

En el cuento *Cristina, envuelto por la noche*, la ciudad, el Guayaquil de inicios de los noventa, se asemeja a una criatura que regresa del trance de su último ritual para levantar las huellas de los más recientes sucesos.

“Parecía muerta; un cadáver abandonado a su suerte, una rubia asesinada por el machuchín. A las cinco de la mañana, la ciudad se despereza aturdida por el trajín de los seres engendrados por la noche” (Vallejo, *Fiesta* 73).

Los lugares de la ciudad se vuelven escenarios dispuestos para la violencia, y páginas que registran historias que serán escritas y leídas, sobre todo, por los miembros de la comunidad de los normales, cuando a la versión diurna le llegue su momento.

“El patrullero partió hacia el hospital y en la vereda quedaron regados un charco de sangre, un poco de miedo y los comentarios del barrio.” [...] “La madrugada había fabricado la crónica para los diarios de la tarde” (Vallejo, *Fiesta* 74).



Guayaquil es la urbe en la que se escenifica *La noche por partida doble*. En este relato, la ciudad una vez más, se define como el espacio privilegiado para buscar pasiones extrañas y para la exploración. El escenario se inscribe en una zona particular (dos manzanos), que inspira un itinerario y que bien puede ser transcrita a un mapa. Sin embargo, el espacio demanda disfrazar la actitud y el deseo del expedicionario. Desde la voz narrativa del *pirova*, que tiene el rol de *criatura de la noche* y de *mirón*¹¹¹, la búsqueda nocturna emprendida no es más que una rutina:

“A esos ya los tengo bien chequeados: aparecen por la calle Vélez y viran por Chile, despacito, con el deseo de que les toque en rojo el semáforo ubicado en la intersección con Luque para mirar mejor, sobre todo, a los travestis que están arrimados junto al poste de luz en la esquina del *Palace* –es curioso, pero creo que se trata del foco que menos ilumina en toda la ciudad– [...] y continúan hasta Aguirre, en donde giran a la izquierda; llegan a Pedro Carbo y avanzan hasta Luque por donde vuelven a virar hasta llegar otra vez a Chile, solo que esta vez tienen al *Palace* de frente y observan mejor y sin sobresaltos que cuando están a un lado porque desde ahí no tienen que hacer ningún gesto ostensible, como virar la cabeza hacia la derecha, que delate su interés. Desde esa posición puede que alguno se fije en nosotros, los *pirovas*, que estamos en la esquina diagonal al hotel, [...] avanzan hasta Chimborazo, viran a la derecha y se topan nuevamente con la calle Vélez por donde bajan, repitiendo el recorrido, con más ganas que vergüenza, hasta Chile, en donde entran, otra vez, despacito, a la espera de que el semáforo, etcétera” (Vallejo, *Fiesta* 106-107).

La ciudad también es el espacio para otra clase de cacerías. Una cacería peculiar que no implica violencia sino que más bien conduce al encuentro de los cuerpos, a la realización y a la completud de una identidad. Esto es lo que sucede en este mismo relato, versión del desgarramiento en la medida en que los personajes se enfrentan con su pasado, consigo mismos y con el dolor, y luego, en el caso del *pirova* con el angustioso desencanto del engaño y del abandono.

¹¹¹ La denominación de *mirón* alude a esa especie de caminantes ciudadanos que hacen de su vagabundeo y de su ejercicio expedicionario una forma de habitar, de practicar y de existir en la ciudad. El concepto está directamente relacionado con la noción de *flâneur* de Walter Benjamin, que fue el instrumental teórico utilizado para analizar el cuento *Los paseos alucinados del Profesor Reina*.



“Pero no es su edad lo que realmente importa sino los recuerdos de aquella noche cuando lo conocí y de la que no podré olvidarme en lo que me quede de vida porque, tiempo después, juré que nadie volvería a romperme el corazón” (Vallejo, *Fiesta* 106).

A diferencia de los relatos anteriores, la ciudad de *Te escribiré de París*, es Quito, y Roberto, su protagonista, la define por oposición y por elección; finalmente la ciudad propia supera la fascinación por la novedad de las urbes ajenas,

“Yo prefiero quedarme; repetir el rito matutino [...], apropiarme de las noches de esta ciudad fría que se desvela como lo hace una virgen hipócrita” (Vallejo, *Fiesta* 141).

Roberto elige esa ciudad pero también la asume -desde una percepción laberíntica- como el signo de la inmovilidad, como el preservante de su doble biografía, (¿el motivo de su culpa por haber descubierto su más escondido secreto?), y de la ficción que le habilita para poseer el estatuto heterosexual que una vez más, otorgará libertades condicionadas y dichas relativas.

“Yo, en cambio, con mi manía de quedarme. Introducirme en la manía de quedarme. Introducirme en el laberinto de Nathalie y su mundo fue la máxima transgresión que realicé en mi vida pero he sabido controlarla sin dejar que los guardianes de mi paraíso se enteraran de ella” (Vallejo, *Fiesta* 168).

Cuando Roberto descubre la ciudad carnavalizada, la enfrenta con el mismo temperamento con el que enfrenta el encuentro con Nathalie

“Estaba, sin pensarlo demasiado, adentrándome en el laberinto sin salida al que había llegado desde el momento en que viré por la calle Foch, pero todavía no tenía conciencia del placer y el sufrimiento que aquello me depararía” (Vallejo, *Fiesta* 153).

Nathalie, el travesti de este relato coincide con Roberto mientras emprendía la huida por las calles del sector de la Mariscal en Quito, de ahí que la ciudad bosquejada en



el relato homosexual privilegia, sobre todo los *encuentros*¹¹² y se construya como el espacio ideal para los juegos que desencadena la persecución:

“Caminaba como si escapara, más que de la lluvia, de alguien obstinado en dañarla, mirando constantemente hacia atrás y apresurando el paso de tanto en tanto. [...]...así que di vuelta a la manzana y al salir por Juan León Mera y llegar a Foch detuve el carro en la esquina: ahí estaba parada, observando a todas partes, y, al frente, un grupo de embobados en proceso de dispersión” (Vallejo, *Fiesta* 149).

Ciudad conventillo, colmada de gente con sus historias, que son como puertas que se abren para mostrar *su otro lado*, el no visible, el escondido. Ciudad refugio que acoge a los que con urgencia se desnudan para vestirse de alguna manera con verdades poco duraderas, porque luego, asoma el nuevo día. Ciudad comadrona que abraza a los que nacen con la noche y a los que la luz ha abandonado en orfandad¹¹³. Ciudad asilo que cobija la ambigüedad travesti que se explicita como criatura mítica, pasión de frontera y milagro proscrito:

“Hembra y varón a la vez; eso fue exactamente lo que me fascinó. Vivir la sensación, al acariciar el cuerpo de Nathalie de la cintura para arriba, que yacía con una mujer hermosa como las soñadas por tantos y, al mismo tiempo, al acariciarlo de la cintura para abajo sin ningún pudor, reconocer que abrazaba a un hombre igual que yo. Convertirme yo mismo en hembra y varón durante el prolongado juego de las caricias y besos húmedos y también en el corto pero intenso momento de irrumpir el cuerpo del uno en el otro, de manera impenitente” (Vallejo, *Fiesta* 160).

Esa misma ambigüedad en *Cristina, envuelto por la noche*, es misterio que se descifra en el espejo y se esconde de la mirada pública, es vaguedad que cautiva aunque deba disolverse; es ambivalencia y confusión, es desafío, es humanidad y alma en tensión, que solo con la nocturnidad alcanza alguna certeza y que solo se concreta en la sustancialidad de la pasión:

¹¹² Estos *encuentros*, ciertamente son *desencuentros* en la medida en que los individuos que participan de ellos son desconocidos. Esta forma de construir relaciones, en su mayoría temporales o caracterizadas por la brevedad, además, permite sospechar el valor que el autor concede, en más de uno de sus relatos, a lo fortuito, al azar y a la coincidencia

¹¹³ Esta letanía descriptiva evoca la experiencia del cambio que además implica cierto grado de dolor, “La conmoción del parto, las manipulaciones de la partera, de la madre, un poco más tarde el destete, todo esto se sitúa en el plano del cambio” (Maffesoli, 38).



“Pertenece a esa raza que sobrevive entre la repugnancia y la curiosidad, entre el respeto a la norma y el placer por lo distinto. Has aprendido a aceptarte con la doble hermosura del macho y la hembra aunque no seas capaz de mostrarte al prójimo. Te reconoces poderosa porque, si te lo propusieras, llevarías a los hombres y a las mujeres a traspasar esa frágil barrera de la conciencia que siempre termina por derribar el deseo. Pero también te sabes débil porque la vergüenza que heredaste de tu padre te obliga a ocultar tu verdad. Te gustas así y quieres gustar así pero intuyes que estás destinada a ser protagonista permanente de decires obscenos. Vístete, Cristina, envuelto por la noche, conviértete en la muchacha viril que anhelas ser y arriésgate a desafiar a una ciudad que teme al reino de lo ambiguo porque su certeza sobre la vida no resiste la menor duda. El espejo te dice que estás lista, y no miente” (Vallejo, *Fiesta* 81).

El culto a lo andrógino original se desencadena y la búsqueda del equilibrio (macho y hembra) también. La fuerza ritual de esta escena fuga de la historia y sin duda, la supera, porque la referencia a la soledad homosexual suscita el desdoblamiento del protagonista (sin duda, la dimensión vital del relato) y concede, de un lado, imágenes que atestiguan la metamorfosis y el dolor que entraña el travestismo, y la disidencia que lo inspira, y de otro, una visión casi mítica que finalmente desafía al travesti y a la ciudad que habita.

El ritual del enmascaramiento que precede al carnaval travesti se evidencia en *Volverán las oscuras golondrinas*,

“El lápiz de labio enciende su boca convirtiéndola en un puchero de fuego; las pestañas postizas alargan su mirada y dan a los párpados cierta sensación de ventanas caídas. [...]Echa una última mirada al maquillaje y se arregla con el meñique algunos polvos de más sobre una ceja. Arroja, sobre la cama la toalla que cubría su cuerpo y, antes de empezar a vestirse, mira con recelo hacia el cielo oscuro y desolado” (Vallejo, *Máscaras* 167).

Se trata de la máscara con la que el travesti se emprende su mudanza y se transfigura y con la que, una y otra vez, habita un mundo revertido. De la misma máscara con la que se apropia de una esquina de la ciudad, de aquella que revela



una de sus fases y que no basta para acceder al estatuto de inocencia sostenido por Umberto Eco, porque de alguna manera, se trata de una especie prófuga, víctima permanente del acecho.

“Se han quedado en silencio, como rezando, sin darse cuenta de que el jeep ha llegado. Mientras los policías los golpean para que suban al carro, La Abusadora sabe que su secreto está bien guardado entre *Las Golondrinas*, sabe, también, que volverán otra noche al mismo sitio y que el recuerdo de La Muñeca los acompañará toda la vida” (Vallejo, *Máscaras* 172).

4.6 Dolor y muerte: una suerte de profecía

Persecución, huida y escape son parte de la dinámica de la ciudad. Efectivamente, la ciudad nos remite al espacio en el que lo relacional y lo diverso son posibles. Sin embargo, todas las relaciones, incluidas las que se dan en las urbes –relaciones de intercambio, básicas para la sociedad–, también suponen disonancias y desacuerdos. De allí que la ciudad, en la medida en que la construyen los ciudadanos que la practican, que la habitan, y –asumida como “texto”– que la leen y la escriben, también puede aparecer intolerante. Dicho de otro modo, las discrepancias implican tensiones y fricciones, rechazos y hostigamientos, y otras formas de negación a aquello que se reconozca ajeno y extraño, (a través de estas implicaciones se explicita el *régimen de la sexualidad*).

Que la ciudad sea el espacio para las interrelaciones y la diversidad no significa que las formas de otredad convivan siempre en armonía, porque en ocasiones son conminadas a la clandestinidad, a migrar y a buscar su exilio en ciudades extranjeras. Recurriendo al salvavidas explicativo del *círculo vicioso*: las relaciones de tensión o tolerancia que entre los residentes y/o visitantes de una ciudad se instauren influirán de forma definitiva en las relaciones entre el ser y el espacio.

De allí que la ciudad también sea el espacio para la disputa y la rivalidad no solo por el territorio sino también por la supervivencia. Esa batalla se incluye en esta versión del ritual carnavalesco y es más evidente en *La noche por partida doble*. El *pirova*



da cuenta de la ocupación de posiciones enfrentadas, en el mismo sector, y de la expectativa por ser escogido en lugar de los travestis, justamente de ellos dirá:

“esas locas son atrevidas y se les insinúan como putas baratas; aquello los trastorna [...]; entonces les llega el desconcierto y ya no saben a quién escoger; [...] y así se pasan media hora dando vueltas en ocho tratando de elegir entre travestis y *pirovas* con la esperanza de que nadie se dé cuenta de lo que están haciendo” (Vallejo, *Fiesta* 106-107).

Sin duda, la negación de la multiplicidad es más evidente cuando la ciudad está prendida, cuando es de día, cuando en ella impera un aparente orden, una manera acostumbrada de existir que no puede ser perturbada. Sí, esa negación se verifica cuando al recorrer la ciudad puede detectarse paradas poco o nada hospitalarias para un homosexual, porque se lo mira raro, porque se lo encuentra invasor y corruptor, las más de las veces; porque llega a contaminarlo todo, y por ello es menester preservar el espacio mediante mecanismos de expulsión.

“El otro día pasé por la Reina Victoria y, entre Foch y Calama, vi una guindola que atravesaba la calle de un lado a otro atada a los postes de luz:
Comité Pro defensa de La Mariscal
NO CONTRAIGAS SIDA
No levantes prostitutas ni homosexuales
Se está registrando tu placa – ten cuidado”
(Vallejo, *Fiesta* 177)

Esta reacción de los pobladores del sector de la Mariscal está motivada por la percepción amenazante de esos *otros*, que se parece en mucho a la que inspira el extranjerismo (nómada): “el bárbaro viene a perturbar la quietud del sedentario. Potencialmente representa el rompimiento, el desbordamiento, en pocas palabras, lo imprevisible”, comenta Michel Maffesoli, quien además encuentra que la condición del bárbaro lo hace libre, en la medida en que puede escapar en cuanto lo decidiera; y que ausente de toda norma, trastorna el orden hasta volverse metáfora del peligro (44).



El carnaval puede también suponer la muerte del individuo, y lo anterior es un preludio de aquello que podría involucrar la muerte física, pero también la muerte simbólica. Cuando en la noche se despliegan verdaderas cruzadas motivadas desde lo heterosexual con el fin de aniquilar travestis, el dolor y la violencia patentan un ritual del sacrificio individual que de alguna manera encarna lo colectivo (la colectividad de criaturas nocturnas):

“En seguida nos enteramos de que, al fin, Lorena, el moreno que trabajaba en la esquina de Lizardo García y Almagro, apareció luego de cuatro días de no haber dado señal de existencia. [...] Tenía el rostro hinchado y manchas de sangre sobre el bluyín; la blusa desgajada y moretones en el pecho. Lorena se quejaba guturalmente ante la mirada atónita de la gente que empezó a arremolinarse junto a él. Nathalie se abrió paso entre los curiosos, se acercó a ella y pidió ayuda para levantarlo mientras ordenaba que consiguieran un taxi [...]. En el trayecto al hospital, éste le contó que lo habían tenido desnudo y encerrado en un cuarto oscuro, que lo golpearon con un tolete de caucho, que, amarrado, lo violaron con el mismo tolete; que le dijeron que les diga a todos que se cuiden o se hagan humo, porque ellos son los jóvenes que limpiarán de putas y putos a la Mariscal” (Vallejo, *Fiesta* 164).

El sacrificio individual, que es parte del riesgo de la vida nocturna, es una forma de conminar (¿chantaje o exterminio?) a las criaturas nocturnas para que abandonen los espacios sobre los que han conseguido una relativa propiedad,

“Antes trabajaba en el Parque Forestal, formando parte de *Las Oscuras Golondrinas*. Eran cerca de veinte y habían hecho de la isla artificial su refugio. De ahí tuvieron que salir cuando apareció el cuerpo chuceado de La Muñeca. [...] Desde esa noche, los pesquisas se tomaron el parque y *Las oscuras Golondrinas* volaron buscando otro refugio” (Vallejo, *Máscaras* 168).

Sin embargo, la muerte también es a veces una búsqueda particular porque la propia inmolación es una forma de realización personal. El relato *Volverán las oscuras golondrinas* da cuenta de un deseo de cumplir con un destino, como si se



accediera a una dimensión de goce en plena instancia de extinción, que sustancia el carnaval con esa fiesta para la muerte.

“-Te quiero solo mía, Muñeca –le dijo serio.
-¿Y harás todo lo que te pida? –preguntó coqueteándole.
-Tú sabes que siempre hago lo que me pides. La Muñeca regresó a su oficio y La Abusadora notó algo extraño en su silencio. ¿Por qué me pediste eso aquella noche junto al puente?, piensa y el recuerdo lo envuelve. La Abusadora suda frío y siente que la humedad del ambiente pertenece a su propia piel. Aprieta las nalgas cuando revive la última ocurrencia de La Muñeca” (Vallejo, *Máscaras* 171).

4.7 Al fin del ritual

La ciudad grande es el espacio de los posibles, de las invenciones y de las redefiniciones. Es el espacio mejor para vivir el placer de los encuentros efímeros y satisfacer la necesidad del otro lugar. Y en este sentido, es el mejor mundo para el homosexual. Según Didier Eribon, la gran ciudad le ha permitido al sujeto gay el pleno desarrollo de su estilo de vida, vencer su propia soledad y conservar su anonimato (36 y 37). La ciudad es albergue porque nace con cada viaje de expedición y con cada huida, y es destino porque se erige con cada ansia de libertad.

La ocupación homosexual cambia los rostros de la ciudad sobre todo con la nocturnidad. Los *encuentros* son posibles, es más, son ineludibles; sin embargo, los *desencuentros*, a su vez pueden convertirse en un *encuentro* “grato”, por llamarlo de algún modo, pero también en un encuentro bélico en el que las fuerzas deben medirse para redefinir el espacio público y ratificarlo como heterosexual u homosexual, como una forma híbrida o como una zona que existe en la transitoriedad de los matices del día y de la noche.

La llegada del amanecer supone el fin del carnaval y también un triple proceso de limpieza, purificación y anulación de todo cuanto haya sucedido durante la última noche. Al fin del carnaval se restaura el orden y se aplaca la transgresión, se reconstruye la aparente unidad de la ciudad en tanto el cuerpo social vuelve a su



rutina, a su aparente movilidad (los procesos de control pueden ser esclarecidos) y a sus *migraciones cotidianas del trabajo y del consumo* –en términos de Maffesoli– (29). El día opera un levantamiento de huellas que alista a la ciudad para su ritmo cotidiano, tan cíclico como lo es el mismo carnaval y parecido un poco a éste, en la medida en que muchos de sus residentes alistan antifaces y máscaras para existir en la urbe y pertenecer a la comunidad, en tanto otros, quienes apostaron a la reversión permanente que solo la metamorfosis física puede ofrecer, despliegan sus estrategias de supervivencia, socorridos de la solidaridad disidente, que por la noche se trueca en subversión y concreta su existencia capaz de instaurar un ritual, el de la carnavalización.



Y acía desnuda con la mano abierta como abanico tapándole el rostro al pecado. La miraban con ojos de columna de periódico, con la voz ahuecada del cronista de A.M., con los murmullos de los que lo habían visto todo, o casi todo. Y llegaron algunos con sus lupas recién lustradas, con guantes y brochas, con libretines, y con ganas, y con morbo, y también con la conciencia calentando a baño de maría. Al cuerpo desierto, a la desnudez pétrea le fueron sembrando flores de papel, de plástico y de tela. Y después de unas horas le brotaron jardines en los pechos, en el cuello y en el vientre. Un anciano ensotonado caminaba a prisa con las manos que ahora eran las ramas del árbol del bien y del mal, y al paso se le apareció un borracho, que tenía más raída la paz que el ropaje, por los efectos calamitosos del insomnio. Necesitaba confesar sus alucinaciones. Y lanzó el testimonio como pastel de película en blanco y negro. Que había visto una manada de unicornios que querían ser caballos, que se cubrían con velos púrpuras para fingir apariencia equina y conseguir alguna amazona que impunemente intentara domarlos. Pero el anciano le extendió las manos que se habían repletado de serpientes, que impenitentes lucían la bifurcación envenenada que hervía como fogata en el invierno. El borracho echó a correr con sus gritos que eran como empujones, como jalones, como imanes que le llevaban con urgencia, y él, indignación con sudor, indigente, soledad hasta sin sombra, escabulléndosele por la boca el grito desvencijado porque dizque se venía la cacería, quería encontrar ese cuerpo de las evidencias que era como el mundo del encantamiento.



Entrevista con Raúl Vallejo Corral

Concedida por el autor
en la ciudad de Cuenca
a los 20 días de Noviembre del año 2008

Raúl Vallejo

La palabra fuera del cuento

*Mi trabajo sobre
el mundo de lo marginal y
la dignificación del
personaje*

Trabajar un tema desde la literatura es entrar en un viaje literario que nos lleva a la aventura de buscar las distintas perspectivas de abordarlo, y nuevas situaciones para iluminarlo. El mundo de los homosexuales está ligado al mundo de lo marginal. La homosexualidad como tema ha sido poco tratada en nuestra tradición literaria, pero además, se ha inscrito en nuestra sociedad como un asunto que reviste mucho tabú. La homosexualidad es en este sentido, una situación del y al margen. En virtud de ello, mis acercamientos a la temática homosexual, más bien han tenido que ver con la búsqueda de una literaturización de lo marginal como tal. Sin duda, el interés por lo marginal inspiró mi trabajo a cerca de lo homosexual. Cosa parecida ocurre con mi expedición en el tema de lo religioso –también poco o casi nada tratado en la tradición literaria ecuatoriana–. Luego de haberlo plasmado en algunos cuentos culmina en un libro de poesía absolutamente orgánico que es *Missa solemnis*. Más aún, creo que la literatura siempre tiene que conmover al lector; siempre tiene que plantearle algo que va a contramano de lo que socialmente ese lector es capaz de aceptar. Es decir, la idea es que el texto, o que el cuento en este caso, confronte al lector con sus propios miedos, con sus propios tabúes, con su propia tendencia a la discriminación, y que finalmente, después de la lectura, ya no sea el mismo o ya no sea la misma.



Las razones para abordar literariamente una temática son muchas, ya individuales, ya personales; pero en mi caso, tienen que ver con un proceso de búsqueda estética. Concretamente, mi tratamiento de lo homosexual responde además, a una especial búsqueda de humanización, a una búsqueda que, a través de hurgar en la condición humana, de manera cada vez más profunda, logre dignificar al personaje frente al lector o a la lectora. Me parece que, en mi caso, lo que pretendo es reivindicar a seres humanos en una condición conflictiva y también dolorosa. Tal vez, el asunto es conmover a un lector que debería sentirse solidario con estos personajes, en la medida en que hay que huir de las caricaturas a las que nos tienen acostumbrados los *mass media*, es decir, esa caricatura del personaje afeminado que es típica de la televisión.

Para el año 1985 trabajaba en la revista VISTAZO. Realicé un trabajo de investigación sobre la incidencia del VIH en la sociedad. Aquello me hizo entrevistar a travestis que andaban en la calle, a homosexuales, de distinta situación, e incluso a los primeros enfermos de sida, que básicamente eran homosexuales. Recuerdo el caso de un enfermo que estaba alojado en LEA (Liga Ecuatoriana Antituberculosis) porque padecía tuberculosis, una de las enfermedades concurrentes y resultado del ataque de los virus oportunistas. Entonces, en ese proceso de investigación del cual siempre tuve horas de grabación de conversaciones, detecté patrones que se repetían: patrones de conducta, de violencia, de desadaptación, de rechazo, la ausencia de figura paterna, *edipos* muy desarrollados y condiciones de marginalidad muy fuerte. Esta investigación me llevó a tener una preocupación sobre el asunto homosexual; luego vinieron lecturas teóricas básicas que me condujeron a trabajar e interesarme en la temática como tal.

Siguiendo la metáfora de la creación como viaje, *Máscaras para un concierto* (1986) fue mi primera travesía. Es un libro cuyos cuentos están contruidos con personajes que resultan, en muchos casos, personajes



anodinos, fruto de una cotidianeidad en donde a veces, no pasa nada. *Máscaras para un concierto* debía hablar de esos personajes que parecieran pasar desapercibidos. Dentro de esta legión de personajes invisibilizados, hay quienes están al margen de lo que es admitido. Dos cuentos de este libro abordan el asunto de la homosexualidad. Uno de ellos, considera esa visualización social del personaje homosexual que lo liga a ese mundo ilegal, ya sea por el ejercicio de la prostitución, ya sea porque los espacios de refugio han sido convertidos casi en guetos, o porque ese cierto tipo de promiscuidad en la que se vive, es fruto de ese mundo cerrado que no admite formas públicas de relación.

*Máscaras para un concierto
la primera travesía*

En *Fiesta de solitarios* me planteé un conjunto de cuentos atravesados por el tema de la soledad. Me refiero a la soledad como una condición existencial del ser humano que va más allá de la soledad física; me refiero al sentido existencial del término –en los momentos fundamentales de la vida se es y se está solo, en el acto de nacer y en el acto de morir–. Creo que los seres humanos tenemos una condición signada por la soledad, sobre todo en aquello que tiene que ver con las decisiones trascendentales, porque además y en última instancia, las consecuencias primariamente recaen sobre uno mismo. Esta tesis, este sentido de la vida, fue lo que atravesó *Fiesta de solitarios*, y alrededor de ello –más menos- giran todos sus cuentos.

*Fiesta de solitarios
y el tema de la soledad*

El primer relato *Los paseos alucinados del profesor Reina*, es un cuento de sublimación, es decir, no es un cuento de concreción. Construye un personaje que sublima en la estética su homosexualidad. No la realiza y vive solo. Se parece un poco al profesor de *Suceso de barrio*, solamente que éste de acá es un esteta. El personaje busca la soledad, por ejemplo, en una sala

*La soledad y la sublimación
de la homosexualidad
en la estética*



de cine, que si bien es un espacio colectivo, es también un espacio colectivo de solitarios. El profesor Reina representa la vida solitaria del esteta y la idea de que para él, la carnalidad está sublimada en la contemplación de lo bello. Ese es un tipo de soledad.

La otra es la soledad de Cristina en el cuento *Cristina envuelto por la noche*, que tiene que ver con esa imposibilidad de ser aceptada (o aceptado) [Raúl Vallejo repara con una sonrisa en la ambigüedad del personaje]. O sea, la misma Cristina enfrenta la aceptación de su cuerpo, que es un cuerpo que de alguna manera, es femenino o quiere ser de mujer, pero con la permanencia de la sexualidad masculina. Entonces, la idea es que en el caso de Cristina, su soledad radica en la imposibilidad de ser aceptado o

*Una definición amenazada
una definición construida con
baba*

aceptada tal como es, a pesar de generar un atractivo más o menos natural en un hombre, y claro, aquí es donde yo planteo lo siguiente: ¿por qué la violencia?, ¿por qué en una sociedad machista patriarcal, la homosexualidad es como ese otro amenazante y por lo tanto, la reacción que se tiene desde esta perspectiva es la reacción violenta, frente a lo que se puede constituir en una amenaza de esa masculinidad atávica? Esa es básicamente la razón por la que los personajes que se enfrentan a una relación con un homosexual, actúan con cierto nivel de violencia. En gran medida, se sienten amenazados en su propia definición, porque su propia definición está construida con baba. Entonces, alguien que tiene clara su sexualidad (sea cual sea), no tendría porqué sentirse amenazado con el encuentro con otra mujer o con otro hombre. Debería ser algo más natural. Pero el hombre que sigue a Cristina se siente a sí mismo como burlado y siente que lo han puesto en evidencia. Esa puesta en evidencia es justamente esa capacidad de sentirse atraído por alguien que es de su propio sexo. La única manera de eliminar esa transgresión de sí mismo y de su propia definición –esto es en el sentido de decir “es que fui engañado” y como fui engañado pongo nuevamente en claro “mi masculinidad”–, es castigando a quien lo engañó



a través de la violencia sobre ese otro cuerpo. Eso es lo que explica el porqué de la violencia social contra estos personajes literarios –en este caso–, pero sobre todo, contra las personas que tienen una opción sexual distinta.

Siguiendo este desarrollo, en *La noche por partida doble* hay una relación un poco obsesiva que no propone sólo la búsqueda del padre por Telémaco sino la de Ulises que busca al hijo. Ese personaje dramático: el padre que ha perdido a su hijo, de alguna manera, enfermiza, quiere encontrarlo en estos jóvenes con quienes no hay intercambio sexual, (aunque el primer contacto físico signifique la ruptura del ritual del encuentro). Ésta es como otra situación en la que se ven envueltos además, estos seres, estos personajes que viven en el margen, y que sufren un proceso de cosificación, –porque a la larga no responden a relaciones

*La noche por partida doble
y el momento de
ruptura*

“naturales”, si se puede utilizar ese término, o a relaciones fluidas (una persona se encuentra con otra, conversan sobre distintos temas, y nadie le pregunta ¿oye, tú eres heterosexual o eres homosexual? -No) –. Pero en la medida en que viven en el margen, en la medida en que son rechazados, porque no solamente que no son aceptados sino que son rechazados y perseguidos, son objeto de violencia y también de esa cosificación, tan común a todo ser prostituido, sea hombre o sea mujer. En *La noche por partida doble*, (y por eso su nombre, un padre busca al hijo, y el hijo se halla necesitado de ese padre), el problema es que finalmente hay un momento de ruptura, y tal vez ese momento de ruptura, –en el momento de la escritura del cuento–, para mí significó que no era posible, que era como romper lo idílico, en el sentido de decir bueno, ¡qué bonito hubiera sido que esto sea posible sin la mediación del dinero! Pero en esta circunstancia, y en esa situación, con esos condicionamientos, esto, no es posible. Entonces aquel es el momento de ruptura.



Ahora, quisiera señalar hacia dónde va todo el proceso de búsqueda. En el caso de *Te escribiré de París*, es poner la perspectiva de aquel que intenta llegar a ese mundo rompiendo el equilibrio de su vida plácida. Finalmente esa persona no es capaz de romper sus ataduras y termina traicionando los afectos. Porque en ese lugar, “Socios”, está ese otro mundo que lo acoge solidariamente aunque él lo perciba como un laberinto.

*Te escribiré de París
la solidaridad y
la identidad como desafíos*

El personaje no puede liberarse de todos sus prejuicios y en cuanto percibe la complejidad de ese mundo decide huir. La escena en la que Pepe Bruno se interpone y es herido (su gesto significa ¡ándate, huye que yo me interpongo y que yo te salvo la cara!), exhorta a la definición solidaria del personaje y ciertamente, a la reivindicación de la solidaridad de lo marginal, frente a la falta de ella en quienes rechazan la existencia de esa otredad. Sin embargo, Roberto, que vive en el egoísmo de su mentira, decide no regresar.

No estaba contento con todos estos planteamientos. Por eso es que escribí *Astrología para debutantes*. Porque quería que existiera una relación que no esté mediada por lo travesti, es decir, no una relación de alguien que se siente atraído por un cuerpo de hombre que parece de mujer, sino alguien que viva la homosexualidad plena. Eso es *Astrología para debutantes*, un

*Astrología para debutantes
un cuento sin mediaciones
¿un hallazgo?*

cuento sin la mediación de lo travesti, de lo marginal, (esto, en el sentido de que no hay la búsqueda del señor que pasea en su carro en Guayaquil buscando una relación).

Astrología, creo que es como una suma de lo que he venido trabajando. En el sentido de su extensión, es uno de los textos más largos; en el de su construcción literaria, contempla la construcción de espacios, de lenguajes, de relaciones, y además, el desarrollo de simbologías. No digo que ese es el *hallazgo*, no sé si luego escribiré otra vez sobre el tema. Resulta difícil decir el tema para mí está cerrado.

Astrología para debutantes, de todas maneras, conserva un enmascaramiento debido a que hay todo un cuerpo social alrededor, que



impide la realización plena del deseo, o la realización plena de una opción. Pero en el caso de este cuento también me interesaba destacar otros aspectos, y eso tiene que ver con esa recreación de lo literario, es decir, recrear un mundo alrededor de estos astrólogos, programas de radio, tal vez una cultura un poco *kitsch*, que permitiera otra escenografía del problema. Quizás, se trate de algo que es una opción personal: no me gusta, –literariamente hablando–, que el problema sea básicamente sexual; o sea, el problema va un poco más allá, también supone trabajar sobre esa esperanza/desesperanza de los seres humanos, en la medida en que se entregan a los astros. Es como buscar en todos esos casos de vida que le presentan al profesor Wizard, y que son parte de esa realidad un poco desgarrada y un tanto melodramática, la esencia de la vida real.

Mi insinuación al VIH sida se debe a un enfoque adicional, a ese que asegura hay un castigo para el que trasgrede. Mientras la sociedad margine a todo aquel o aquella que no calce en un molde determinado, siempre estará castigándolo. No creo que reciban el castigo porque paguen una culpa, sino porque la sociedad no le deja salida a la gente que es diferente. Tal vez, la única salida es la rebelión total frente a la sociedad, y la rebelión total significa construir, al margen, otra sociedad. Esto quizá tiene que ver con una explicación sociológica respecto de lo que es el mundo homosexual, al que se le identifica como un círculo promiscuo, y en razón de ello, tiene problemas como el VIH. La violencia es excesiva:

en los dos últimos años, en Guayaquil, se ha perpetrado un par de crímenes muy violentos en contra de homosexuales. El uno fue asesinado con ni sé cuántas puñaladas y el otro, a golpes en el *jacusi*. Ensayando una explicación, quizá se trate de una sociedad que no acepta una definición pública de esta naturaleza y por lo tanto, deja como opción para quienes la han elegido, una existencia en un mundo marginal y en muchos casos, la recurrencia a

*El VIH sida
y su asociación con el
castigo*



un mundo violento, delincencial, en el que aquellos también son objetos de violencia por parte de ese lumpen proletariado de las sociedades.

Otra explicación que determina este tipo de finales, consiste en que el problema del VIH, por la década de los ochenta, tenía que ver directamente con el mundo homosexual. Hoy ya no, debido a que se considera un problema más bien generalizado que tiene que ver con una sociedad a la que nunca le interesó invertir en descubrir el origen,

el tratamiento y la cura de la enfermedad, y lo

*El VIH y
la metáfora apocalíptica*

expresó como una metáfora apocalíptica en el sentido

de decir “esto es el producto del desmán del ser humano que por tanto debe controlarse”, desde una visión eso sí, muy conservadora. Entonces, la idea es que mientras exista este tipo de sociedad no hay salida. En otras palabras, la literatura no puede ir más allá de lo que es la realidad, a no ser que sea literatura de ciencia ficción o literatura inverosímil.

No creo que *Un hombre muerto a puntapiés* sea el punto de partida para mis preocupaciones sobre esta temática. Me parece, aunque suene muy discutible, que en el cuento de Palacio hay una visión muy conservadora sobre el tema de la homosexualidad. Sin embargo, creo que la perspectiva del narrador, de aquel que va construyendo la historia, más allá de que denuncia un tipo de violencia que se da por parte de quien desprecia a un personaje homosexual, no alcanza para redimirlo. La violencia es producida porque el personaje, “el hombre muerto a puntapiés” intenta

seducir al hijo de aquel que ejerce la violencia. En otras palabras, allí hay un problema de violencia recíproca; entonces, el personaje del homosexual aparece como

*Sobre «Un hombre muerto a puntapiés» y la ironía:
“Todo homosexual es en potencia un violador”*

un personaje sediento de sexo, que ha pasado algunos días en la ciudad extranjera y que ya no puede aguantar más. Por ello, trata de seducir al primer niño que ve en la calle. Eso es denigrante para el



personaje homosexual. Es como decir todo homosexual es potencialmente un violador. Ese es el mensaje de este cuento, en el que la ironía de la voz narrativa no salva de ninguna manera al personaje homosexual. Yo no sé si estoy dando una opinión en contra de la idolatría hacia Palacio, yo lo digo sin ningún prejuicio porque he escrito el prólogo de la edición recién publicada de los cuentos de Palacio para Ayacucho. Es uno de mis escritores admirados pero no creo que reivindicque al personaje homosexual. Más bien, creo que lo pone en una situación insostenible: que detrás de cada homosexual haya un violador en potencia (ha pasado una semana y un extranjero se halla desesperado porque no ha tenido relaciones sexuales); y por tanto, me parece que el cuento de Palacio no es un buen ejemplo de un tratamiento que dignifique al personaje y a un ser homosexual. Su mérito es haber colocado el tema, eso sí, desde una perspectiva conservadora, a finales de la década del 20.

*La exploración
del lado femenino
de la homosexualidad*

Prefiero explorar la masculinidad, y todo aquello que tiene que ver con los aspectos y la situación masculina, desde sus prejuicios hasta la aceptación del lado femenino, y la visión del narciso en el sentido homosexual. He decidido no tratar la homosexualidad femenina, no porque exista ninguna sombra patriarcal sino más bien por una suerte de preferencia literaria. Prefiero explorar la homosexualidad masculina en el sentido de entender que soy un autor hombre. Esta, más bien, es una situación propositiva de mis cuentos.

*Las historias
sin finales «felices»,
una constante
en la literatura*

Creo que a la exploración literaria de lo homosexual le falta una versión festiva, una versión celebratoria en la que los personajes hayan logrado romper sus ataduras, romper sus prejuicios y hayan alcanzado la felicidad. Pero la felicidad solamente le da réditos literarios a Paulo Coelho. Entonces, cuando alguien dice que: “los personajes siempre quedan sin salida”, creo que es pertinente revisar las historias de amor heterosexual de



la literatura para verificar que también son historias de amor sin salida. Estoy pensando en un caso celebratorio al que podamos atribuir un final que podríamos llamar “feliz”, [Rápidamente encuentra la respuesta y algo así como las pruebas de descargo para una acusación que la militancia homosexual eleva con frecuencia, en contra de la literatura que se ocupa de su mundo]. *El amor en los tiempos del cólera*. Pero por ejemplo, *Cien años de soledad* es absolutamente desoladora. Para ponerlo en un mismo autor, *Crónica de una muerte anunciada* es también una relación heterosexual, y sin embargo, absolutamente desoladora y sin salida; creo que tiene que ver con un atavismo machista muy grande. Ahora bien, retrocedamos hacia el siglo XIX. La posibilidad de soñar de una mujer como Madame Bovary es castigada; la relación entre Sonia y Raskólnikov, es una relación en la que – debe ser el alma rusa, comenta el autor–, hacia el final, define que son solo siete años los que tendrá que esperar Sonia para que Raskólnikov salga de la cárcel. No sé, estoy tratando de buscar una pieza literaria en la que la relación heterosexual sea plenamente realizada. Pero si no la encuentro, creo que tampoco tampoco podría suceder en la homosexualidad. Entonces, rechazo esa crítica, que a veces se hace desde la militancia GLTB, a la manera en cómo se aborda desde la literatura el tema. O sea, no se trata de decir “ah, ningún homosexual puede ser feliz”, porque entonces también lo diríamos en la literatura que trata otros temas de amor cuando tampoco nadie logra ser feliz. Lo único que se dice es que, tal vez, la felicidad tal como la entiende la literatura fácil, melodramática, no existe como tal. No es posible en realidad. Y tal vez, aunque esto es ya un lugar común, el ser humano es como una suerte de vivencia de instantes, aunque con esto no digo nada nuevo. Lo que quiero señalar es que la desolación, el final «no feliz» no es una condición del tratamiento de este tema. Y que tal vez sí es una condición de la literatura como tal. La literatura suele hablar, no de los amores fáciles. Los amores fáciles y felices no necesitan literatura. No se problematizan. *El Amor en los tiempos del cólera* es una hermosa novela porque habla de toda una vida y de toda una relación

*El triunfo
de la transgresión*



problematizada, más allá de que su final sea feliz, lo cual está muy bien. Pero lo que intento decir es que no es una condición del tema «la infelicidad», a la que muchos relacionan con una forma de castigo. Creo que en general, la literatura, cuando trabaja con personajes transgresores, no puede declararlos triunfadores en su totalidad porque correría el riesgo de ser inverosímil y tal vez, los personajes transgresores triunfan, no en las consecuencias, sino en el acto mismo de transgredir.

Yo no sé si un relato sobre un tema pueda convertirse en un género como propone Monsiváis. Me parece que literaturas que tienen una temática, por ejemplo, la de la honda, la de la droga, la de la revolución o la de la

*La temática homosexual
¿tradicción, género o
simplemente, temástica?*

guerrilla, la temática de, en este caso, el homosexual, en ocasiones, devienen en una literatura militante.

Como que esas temáticas devienen en una literatura militante y personalmente, no creo mucho en ella como tal. Pero sí estoy convencido de que la literatura debe abordar las problemáticas del ser humano, desde una perspectiva siempre cuestionadora.

En el caso del profesor Reina es como una búsqueda estética y en el caso del profesor Wizard es tal vez una simbología de la permanencia del Edipo y que tiene que ver con ese momento de erotización de la madre universal que además queda sublimado, en la medida en que esa representación de

*La irreverencia y
la psicología del
personaje*

la madre es la de una madre virgen. Entonces, me parece que responde de alguna manera a la psicología del personaje irreverente, porque yo personalmente no lo soy.

Alude más bien, a una posición del personaje como tal. Básicamente, en mi obra literaria no hay una posición antirreligiosa, pero sí he trabajado la problematización de la fe y la problematización de la propia institucionalidad religiosa desde la creencia. Así que no es esa la mirada que hay en esa escena de la adolescencia, que es ese encierro en un ropero, con las ropas



de la madre, y es toda esa iconografía religiosa elaborada, no desde la fe, sino desde la institucionalidad. Sí en cambio, obedece a la psicología del personaje y no a la perspectiva del autor. La literatura es irreverente y como tal, es una transgresión constante de las formas, de las instituciones, de las creencias, aun de las creencias del propio autor que las escribe. Entonces, visto en este sentido, sí hay irreverencia.

Creo que el papel de la ciudad en la literatura contemporánea tiene que ver con los procesos de urbanización. Sin embargo, resulta curioso que la gran novela latinoamericana del siglo XX, que es *Cien años de soledad*, sea una novela rural. Claro que también podemos hablar de otras grandes novelas, como *Rayuela* que es una novela urbana y básicamente planetaria. O novelas como *Conversación en la catedral* de Vargas Llosa, que es también una novela urbana, no así *La casa verde*, que es una novela de escenarios distintos. Creo que no es una condición que al tratar el tema de la homosexualidad tenga que hacérselo desde la ciudad. Estos cuentos se inscriben en una época en que la literatura es sobre todo urbana, a pesar de que una de las grandes novelas de los últimos cuarenta años, *Polvo y ceniza*, también sea rural.

También creo que en *Astrología para debutantes*, la presencia de Guayaquil como personaje es importante, en el sentido de haber llegado a construirla como tal. De hecho, toda la primera escena que abre el cuento con la fiesta de la ciudad, la quema de lo viejo y el renacimiento de lo nuevo, y el fuego como elemento purificador, rememora la purificación de la ciudad y de sus habitantes. En buena cuenta, se trata del reconocimiento de la nueva vida. También es simbólico que sea ese el momento en el que el profesor Wizard, o Rosendo Pérez, conoce a su pezrubio, Manuel, porque evoca el renacimiento o el nacimiento a un nuevo capítulo. La ciudad está muy presente, y esa

*La ciudad
en Astrología para
debutantes*



presencia de Guayaquil se vuelve complicidad. Sin embargo, puede ocurrir lo contrario, en algún otro relato, que no aborda el asunto homosexual, *Los borradores de Adriana piel*, también la ciudad está presente, pero en este caso, como una ciudad un tanto opresiva. “Una ciudad a la que no se puede amar sobrio”, dirá alguno de los personajes. Ahora bien, el sentido de la nocturnidad está señalado en la medida en que la noche es la alteridad del día, y en el día viven las buenas conciencias. La noche tal vez es un tópico literario pero también es una realidad de vida: la gente no sale a divertirse al medio día, sino en la noche. La noche es el momento en el que el espíritu se libera, pero no solamente por el asunto homosexual sino en general.

*La nocturnidad,
una realidad de vida
y un tópico literario*

La construcción de estos lugares, de estos espacios urbanos es una forma de decir, hay una parte de la ciudad que late en la ciudad misma. La ciudad intenta moralizar ese lugar –esto en un sentido muy conservador–, y de alguna manera, lo estigmatiza. Todos estos espacios son como la vivencia de ese margen en el interior mismo de la ciudad. La ciudad no puede deshacerse de los seres que la habitan; tiene que aceptarlos.

*Los espacios reservados de
la ciudad,
la paradoja de la libertad,
una memoria sin nostalgia*

Y estos seres van creando sus propios espacios. Obviamente, son los habitantes de la ciudad los que marcan los límites. Los bares se convierten en una suerte de guetos de los seres que habitan la ciudad. Entonces existe un espacio para cada grupo, para los jóvenes *punkeros*, para los forasteros, para las personas de la tercera edad, para los jóvenes. Cada bar tiene un cierto tipo de ambientación, y como que cada grupo encuentra su lugar, el lugar donde guarecerse de la carga cotidiana. Desde los lugares a los que van los oficinistas para beber hasta los lugares a los que van los jóvenes para enamorar, o para platicar. La existencia de estos espacios en mis relatos, es como la existencia de un lugar en la ciudad donde se puede ser con libertad, a pesar de toda la marginación que existe. Los jóvenes que van a una discoteca se sienten libres, libres de beber indiscriminadamente,



de gritar, de cantar, de bailar, sin la represión de la sociedad adulta. Son espacios que si bien son cerrados, paradójicamente, son los espacios de la apertura, de la libertad. No solamente del mundo homosexual sino de todos los mundos. Las descripciones de ese Guayaquil de los años 80 reposan como una suerte de memoria sin nostalgia de la ciudad. Sin pretender crear un registro de la ciudad, y de hecho la literatura siempre se convierte en un registro, finalmente las descripciones, las ambientaciones urbanas terminaron siendo justamente aquello.



CAPÍTULO V

DE AMORES LÉSBICOS

5.1 Siempre silenciosos y a oscuras

Sin duda, cuando se asume el desafío de contar sobre homosexuales, las historias sobre lesbianas no son las más frecuentes en la producción de los cuentistas ecuatorianos. Esta particularidad seguramente obedece a la existencia de una visión patriarcal que ignora las formas de homosexualidad femenina y que impone lo masculino, como patrón de definición del sujeto autónomo, y de la sexualidad y sus posibilidades¹¹⁴. Esta visión patriarcal verifica una exclusión de las mujeres de aquellos espacios, desde los cuales, es posible la creación de referentes públicos. Dicha exclusión limita las posibilidades de articular un imaginario que dé cuenta de la vida de lesbianas (Llamas, 70). De allí que el lesbianismo es tal, siempre silencioso y a oscuras. Como complemento y reflejo a esa ausencia femenina de la dimensión real del mundo, es posible verificar en la ficción literaria, una muy esporádica presencia de lesbianas y una proliferación de la versión masculina de la homosexualidad, que ratifican la naturaleza patriarcal del *régimen de la sexualidad*.

Si este argumento puede funcionar como justificación a la evidente escasez en el muestrario de cuentos sobre personajes femeninos que experimentan la homosexualidad, es oportuno revisar un relato, coincidentalmente contemporáneo a *Un hombre muerto a puntapiés*. Fue publicado en 1930, con los otros once cuentos del cholo y del montubio en el libro *Los que se van*. Joaquín Gallegos Lara escribió *Al subir el aguaje*¹¹⁵, crónica del enfrentamiento (la Manflor y su seductor miden sus fuerzas en un duelo), y argumento de doble vía en tanto trata simultáneamente, el asunto lésbico y el machismo que asociados al prejuicio acorralan a la Manflor hacia su propia definición. Este cuento confisca de la realidad,

¹¹⁴ Ricardo Llamas alude a la intervención de un factor misógino en la relación heterosexual, de ahí que la negación de lo femenino sea una forma de denostación de gays, y que la homosexualidad masculina sea relacionada con lo femenino. El autor, por tanto, enuncia la existencia de un *régimen* patriarcal y la imposición de lo masculino sobre lo femenino al momento de definir subjetividades (56-85).

¹¹⁵ Para este estudio se ha utilizado la edición que hiciera la Casa de la Cultura Ecuatoriana con motivo de la “Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura”, en el año 2004.



la capacidad que tiene el discurso para crear sujetos y asignar estatutos¹¹⁶. La creación de una lesbiana, su construcción a través de la injuria y la reafirmación de la identidad lésbica con su triunfo en el duelo, son las mejores donaciones de este relato, que se configura como el primero en tratar el asunto de lo lésbico en nuestra literatura.

Joaquín Gallegos Lara (Guayaquil, 1911-1947) fue miembro del Grupo de Guayaquil y perteneció a ese “prototipo de escritor que concibe la literatura como una actividad de proyección y repercusiones públicas” (Océano, 386). A los diecinueve años publicó el libro colectivo *Los que se van*¹¹⁷, considerado fundacional para la nueva narrativa del país. Incursionó en la literatura de denuncia con *Las cruces sobre el agua* en el año 1946. Su narrativa muestra la defensa que hizo al carácter objetivo de la ficción en su búsqueda estética de la justicia social.

5.2 Una ambigüedad se resuelve

Zoila es la Manflor, combinación exótica de lo masculino con lo femenino, ambigüedad cautivante que desafió la pasión del Cuchucho,

“-Te quiero, Zoila, te quiero...
-¿Vos? vos no eres hombre pa mí... Yo me río e vos...
La voz de ‘Cuchucho’ tomó vibraciones duras y dolorosas:
-Te quiero y nuai más...
-Y yo me río e vos... ¿Nuentiendes?” (Gallegos, Aguilera e Icaza, *Al subir* 185).

¹¹⁶ Ricardo Llamas define a la homosexualidad como una “realidad artificial” y “mediada”. En este sentido, asevera que las relaciones entre hombres y entre mujeres pasan a formar parte del lenguaje popular y pueden dar pie a una serie de discursos articulados, o saberes especializados (69). *Al subir el aguaje* recrea lo que por antítesis a lo propuesto por Llamas, sería el discurso “no articulado”: la injuria que crea a la lesbiana (desde la cotidianeidad, desde fuera, desde terceros y desde el apodo que ellos adjudican), y que a la vez la aniquila porque instaura un prejuicio en contra de Zoila, “la tortillera”. De la injuria, Didier Eribon comenta su capacidad de moldear las relaciones con los demás y con el mundo y la distingue como “un enunciado performativo” (29-38).

¹¹⁷ “*Los que se van* fue piedra de escándalo: «En general, fue mal recibido. Se acusó a la obra de excesiva crudeza, de lenguaje brutal y de exageración de la pintura de los caracteres y de las pasiones. La visión que presentaba del campo costeño... pareció convencional y abultada. [...]». Poco a poco fue encontrando un lugar primordial en la historia de nuestra literatura.: Benjamín Carrión, su primer defensor, lo llamó «libro anunciador»; Pareja «hito de partida»; Cueva, «inicial de la edad de oro del relato ecuatoriano» [...]. Y a *Los que se van* pertenecen los únicos cuentos ecuatorianos que figuran –dentro del criollismo en la antología de Seymour Mentor.” (Adoum, 33-34).



Pero la Manflor también es la forma cohesionada de la injuria (*Man-flor* es una expresión ambigua que alude a lo masculino y a lo femenino como un todo y también como un complemento) que intensifica el prejuicio y produce un nuevo sujeto (esto a propósito del proceso de sujeción o de ser sujeto al que alude Didier Eribon¹¹⁸). La Manflor es la “marimacha” que antes de serlo o quizás siendo tal, fue y es mujer, “mujer no heterosexual” que debió, como quienes sí lo son, asumir la lucha contra el orden patriarcal, cuya imposición masculina impide el desarrollo de su potencialidad lésbica¹¹⁹. La homosexualidad queda evidenciada como una categoría desprendida del discurso, de ese hablar cotidiano, de la espontaneidad de la intolerancia y de la fuerza que porta el insulto como forma injuriante.

“-Ajá ya sé por qué... A vos izque no te gustan loj hombres sino las mujeres como vos mesma... ¡Voj eres tortillera!” (Gallegos, Aguilera e Icaza, *Al subir* 185).

Secreto, clandestinidad, censura y anulación son consecuencias de la saturación negativa de la significación de lo homosexual, que, como efecto adicional, neutraliza el reconocimiento de sus prácticas y las estigmatiza. El rumor se vuelve un mecanismo de construcción del nuevo sujeto. El rumor construye desde fuera la identidad de Zoila, la disidente que representa esa dimensión sin contenido determinado que puede ser llenada de atributos negativos. “Algo tenía lavado y exprimido con esos brazos redondos de músculos medio varoniles,” (Gallegos, Aguilera e Icaza, *Al subir* 184). La injuria inicial deviene en explícita condena: “¡Voj eres tortillera!” (Gallegos, Aguilera e Icaza, *Al subir* 185).

El rechazo significó algo más para el Cuchucho: al mismo tiempo se instauraron su propia anulación y su vaciamiento. El duelo supuso un cambio de roles que confiscó su estatuto de fortaleza y superioridad, para asignarlo a la Manflor. Ella, después de asumir el desafío desde la fuerza física, halló su definición y conquistó el respeto para su orientación y su espacio.

¹¹⁸ El orden social produce «sujetos» a la vez que organiza las experiencias de los individuos en un momento de la historia. “Un «sujeto» es siempre producido en y por la «subordinación» a un orden, a reglas, normas, leyes...” (Eribon, 16). Este mismo proceso es el que además asigna al homosexual un lugar inferiorizado.

¹¹⁹ La inclusión de todas las mujeres, sin perjuicio de su orientación sexual, en el enfrentamiento del orden patriarcal se halla en el contexto del debate y la lucha gay y lésbica de estas últimas décadas (Llamas, 364-382).



“-¡Y más que juera! ¿A voz qué t'importa?” (Gallegos, Aguilera e Icaza, *Al subir* 185)

“-¡Pa las dos vacía!... ¡Y antes que vire l'agua vos tiras conmigo so perra!

Le contestó con una carcajada:

-Vamo pelándoolo ar jierro... si me ganas ta noche me quedo con vos... duermo con vos en la barsa'sta mañana... si te gano no friegas más... ¿Quieres?

-Yastá.

-¡Jura que si te gano no me molestas más!

-Por esta cruz, negra. Y jura vos que me lo das esta noche si te gano...

-Ta jurao, por San Jacinto mi patrón...”

(Gallegos, Aguilera e Icaza, *Al subir* 186)

La Manflor se define ante el otro apropiándose de una parte del estatuto masculino, transformándose ella misma en un varón (rasgo otorgado a propósito de su orientación lésbica¹²⁰). Así, al tiempo que destierra definitivamente la posibilidad de su sujeción a la norma heterosexual, también afirma su disidencia.

El proceso de detección y el estado de sitio a los que puede ser sometido el homosexual, en principio, confirman y sustentan la definición de lo heterosexual. Sin embargo, el desprecio que la Manflor profesó a su seductor y el duelo que ella le hubo ganado, más bien, constituyen dos factores desequilibrantes, debido al cambio de roles y a la dilución de ese estatuto de supremacía que la visión androcentrista suele adjudicar al género masculino¹²¹.

“A los cuatro campanazos de los machetes la marimacho hizo saltar al estero el rabón de Cuchucho.

-¡Ta otro día!

Y él sabía que no volvería más. Porque odiaba a los hombres y su contacto, la mujer esa; era la “Manflor”

...Cuchucho empezó a arreglar sus cosas. Al día siguiente se iba para Guayaquil” (Gallegos, Aguilera e Icaza, *Al subir* 187).

¹²⁰ La relación de lo lésbico con lo masculino, o la masculinidad de la lesbiana, estereotipo también engendrado por el *régimen*, confirma un posible ideal femenino: el acceso al poder y a la fuerza masculina a través del acercamiento a su género.

¹²¹ Con respecto a las connotaciones de lo femenino en la relación heterosexual, Ricardo Llamas acusa un decidido factor misógino, cimentado en el machismo que niega lo femenino y coincide con la denostación de gays. Utiliza como evidencia en el plano simbólico la noción del “agujero” femenino, considerado irrelevante, dada su vaciedad, y las connotaciones del acto de penetración como esencia de la práctica masculina, y de sus implicaciones de superioridad, dominación, poder o fuerza, asociadas con la “esencia masculina” (56-66).



El intento de profanación sexual desafió a la Manflor a su redefinición. El enfrentamiento, finalmente, se constituyó en acto libertario y fundacional para aquella lesbiana, puesto que instauró un proceso de reconocimiento y auto-reconocimiento, y al mismo tiempo, la configuración de un espacio inviolable. El triunfo en el duelo había confirmado su capacidad de enfrentar y vencer a ese *otro*, fuerza y poder por definición. La *balsa se balanceaba con el aguaje* mientras temblaba la norma que proclama como lícitas, únicamente las formas de afecto y de placer heterosexual. El temporal conmovido ante el duelo dilató sus soledades, mientras nuevos estatutos se iban quedando instaurados.

“Ahora el estero estaba tan vacío que la balsa descansaba en firme sobre su cama de lodo. Y no se veía sino un surco, una herida llena de lodo –pus de la carne de la tierra- en cuyo fondo chorreaba un hilo de agua turbia...” (Gallegos, Aguilera e Icaza, *Al subir* 187).

5.3 *Florencia*¹²², y el amor inolvidable

Eugenia Viteri crea en el año 1977, un relato con nombre femenino, colmado de ecos de mujer que visitan muy brevemente asuntos tales como una supuesta esterilidad, el cumplimiento de los sueños, una violación, pero sobre todo y de manera central, la disidencia femenina al orden sexual y la vejez solitaria a la que ella conmina. La muerte de Florencia es el hecho que da inicio a la historia y que embauca solidariamente a todos los que habitaban el conventillo, en los quehaceres de las honras funerarias y el ritual de la vestimenta previo al encierro en la caja. Sin embargo, la presencia de Isaura, quien fuera su amante en épocas de juventud, es la que le otorga ese matiz que revitaliza el relato. Porque es acto elegíaco de recuerdo y de despedida, pero también de reproche, debido a que, Florencia decidió irse con ese “capitán de ojos verdes” (Viteri, 53), que desde niña había soñado. “Un portazo” enreda a Isaura en los recuerdos que además, proveen de espesor a la imagen de aquella que había sido su amor de juventud:

¹²² *Florencia*, escrito por Eugenia Viteri, pertenece al libro de cuentos *Los zapatos y los sueños*. Publicado en Guayaquil, Ecuador por la Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Guayas, en la Colección Letras del Ecuador, el año 1977.



“«Arrullo de alondra, rumor de brisa suave. Su palabra persuasiva casi me convencía. Nunca le dije lo sucio de la radio. ¡Ella me creía triunfadora en un mundo de mujeres reprimidas! Sus cinco hijos escuálidos, harapientos, la ataban a una **pedra**. [...] El marido vivía cansado de esa odiosa responsabilidad de los hijos que comen y exigen más y más. Por fin una lancha se llevó los ojos que por no ser verdes, Florencia no quiso amarlos.»” (Viteri, 54).

Hacia el final del relato el hallazgo de un retrato autografiado completa la historia y verifica la existencia de una clase de amor proscrito que no pudo ser:

“Se arregló un poco frente a un pequeño espejo, abrió su cartera y al comprobar la falta de un pañuelo, hurgó rápidamente en el cajón de su mesa-tocador. La presencia de un retrato olvidado la sacudió e hizo que se sentara. Con ojos extasiados contempló la imagen de una mujer joven sonriente. En el reverso: Para el amor de mi vida, Isaura.

«¡Eran otros tiempos, querida, cuánto nos amábamos! 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!»” (Viteri, 55).

Viteri es la primera narradora que crea desde el cuento en torno al amor lésbico. *Florencia* ratifica el envejecimiento y la soledad homosexual, pero sobre todo, reafirma el carácter proscrito de la disidencia, que frustró un amor, y legitimó, de alguna manera y pese a la infelicidad, la heterosexualidad como norma, como destino y como anhelo.



5.4 En la zona de relevo¹²³

Realmente, resulta inquietante el hecho de que hayan tenido que transcurrir cuarentaisiete años, para que un escritor, en este caso Eugenia Viteri, haya retomado la temática lésbica en el cuento ecuatoriano, y, al menos ocho más, para que en el año 1985, Jorge Dávila Vázquez reciba el relevo que portara al inicio, por la tercera década del siglo XX, uno de los grandes de la llamada *generación del treinta*. Al caso, la posta entregada fue «el personaje», una mujer lesbiana cuya orientación sexual se constituye en el drama que ha de recrear dos asuntos fundamentales, su subjetividad y su soledad. Dávila recorre con éxito su carril puesto que promueve una mudanza importante. Recrea para su protagonista y con más profundidad la atmósfera urbana, que no es un simple escenario sino el espacio de lo posible a pesar de la frustración, y el único hábitat en el que puede concretarse su existencia, evadiendo el prejuicio y la injuria, entre juegos de clandestinidad y apariencias.

El tema reposa durante casi catorce años hasta que Raúl Pérez Torres asume el asunto de lo lésbico y convoca en su escritura a un personaje femenino, que aprovecha la confesión para celebrar su disidencia sexual. La rememoración que la protagonista hiciera de sus parejas y de los encuentros sostenidos con ellas marca una ruta que atraviesa el erotismo, con la vitalidad de la palabra y con la transparencia de la imagen.

Para nuestros días, la *zona de relevo* nuevamente se encuentra desolada. Esto parecería indicar que el tema de la homosexualidad femenina como ficción narrativa vuelve a posponerse. Al respecto, bien cabe plantear ciertos cuestionamientos, ¿si se trata de un motivo que no se ha agotado todavía, qué autores, cuándo, y con qué historias asumirán la posta para avanzar en esta “prueba literaria”? ¿Y si acaso no lo hicieren, cuáles serían las razones: derrota, rendición o efectos del control patriarcal?

¹²³ Esta expresión pertenece al argot deportivo. Denomina en las pruebas de relevo en equipos, la longitud de la pista en la que el atleta que porta el testigo, relevo o posta, debe entregársela a su compañero. Por nuestros días, los narradores parecieran haber abandonado esta zona, puesto que este estudio no ha encontrado un relato protagonizado por una lesbiana que verifique lo contrario.



5.5 Del desencanto a la dicha: *Nuncamor* y *Macorina*

Jorge Dávila Vázquez, el autor de *Nuncamor*¹²⁴ (1985), nació en Cuenca, el año 1947. Es militante de la generación de 1974 (que fue el último período precisado por Juan Valdano), y, como Vallejo, ha cultivado el cuento, la novela, la poesía, e inclusive el teatro. Para Vladimiro Rivas, Dávila Vázquez es un fecundo relatista, un narrador prolífico cuyo mundo es el de las pequeñas vidas de provincia, de sus pasiones ocultas, sus hipocresías, su beatería. Además, comenta que el autor ha dado lo mejor de sí en sus intimistas, delicados, humorísticos y ocasionalmente sórdidos cuentos, y que recientemente ha incursionado en el cuento fantástico y la prosa poética (228).

Raúl Pérez Torres es el autor de *Macorina*¹²⁵. Nació en Quito el año 1941. Pertenece a la segunda vertiente de la generación de 1974. Se trata de un fecundo escritor de narrativa y poesía que en 1995, obtuvo el Premio “Juan Rulfo”, de Radio France International por el cuento *Sólo cenizas hallarás*. Comenzó su actividad en el entorno del grupo “Tzántzico”, un movimiento de vanguardia que cultivó el arte efímero. Su producción consta en todas las antologías del cuento ecuatoriano. “Los cuentos de Raúl Pérez son inconfundibles. La invención del cuento no importa mucho. Suyo es el mundo de una ternura viril que nunca esconde su rostro, de una melancolía desparpajada, –la melancolía y la intimidad del pasillo y del bolero–. Los seres se aproximan por la confesión y el afán de sincerarse, por el tuteo y el voseo, por el recuerdo y la evocación. El acento plañidero de sus cuentos se ve atemperado por la experimentación narrativa y por cierta emoción poética” (Rivas, 100).

Jorge Dávila y Raúl Pérez Torres obtienen a través del lenguaje el pasaporte a una nueva realidad. Sí, el nombre de sus cuentos es novedad, realidad inédita, pero también arrojo, inauguración y anuncio (¿o exhortación a seguir escribiendo?) de que nuevos personajes han cobrado vida, mujeres que aman a mujeres, personajes

¹²⁴ Para analizar este cuento se consultó el libro *Criaturas de la noche* publicado por el autor, con Editorial Planeta, el año 1985.

¹²⁵ Para este análisis se ha consultado el libro de cuentos *Los últimos hijos del bolero, Cuentos de amor*, que al autor le publicara la Casa de la Cultura Ecuatoriana *Benjamín Carrión*, en el año 1999.



femeninos peculiares que no habían aparecido antes en la literatura ecuatoriana y que aún tienen mucho que contar.

Dávila se anticipa con el nombre que daría a sus cuentos en el año 1985, *Las criaturas de la noche*, a la propuesta que Rossanna Reguillo hiciera en el 2005, a propósito de estudiar la percepción del miedo en la ciudad moderna.

“-Nous sommes des creatures de la nuit.

-¿Qué?

-Somos criaturas de la noche. Decía cuando se le caía la máscara de la cultura, con una acritud de ácido sulfúrico. Nosotros, las putas, los maricas y los ladrones, criaturas de la noche, siempre merodeando, siempre al acecho” (Dávila, 157).

Para Reguillo, las *criaturas de la noche* aparecen más concretas que nunca, desparramadas en la ciudad en cuanto llega la nocturnidad, merodeando, apropiándose de ciertos espacios y azuzando la aparente seguridad.

“los culpables de la espiral de inseguridad percibida, más allá de los anclajes objetivos que no pueden desestimarse, los enemigos transgresores, adquieren un rostro reconocible. Se trata, de los que llamaré criaturas de la noche, seres nocturnos, liminales. De un lado, metáfora de los márgenes y, de otro, aviso de la irreductibilidad del discurso moral aún vigente en jóvenes –que escapan a la definición normalizada–, homosexuales, travestidos que son imaginados como portadores de los antivalores de la sociedad y como propagadores del mal.

Se trata, sin embargo, de fisuras contradictorias, en cuanto que, según se desprende del análisis realizado, representan en el imaginario tanto una amenaza y un riesgo, como tentación y seducción. Su poder *desestabilizador*, como detonadores de la inseguridad percibida se debe –a decir de los entrevistados– a la atracción que ejercen sobre *la gente buena* y vulnerable, que terminan atrapados en las redes de estos monstruos que acechan *desde la obscuridad*” (38)

La distancia temporal de esta especie de acta que legitima con una denominación a todos estos seres errantes y nocturnales, enunciada primero por Dávila, y veinte



años después por Reguillo, se acorta al mínimo, cuando comparamos su alcance y su repercusión. El estatuto impuesto a estos seres destinados a la nocturnidad es casi irreversible. Su ocupación de la ciudad es restringida porque no solo depende de los matices del día y de la noche, sino también de las versiones de centro y periferia que definan a lo urbano. Sin embargo, la noche, como siempre, habilita la libertad para vivir, practicar y administrar la sexualidad. Su poder es más evidente en las historias de travestis recreadas por Raúl Vallejo y recogidas en este estudio en el Capítulo III, *Los relatos travestis de Vallejo: Un zoom por la ciudad tatuaje y el carnaval urbano*.

Macorina (1999), de Raúl Pérez Torres, es el cuarto relato de *Los últimos hijos del bolero*¹²⁶, es un cuento que fuga de lo musical, porque de ser nombre de canción se transforma en historia de un amor disidente; homoerótico. *Nuncamor*, de Jorge Dávila Vázquez, es romería triste a través de los recuerdos que vuelven casi eterno al desencanto. *Macorina* es canto que reafirma y renueva la fe, y *Nuncamor* es la versión más terminada de la desesperanza.

“A veces se sentía terriblemente culpable con Inés. Su aire de muchacha ingenua le producía remordimientos, sumiéndola en la desesperación. “¿Y si me matara?” (Dávila, 159).

Macorina celebra el homoerotismo. Es juego fonológico que encubre, que funciona como disfraz, porque una vez trastocadas sus sílabas a “ma-ri-co-na” se produce una invocación a *la injuria*, que como forma impuesta por el orden sexual en Occidente, opera sobre quienes aman al mismo sexo que el suyo (Eribon, 17-18). *Nuncamor* es fusión de tiempo y sentimiento que convoca al amor para negarlo y para reducirlo a la inexistencia porque se habría declarado en rebeldía hacía mucho tiempo atrás.

¹²⁶ Para el presente estudio se consultó la quinta edición de *Los últimos hijos del bolero* que según Antonio Cisneros “es el rescate de todos las memorias del amor. Caballo desbocado. El principio y el fin de nuestra juventud, inútil y perfecta...”. Para Ángel Felicísimo Rojas ésta es “una colección de cuentos sombríos de un amor desesperado. Predomina en ellos la revelación introspectiva de un mundo interior de pesadilla que salta hacia afuera, y se sumerge en el mundo circundante, no menos cruel, desolado y trágico que aquel” (Cisneros y Rojas, *Contraportada*).



“(Pero Violeta se rebelaba contra esas ideas. Verdad que desde aquel incierto y lejano amor de adolescencia había descendido nueve o diez peldaños en un submundo del que quería salir, emerger al sol, a la luz, a la superficie, como alguien que se ahoga, inútilmente. Verdad que había conocido pasiones furtivas e infieles antes de la llegada de Inés, pero se negaba a aceptar las palabras de Odile”) (Dávila, 157).

El cuento de Raúl Pérez Torres asila la identidad de una lesbiana recién convertida, es la versión actual e impetuosa de una homosexualidad que comienza a vivirse, que no requiere desplazamientos hacia un pasado distante, que es fiesta casi simultánea al acto amatorio e historia inacabada que puede seguirse escribiendo. Este relato, algo dice de los encuentros sexuales con sus iguales, algo cuenta de la intensidad de sus exploraciones. Desde su brevedad se sucede una doble confesión que de un lado, implica la renuncia a la militancia del *régimen de la sexualidad* y de otro, es insinuación que pende de una forma interrogativa “¿Es que acaso no lo ves, no lo sientes en la fulguración de mis ojos, en el aura de mis gestos, en el temblor de mi cuerpo?” (Pérez, 55). Ahora bien, la renuncia también implica sacrificio, porque el autorreconocimiento de la homosexualidad es un acto de abdicación a esa libertad condicionada que otorga el *régimen* a cambio de la sumisión voluntaria; porque implica la adopción obligatoria de un estatuto que hunde al nuevo militante de lo *homo* en condiciones en las que la violencia simbólica se apropia de su cotidianeidad, cuando el *régimen* ya ha hecho lo suyo a través de la imposición del prejuicio.

La propuesta de Jorge Dávila en cambio, se basa en la búsqueda frustrada del amor, pero de un amor diferente. Este cuento se moviliza con un juego especial de rememoraciones y focalizaciones, de voces que acuden a la narración con su porción testimonial. Es en sí mismo una sentencia a la soledad y una negación del espíritu disidente. Violeta, desde la soledad, siempre escarba en sus recuerdos,



“A veces, frente a la taza de té de las repetidas esperas;
a veces, durante ese paseo solitario, en el auto que va
lentamente por las calles oscuras; a veces, en el
tembloroso valle sin límite del insomnio, quieres razonar,
pensar, buscar las causas, los motivos [...]”
La primera amiga llegó con esa vaga sonrisa protectora”
(Dávila, 155).

y halla a Odile, quien desde la confidencia asume la fuerza conspiradora y razonada que ha de testificar su deambular, reforzar su desencanto y patrocinar la elaboración del itinerario de sus experiencias homosexuales, amalgama de afecto y carencias permanentes,

“«Amor con esa niña pierdes tu tiempo, loca», decía Odile. Y se encargaba de envenenarle la existencia contándole cosas, entregas secretas, pasiones volcánicas, que según afirmaba ni ella misma podía creer. «pero vos te construyes siempre castillos en el aire, falsas imágenes», le acusaba” (Dávila, 159).

Macorina es un cuento construido en la brevedad, es un relato que pone en escena lo que Eribon llama “doble biografía”, uno de los rasgos más característicos del estilo de vida homosexual, en el que se halla el encanto del secreto y del disfraz, y uno de los insumos que, con más frecuencia es usado por los escritores, para crear personajes que desafían su existencia, y que las más de las veces, sucumben junto al fraude recién descubierto. La protagonista asume una vida de frontera a la que planea definir. De un lado está la convivencia con su esposo, una relación que tiende a la disolución; y del otro, la plena vigencia de su orientación, materializada en el recuerdo de sus recientes amores. La protagonista no ha asumido por completo su nueva identidad; el abandono a su esposo ha de ser un paso definitivo en la medida en que ha de constituirse en explícito rechazo al matrimonio heterosexual y por ende al *régimen* que lo patrocina. Pero el divorcio es parte del flujo futuro, no se halla escrito y por ello, el relato no denota la declaración pública de una disidencia.



En *Macorina*, los recuerdos tienen anatomía femenina y la confesión, los rasgos que confiere el rol masculino y que rebasan el lenguaje, porque el cuerpo de mujer convoca a otra mujer a divagar en el erotismo.

“Así lo viví cuando hice el amor con Julia, cuando descubrí luego, en la ducha su rostro felino, las gotas de agua regándose por el final del cabello y rodando presurosas, nítidas, por sus hombros desnudos, por su frente tersa, por el contorno de sus ojos lúbricos, apenas abiertos por la sensualidad tibia del agua” (Pérez, 56).

En *Nuncamor* en cambio todo está confinado al secreto y a la noche. Violeta vive una única vida. Violeta es soledad, discreción y desencanto porque,

“Las mujeres hemos nacido para los hombres. Son cosas que pasan, que le pueden pasar a cualquiera, si yo he oído que..., cómo se llama esta fulana, Nightingale, esa Florence ni sé cuantos, ella... Pero pasa, no creas que va a durar la vida entera.

Al recordarlo la boca se te tuerce amargamente. Recuerdas siempre lo mismo, pero te hiere, sobre todo la alusión al hombre, al macho, al que da placer cuando te revuelcas con él... te llevas la mano al rostro. “Eternamente, la vida entera... Pasa siempre” (Dávila, 157).

Esa sentencia cede espacio a una legitimación del *régimen de la sexualidad*, el que además se refuerza a través de la discreción que asiste al recuento de sus amores inconclusos con aquellas a las que llama amigas, y registra por orden de aparición: Rosalba iniciación, obsesión y primicia; Dora, oculta trasgresión; Flavia, la certeza de la infelicidad; Teresa la de la triste y suicida figura; e Inés el amor inalcanzable, porque “Un día, cuando apareciera el hombre, se iría. Se iba a ir, seguro, se iba a ir” (Dávila, 160). Estas referencias discretas no recurren al erotismo. Todo se reduce a rasgos esenciales que configuran para Violeta retratos inolvidables.

En *Macorina*, la voz que aparece asexual hasta casi las últimas líneas del relato, asume el rol masculino para vivir la impetuosa sexualidad. Los recuerdos son cuerpo de mujer convocados a dialogar intensamente con el erotismo. La protagonista desgaja sus recuerdos e inicia con el de Julia, encuentro que fue experimento cercano al rito heterosexual. Luego con Lorna, otra vez canto a la



anatomía de mujer; desnuda y de piernas abiertas en alguna playa. Le sigue Esparta quien nuevamente es cuerpo y hasta “filigrana”, es vientre y es vagina. El relato raya en lo erótico cuando en asuntos de la carne, la protagonista inventa una forma de novedad para el acto de penetración, un sustituto fálico que se sortea en una enumeración que invoca el poder sugeridor de la imagen y la metáfora.

“una flor, una fruta, la cabeza de una botella, la copa, la sangre del vino, un cigarrillo, algo que le ayudara a mantener el ritmo, la cadencia y el furor, algo que en definitiva le abriera la puerta de aquel paraíso de donde han sido expulsados los ángeles” (Pérez, 57).

Y otra vez carne y otra vez cuerpo con Andrea, “cuerpo lleno de multitudes”, piel, muslo, pecho, oreja, nalga, al encuentro de manos, boca, saliva o lengua, en un acto entre parecidas, “fiesta, liturgia para el abrazo alacranado con Dios o con el Diablo, no lo sé” (Pérez, 58).

La culpa generada por la transgresión está presente en las dos protagonistas y esto evidencia que el desarraigo del *régimen de la sexualidad* aún no se habría completado. En *Macorina*, la identificación de la homosexualidad con la perversión no requiere mediaciones. Esa nueva forma de amor será parte de la otredad, “diferente” e “iconoclasta”, suerte de invasión que no puede ser frenada ni evitada,

“Es como te digo, María Clara. Cuando no estoy en ese tiempo sin tiempo, en el contacto más profundo con mi piel, en esa elevación sexual que no contempla ni pasado ni futuro, empiezo a sentir un vacío en mi cabeza, como los huecos del aire en el aire, iconoclasta que me obliga a olvidarme de mí, que me consume y me tiraniza, que afila mi estética y me desarma ante la percepción de algo feo, violento, marchito, desagradable, pestilente, sucio. Mi corazón se marchita, se enferma, deja de latir ante algo grotesco, vulgar, innoble. Es como si mi sexo no se compadeciera de lo que soy, como si otra religión me habitara” (Pérez, 56).

La culpa y el sufrimiento no son ajenos a sus historias de amor, “solo la perversión”, “cuerpo pensado para el amor y el dolor, la vejación y el vicio” (Pérez, 58). Otra vez, la pasión homosexual no puede desentenderse del sufrimiento porque la transgresión tiene un precio y porque impera una fuerza superior a todo, una fuerza



que es el *régimen* y cuyas contrapulsiones son apaciguadas solo en la clandestinidad.

En *Nuncamor* el desencanto se exorciza en la ciudad nocturna. La vida secreta y resignada completa su escenografía. Dávila, desde el drama de su personaje que transita por “el camino gris de su vida”, bosqueja con sutileza y en pocas líneas, y no por ello sin precisión, una ciudad cómplice en el escape y amigable para el exilio, una ciudad que leída desde nuestros días, aparenta no haber cambiado tanto. Este anticipo es sin duda, una contribución notable y un estímulo a la integración –con carácter de urgente– de la ciudad a los relatos urbanos sobre homosexualidad. *Nuncamor* y una taza de té que se ha enfriado porque casi siempre los recuerdos transportan y enajenan, *Nuncamor* y la calle, porción de ciudad que se alista para el encuentro con ellas, o para el desencuentro con ellos¹²⁷, cuando todos “se precipitan hacia la noche”, *Nuncamor* y la desolación enredada en la desesperanza. Nunca será el amor. Mujer e historia diluida en el bullicio de la ciudad, cuando cae la noche.

El *régimen de la sexualidad* ronda el cuarto relato de *Los últimos hijos del bolero*, fuerza confesante y erótica sobre lo lésbico que generosamente filtra el autor en sus relatos de amor. *Macorina* es un proceso de confesión no terminado, es un ritual de reconocimiento inconcluso que espera su resolución, pero sobre todo, es, sin duda, un acto de celebración de esos amores clandestinos, de los amores del *subsuelo* (como los bautizara Raúl Serrano) que siempre han de emerger desde la invisibilidad como una mixtura que algo tiene de reconocimiento, de confesión, de dolor y de goce.

¹²⁷ *Encuentro* y *desencuentro* son dos posibilidades opuestas de la experiencia del caminante en la ciudad. Para una lesbiana el *encuentro* con *ellas* reedita su existencia y revitaliza su identidad. Asimismo, el *desencuentro* con *ellos* es una forma de negar la heterosexualidad y de ratificar su disidencia.



CAPÍTULO VI

UN COMBO HOMOSEXUAL

6.1 Una oveja descarriada: la homosexualidad se disuelve

La homosexualidad entendida como pecado, enfermedad, delito, o simplemente diferencia, debe asumir de un lado, la condena moral y de otro, la construcción externa (pública y social), es decir, una re-creación practicada desde fuera del sujeto (desde la heterosexualidad), desde la palabra *otra* que condena, margina, invisibiliza y a veces, aniquila. Este proceso constructivo trasciende la dimensión real y se implanta en la ficción para desafiar al escritor. Lucrecia Maldonado, desde su oficio, en *Ni sombra de lo que eras*¹²⁸, crea una historia que poco a poco, confisca todos los signos de homosexualidad de su protagonista y plantea acaso, y sin mayor espectacularidad, un exorcismo que distrae mientras saquea del relato todo rastro de «lo homo».

“Antes de apagar la luz y cerrar, Roxana se sentó un momento frente al espejo. De repente, ya no era Roxana: ese rostro moreno, anguloso, de cejas gruesas y pelo castaño oscuro se parecía cada vez más al de la foto de su cédula de identidad, en donde constaba como Hugo Vallejo, nacido hace veintiocho años en un pequeño pueblo de provincia. Tal vez por eso, y también porque una extraña alegría inexplicable le travesaba en la sangre desde que Rut se había ido, tomó un lápiz de cejas negro y, solo para ver cómo quedaba, se fue diseñando de a poco el bigote y la barba que desde la adolescencia se había negado a lucir” (Maldonado, 100).

La historia propone la reversión de la sexualidad elegida. Un salto largo desde la transgresión hacia lo convencional o hacia la norma; un retorno a las estructuras del *régimen*. Y es que, rondando lo insólito, Roxana, un homosexual travestido que se alistaba para su última operación, se enamora de Rut, una nueva cliente de su peluquería. Roxana decide volver a ser Hugo, y Rut acepta este retorno como una valiosa prueba de amor, que además habría de merecer la aceptación de su pedido

¹²⁸ El cuento está incluido en el libro *Mi sombra te ha de hacer falta*, publicado por Lucrecia Maldonado el año 1998 en Editorial Eskeletra.



de matrimonio. Muy a pesar de lo que sentencie la sapiencia popular con aquello de que “el amor todo lo puede” –y más en los asuntos de ficción–, la historia padece de excesivo optimismo, así que si hacia su final, todo se alinea tan perfectamente, que bien podemos sospechar, que a la usanza de los cuentos de hadas, *todos vivirán por siempre felices*.

El cuento sucumbe en su linealidad. Se trata de una construcción narrativa muy fácil, sin datos escondidos para el lector, lo cual evidentemente, vuelve al cuento poco interesante; la atmósfera que recrea es inservible porque concentra signos de lo femenino que no son planteados como una complementariedad escondida sino como una suerte de ideal que reafirma un sentido de la historia (la homosexualidad del protagonista).

“Encima de la puerta de vidrio, un letrero rezaba simplemente *Roxana*, quizá porque el dueño era admirador de Daryl Hanna –en aquella versión libre del *Cyrano de Bergerac*, más que en *Magnolias de acero* o *Splash*–, tan admirador que esperaba algún día, con suerte, llegar a ser igual a ella” (Maldonado, 83).

Visto de otra manera, lo edificado guarda poca correspondencia con lo que la autora realmente planeaba contar (me refiero a la forma en que concluye el cuento); es más, creo que éste rebasa el límite de lo inesperado, al punto que, como lectora, lo considero poco convincente. El orden simbólico (finalmente útil) es poco o nada explorado, el trabajo con la psicología de los personajes no satisface las expectativas de quien lee la historia y los tan importantes asuntos de la temática homosexual no merecen una reflexión algo más profunda, y que bien pudiera acomodarse a la extensión del cuento. Sin embargo, como forma literaria que verifica el apego al orden como “el camino más corto a la dicha”, es el primer y mejor ejemplar. Con esto, no quiero decir que un cuento que aborde la historia del retorno de un homosexual a su vida heterosexual, es decir, una segunda disidencia, no sea un tema que pertenezca a la dimensión de lo imposible; pero sí creo que requiere de la labor intensa del escritor para lograr que sea verosímil, convincente y por tanto interesante. Sí, la historia recrea la reivindicación de la norma heterosexual, el retorno al recto camino (rememorando la ironía de Ricardo Llamas y su *Teoría Torcida*) y el acoplamiento al sistema de organización, control y



definición del *régimen de la sexualidad* –desde la reversión, cuya efectividad a cuenta del travestismo y de la elección de una sola biografía, es absolutamente factible¹²⁹–. La historia reafirma, verifica y actualiza el *régimen*, sin violencia, sin la muerte física, pero sí con la muerte simbólica de Roxana, quien termina por ser una entelequia, que finalmente se sitúa a distancia.

“Lo primero que le dijo fue que había cambiado la naturaleza y el domicilio de su trabajo, que ya no sería más Roxana, sino Hugo Vallejo y punto. Le explicó que le había dicho a todo el mundo que se iba a los Estados Unidos para lo de su famosa operación, que con ese pretexto pensaba desaparecer del mapa como Roxana, conseguir que se olvidaran de él” (Maldonado, 103).

De un relato con ritmo armónico (¿forzado?) y mientras la sombra de la homosexualidad es devorada, las desdichas reservadas para un travesti se van desgajando de a poco. La vida homosexual se bosqueja como pista de obstáculos difíciles de vencer. El protagonista se rinde frente al prejuicio y sucumbe ante la maquinaria del *régimen* (¿y acaso se trata de otra forma de morir?). A decir de Llamas, la homosexualidad viene a constituirse en el seno del *régimen*, como el elemento esencial que resume todos los peligros imaginables (sobre todo perversiones), puesto que, toda la infamia y las amenazas posibles se concentran en ella (18). Este prejuicio financia el desalojo al que es conminada Roxana, desalojo que evidencia una medida de alejamiento, una ubicación “a larga distancia” (según la hipótesis de Llamas), un destierro y una negación como realidad social y urbana, y como posibilidad de subjetividad.

“Una vez que Susana hubo salido, la sonrisa de Daryl Hannah en el portarretratos del mostrador le pareció tan burlona que arremetió contra la foto y la rompió en todos los pedazos que pudo. Nunca llegaría a ser como ella, ni como ninguna otra; por más maquillada, inyecciones de hormonas, ropas de mujer, operaciones y todo lo que quisiera, jamás llegaría a tener ese aplomo sin exageraciones, esa tímida seguridad de la que lo es sin

¹²⁹ Sobre este cuento Raúl Serrano dirá: “Esa renuncia, y la reconstitución de un nuevo orden en la vida de Roxana, sin duda lícito, toca un tema que tiene que ver con los equívocos de las supuestas salvaciones. No es el caso de Hugo/Roxana, quizá porque su travestismo, le permitió, como túnel invisible, cruzar hacia esos territorios y bosques que de no haberlos vivido y confrontado, posiblemente lo pudieron llevar a reconocerse en la mentira, esa a la que tiene que recurrir para borrar las huellas de su otra edad con quienes pudieran estar tras los pasos de la Roxana que para algunos tenía otros niveles de significación” (342).



necesidad de nada. Pero así y todo, ¿qué mal hacía con su vida, con su trabajo, con su misma condición? Procuraba vivir y dejar vivir. No molestaba a nadie. ¿O acaso hubiera sido preferible que pasara de puto en una esquina cualquiera de la Mariscal, escandalizando a los transeúntes? Era responsable, cumplía bien con su trabajo, no se metía en relaciones inconvenientes, asistía con regularidad al médico y se cuidaba todo el tiempo para mantener la seguridad de su buena salud, no seducía a nadie ni se metía con menores de edad, es decir, hacía las cosas lo mejor que podía. ¿Por qué, entonces, tenía que soportar esa clase de agresiones?” (Maldonado, 95).

Lo que aparenta ser una historia sobre la homosexualidad y el travestismo, no resulta tal, porque finalmente, se define como una metamorfosis hacia lo heterosexual, el retorno del hijo pródigo a su hogar a través y en nombre del amor lícito.

“—No te pido una respuesta —dijo para terminar—. Sé que no es fácil. No quiero manipularte. Solo quiero que sepas dos cosas: pase lo que pase, nunca más volveré a mi vida de antes, y también quiero que sepas que eres la mujer más linda que he conocido” (Maldonado, 104).

El relato ambiciona tanto que apenas roza temas que merecen mayor reflexión y ser más fructíferos para la ficción. Todos los asuntos convocados por la homosexualidad: la máscara, el estilo de vida, el prejuicio, la soledad y la performatividad de la injuria, se desvanecen de la historia con el “tacto de midas” de la voz narrativa. Lo que emerge y se queda finalmente en el relato es la heterosexualidad que el personaje reafirma con su nueva orientación. Lo que podía haber significado la dicha para un travestido es finalmente, nota en una postal, sin implicaciones en la realidad.

“Rut guardó la invitación en su escritorio, anotó las fechas en su agenda, y cuando pensó en que tendría que hacerse peinar y maquillar para la boda se acordó, con nostalgia y un poco de fastidio, de Roxana, que acababa de enviarle una postal sin remitente de algún lugar de los Estados Unidos, diciéndole que su operación había sido un éxito y que estaba pasándola la mar de bien, corazoncito rico” (Maldonado, 106).



El cuento nace homosexual y renace heterosexual. La mudanza en doble vía (de la heterosexualidad al travestismo y de él, al punto inicial) termina por ser una antítesis de esa asociación de la homosexualidad con el dolor, que se había instituido como fórmula más frecuente de representación de aquel asunto en la literatura. La desertión del protagonista es una forma de reafirmar el *régimen*. La injuria como manifestación del prejuicio y efecto del poder del *régimen*, “«Por lo visto», pensó Susana, con una mezcla de ironía y repugnancia, «este maricón se piensa que voy a volver por aquí. Debe estar loco el pobre»” (Maldonado, 88), y el afeminamiento como síntoma que atribuye un estatuto (el de homosexual) se evidencian en la construcción del personaje protagonista en su primera fase.

“A su paso, la puerta de entrada se abrió con un tintineo de campanillas, y por la puerta del fondo apareció una figura delgadísima, que venía contoneando las caderas con exageración y aleteando con las manos como si recién hubiera acabado de pintarse las uñas; traía enormes aretes en las orejas, estaba perfectamente maquillada y su pelo lucía –por fin en meses– un atrevido color rubio platinado que contrastaba cruelmente con el tono cetrino de su piel. Al reconocer a una de las mujeres, sonrió mostrando una dentadura perfecta.” (Maldonado, 84).

¿Cuánto influyeron orden, instituciones y prácticas como abastecedores del imaginario que moldea las formas en que se representa este tránsito desde lo homosexual a lo heterosexual? La homosexualidad como forma de otredad irruptora colapsa y es anulada a través de la muerte simbólica, como parte de lo que Judith Butler denomina *industria discursiva del régimen* (Llamas, 166). La muerte simbólica redime, y de cierto modo, restaura la asociación del protagonista, en su primera biografía, con la imagen desdichada y peligrosa que se ha infiltrado como concepto de homosexualidad en el imaginario colectivo. La doble biografía asume una versión que se desdibuja en la tensión entre el pasado y el presente, entre Roxana y Hugo, en buena cuenta, en la elección a favor de la libertad condicionada y la felicidad que otorga el *régimen de la sexualidad*, cuando la disidencia en materia de placer y afecto es una alternativa de frustración comprobada. La muerte física, de este modo, no es el único ritual de liberación ni de redención, la reversión de la identidad



sexual también es una posibilidad de existencia, reconocimiento y felicidad asegurada en esta ficción; ¿y en la realidad?

6.2 De la muerte y de la vida: prolongaciones

Buena parte de los cuentos sobre homosexuales recrean la vida de estos personajes como una ruta hacia la muerte, pero, Yvonne Zúñiga Paredes, en *Exhumación* (1998), explora esa dimensión postrera atravesada por el tormento de un crimen y de una homosexualidad irresoluta. El cuento que pertenece al libro *Eslabón que une los tiempos*,¹³⁰ es un relato en primera persona que evoca la búsqueda metafísica del descanso eterno.

El escepticismo es el primer juez que condena la historia; pero además, un detalle proveído casi al final del relato, persuade sobre algunas inconsistencias: el trabajo de excavación, hecho en vida por el sacerdote, demandó el trabajo de dos obreros, en tanto la profundidad excavada alcanzaba para cubrir sus cuerpos. De ello surgen un par de inquietudes, ¿cómo el sacerdote pudo hacerlo sólo y cómo logró hacerlo sin impacientar a sus otros compañeros del convento? Sin embargo, e ignorando un tanto estas inconsistencias que arremeten contra la vigorosidad del cuento, regresemos a la historia: Un sacerdote de veintiocho años que laboraba como guía espiritual de un colegio de varones, descubre durante la celebración de una misa, a un adolescente que lo invade hasta intimidarlo. La impertinencia del muchacho motiva en el religioso la violencia que por accidente habría de causarle la muerte. Finalmente, el fantasma del sacerdote retorna para inducir a unos albañiles, encargados de la restauración del lugar, a que exhumen el cofre que contenía el papel en el que había escrito algo parecido a una doble confesión (sobre el asesinato y sobre su orientación sexual), que habría de otorgarle el descanso que tanta falta le hacía.

¹³⁰ *Eslabón que une los tiempos* es un libro de cuentos publicado por Yvonne Zúñiga Paredes, en el año 1998, y editado por FEPON Editores.



“Al fondo de este túnel infinito está un rostro y un cuerpo, lo percibo con el olfato y con mis dedos ciegos. Yo maté al amor; única puerta cuyo recuerdo me libraré a otros espacios” (Zúñiga, 58).

Ciertamente el texto plantea una novedad: la homosexualidad inactiva de un miembro de la iglesia católica y la perversión proveniente, esta vez, de un adolescente.

“Cuando dejé la capilla, ese ángel o demonio que había descubierto durante la ceremonia, esperaba mi salida en compañía de otros jóvenes junto a la escalinata de piedra. Lo contemplé perplejo, debía tener dieciséis o diecisiete años: su pelo suave tenía el color del cobre, y los ojos intensamente verdes poseían cierta expresión de malicia; un extraño fuego apretó mi corazón, creando una angustia de la que ya nunca pude liberarme, al detenerme frente a él mis labios temblaron y no logré articular palabra, cuando les di la espalda y me alejaba escuché sus risas y me ruboricé humillado y confuso” (Zúñiga, 52).

El fantasma recuerda una vida de privaciones a cuenta de su castidad y de su negativa al placer y al amor homosexual. El «extraño deseo» inspirado por su acosador le significó una experiencia vergonzosa, y su muerte accidental hubo de conducirlo a la locura, que habría de incomunicarlo con todos sus compañeros. La homosexualidad, sin lugar a dudas, queda definida como una opción por la muerte y como una causa para la tragedia.

Raúl Arias, en *Que la suerte te acompañe*¹³¹, apela a la voz monológica, al escenario desolado de un hotelucho en un “pueblo de mierda” (156), para que el protagonista, un agente vendedor, invoque recuerdos, secretos y ansiedades que construyen una historia de celos desde lo onírico y entre las fronteras de lo heterosexual y lo homosexual. Así es como otra historia se escribe con la espera: Giovanni, el amigo de quien se había enamorado y a quien esperaba en medio de rememoraciones, alucinaciones y celos, resultó (como producción del inconsciente) ser el amante de su esposa.

¹³¹ El cuento *Que la suerte te acompañe* pertenece al libro *Lo inútil de la felicidad* publicado por Ramiro Arias Barriga el año 1999, en editorial Eskeletra.



Su estado de vigilia enfrentó los recuerdos “de alguna cita clandestina” (Arias, 159) con la que había dado rienda suelta a su otra sexualidad, sin que su esposa lo supiera. El debate alucinado con su otro yo, de marcada ansiedad homosexual, asaltado con frecuencia por los recuerdos de las instrucciones de la madre, resigna su identidad a una biografía dual, “Desorientado, con los sentidos embrutecidos, con ganas de llorar por no ser capaz de asumirse de una vez por todas” (Arias, 161). El relato termina en ese espacio de inconsciencia en el que ya no quedan imágenes, sino una especie de oquedad sin tiempo, que lo aleja de la espera y de la historia que su imaginación había fabricado para su incertidumbre: “Ellos se percatan que él los ha seguido, le sonríen desvergonzadamente, le hacen un chao cínico y se pierden por un zaguán largo y oscuro” (Arias, 167) ¿el del sueño profundo? *Que la suerte te acompañe* confirma la soledad homosexual, y la obligatoriedad de una vida oscilante entre el placer proscrito y la aparente heterosexualidad.

Esta *prolongación* de ninguna forma marca el final de la expedición. Probablemente, quedan textos que aguardan ser leídos e integrados a este rastreo y lo que es más, seguro quedan historias por escribirse, historias que escudriñen disidencias sexuales, pero que también celebren resistencias y supervivencias. Seguro resta mucho más barro para que el creador-escritor moldee, dote de vida, de destino, y acaso luego, destruya a las criaturas creadas a imagen y semejanza de ese, que fuera el primer personaje homosexual de la narrativa ecuatoriana.



A manera de conclusión

Del rastreo: una certeza y una interrogación

Durante un buen tiempo, mi lectura fijó residencia en cada uno de los cuentos sobre personajes homosexuales, creados por algunos de nuestros más notables cuentistas. He transitado por las ciudades, las calles, las esquinas y todos los lugares, que para ellos, construyeron sus dadores de vida, que también fueron en ocasiones, sus proveedores de muerte. He frecuentado el paraíso y el infierno de estos personajes inolvidables. Y de esta suerte, algo, o más bien mucho más de lo que había sospechado, ha quedado al descubierto, después y a través de mis múltiples encuentros con ellos y con sus historias. Pero también, alguna otra presunción ha quedado disuelta. Y es que las lecturas de orden teórico, se volvieron caleidoscopio con el que fue posible visualizar otros matices, otras formas, y otras imágenes, en cada uno de esos artificios narrativos. Y los matices, y las formas, y las imágenes se volvieron canal para decodificar lo que cada cuento guarda, y a veces, sin quererlo oculta.

Sí, definitivamente, este rastreo resultó ser un gratificante proceso de hallazgos, porque una historia invitó a la comparación y a la asociación con otra, y con otras, hasta formar algo así como un gremio: un gremio de los primeros homosexuales; otro, de aquellos que fueron condenados a una extinción que siendo parte del artificio literario, se suscribió a la violencia simbólica que posee muchas implicaciones de la realidad. Un gremio de los salvados y por ello, en cierta forma, afortunados; y un último, de mujeres homosexuales, que curiosamente es el gremio minoritario. Sin duda, experimenté un rastreo que fue hallazgo de palabras que a veces transparentaron los efectos y los flujos de un *poder* organizador y discriminador, y que en otras, develaron imágenes de disidentes, expulsados o asilados en esas ciudades de oscuridad, de sonidos, de encuentros, de apogeo de la vida y también de colapso de la existencia.

El personaje homosexual, manufacturado durante más de siete décadas (setentatrés años) en la cuentística ecuatoriana, de inicio, resultó ser un individuo que pese a su naturaleza urbana no pudo subsistir en la ciudad, debido a que su



presumible sexualidad requería su sacrificio, –me refiero al célebre *Un hombre muerto a puntapiés* (1927), de Pablo Palacio–. Los dos relatos que le siguieron apostaron por la relación del individuo homosexual con el entorno rural. Joaquín Gallegos Lara en *Al subir el aguaje* (1930), procuró el primer espacio en la narrativa breve a la historia de una lesbiana, y Rafael Díaz Ycaza con *Cara E´ Santo* (1953) continuó ese planteamiento de muerte que sostuvo el cuento inaugural, sólo que para ello, puso en juego y por vez primera, la versión del suicidio. Eugenia Viteri, en *Flores* (1977), repasa a través de la memoria, la historia de un amor lésbico que no pudo ser y que reafirma el envejecimiento homosexual en soledad. Si bien los dos últimos cuentos habían creado para sus historias una escenografía rural, los relatos de las décadas venideras hubieron de ratificar el escenario urbano como esencial y como indispensable, para contar las historias de esta ecología de la subalteridad. Los dos antecedentes rurales son una muestra de que la realidad homosexual, casi siempre, objeto de invisibilización, cuando no de escarnio y exterminio, es un fenómeno concomitante a la naturaleza del hombre. No es menos cierto que lo urbano es inherente a la contemporaneidad, sin embargo, el hábitat ideal –por llamarlo de alguna manera–, para la sexualidad disidente, es la ciudad con sus espacios reservados para la clandestinidad y para la insurgencia.

De esta cuenta y desde el inicio, la ciudad es la mejor geografía para el personaje homosexual, o lo que es lo mismo, el personaje homosexual de la narrativa breve ecuatoriana, es un individuo esencialmente urbano. Uno más de aquellos ciudadanos, ignorados y escondidos, o acaso enmascarados y fugitivos, a causa de la marca que los impregna y los etiqueta como versión de una otredad que en algunas historias resulta intolerable –me refiero a aquellas que recrean su muerte–. Pero como *practicante* de ciertos lugares de la ciudad, el homosexual, como cualquier caminante, “transgrede al andar” –como argumenta Michel de Certeau–; es un constructor de espacios, cuya presencia define el lugar; un peatón que al movilizarse se exilia en la ciudad; un hacedor de mapas que conducen hacia el *mundo de lo posible* –en términos de Didier Eribon–, un mundo, sin embargo, creado para la brevedad, para la experiencia corta e intensa de la construcción de la subjetividad homosexual y de su clandestino ejercicio de la libertad, con respecto al placer y al afecto sexual proscritos. Un mundo diseñado para la búsqueda de ese



placer que en ciertas ocasiones es erotismo, y en otras, simplemente, evasión de la soledad. En este sentido, la búsqueda es la experiencia que también define al homosexual, quien a través de ella, queda convertido en un expedicionario de la geografía urbana, en un buscador de su muy particular *Dorado*, que es en ocasiones, la experiencia sexual desviada, la contemplación de un objeto de deseo, el encuentro con ese otro, tan parecido a él en lo fundamental, la apropiación del espacio como una forma de ratificar su existencia, o alguna forma de conspiración contra su soledad, que ciertamente, es otra categoría que lo vuelve a definir y que configura otro tipo de supervivencia.

El cuento de Palacio planteó la versión peregrina del personaje homosexual. Me refiero a un peregrinaje inspirado por la búsqueda que se inscribe en las dimensiones de lo vital. Raúl Vallejo, en sus relatos, plantea el tema de la búsqueda del otro y en algunos la actitud nómada inscrita en la noción de *nomadismo* de Michel Maffesoli. Este *nomadismo*, como precisa el autor, produce nuevas formas de intimidad que generan específicas formas de subjetividad; es una alternativa para romper las ataduras, y una experiencia que dota a los encuentros fortuitos de un mayor espesor simbólico.

La búsqueda del amado (o amada) en los recuerdos, y de la expiación en la confesión, se arraigan en el cuento *Volverán las oscuras golondrinas* (1986). En *Suceso de barrio* (1986) se pone en juego esa búsqueda primigenia de la *verdad* del individuo, del crimen y de una historia personal (la búsqueda primigenia hace referencia al cuento de Palacio). El relato *Los paseos alucinados del profesor Reina* (1992) evidencia el vagabundeo como una actitud existencial, y el éxtasis sexual a través de la contemplación estética, entendida como una vivencia que se hace posible, mediante los encuentros itinerantes y fortuitos que suministra la experiencia nómada. La búsqueda se reedita a manera de desafío y encuentro con la ambigüedad de la propia identidad en *Cristina envuelto por la noche* (1992). Aquella búsqueda que es al mismo tiempo, catarsis, encuentro y despedida es invocada por *La noche por partida doble* (1992). La versión de búsqueda infructuosa y sin embargo, ratificación de la identidad es propuesta en el relato *Te escribiré desde París* (1992). La búsqueda elegíaca, y a la vez, premonición y cuenta regresiva está



presente en *Astrología para debutantes* (2000). Sin duda, Raúl Vallejo es el autor más comprometido con la creación de personajes homosexuales. Explora su diversidad, los problematiza, sin someterlos necesariamente, ni en todos los casos, a la experiencia de la muerte, como forma de castigo y de dolor, o como mecanismo de expiación y de reconciliación. De alguna manera, halla para sus personajes un instante en el que la construcción de su subjetividad y la “sensación” de felicidad o de dicha (que no son más que criaturas que mueren casi al instante de su nacimiento) son posibles. Pero también es el autor que ratifica para la ciudad, la definición que Michel de Certeau concediera al espacio como *lugar practicado*. El autor fija con la palabra un registro de una parte de la ciudad, de un *lugar antropológico* en términos de Marc Augé, en tanto es el lugar en el que la identidad puede definirse y reafirmarse. Así, La Mariscal literaria queda inscrita como lugar *palimpsesto*, “donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación” (Augé, 84), y lo mismo sucede con la zona del *Palace* de Guayaquil, recreada en algunos de sus relatos.

Por lo anterior, es posible verificar que efectivamente, en la ciudad se celebra un ritual cosmogónico que crea al homosexual, a través de esa relación íntima, de coexistencia y esa de *co-constitución*, en términos de Doreen Massey, que se instauran entre el espacio y el personaje/ciudadano/homosexual. De esta suerte, afirmar que la ciudad acoge la experiencia homosexual, clandestina y fugitiva, es absolutamente pertinente, pero con una aclaración: la permisividad, el asilo, la apertura de la ciudad, como escenario fundamental para la historia homosexual, para la construcción de esa experiencia del personaje que además le concede configurar su subjetividad, sólo es posible con el matiz de la nocturnidad que exorciza a los normales y libera a la legión de los marcados y de los proscritos. De esta suerte, es posible definir al personaje homosexual de este corpus narrativo, como un ser nocturnal por conveniencia y por supervivencia. Así como también es posible, asegurar que las aproximaciones a las atmósferas nocturnales resultan, en ocasiones, ser interesantes versiones de la ciudad, de su fisiología, pero sobre todo, de su venia a la celebración de las libertades individuales cifradas en *prácticas* del espacio urbano, en *encuentros* y *desencuentros* que sí se prolongan, y en re-



ediciones de una autonomía y de una manera particular de ser en el terreno de la sexualidad.

La representación más terminada de esa ritualidad se halla en los relatos que exploran el travestismo. Vallejo aporta todos los cuentos citados sobre esta temática. El autor crea un registro que da cuenta de cierta fisonomía de dos ciudades: Guayaquil y Quito, como urbes modernas, polimorfas, proveedoras de asilo, facilitadoras de pernoctación y de escape. La versión vallejiense de los núcleos urbanos de *La Mariscal* y de la zona de *9 de Octubre* es la evidencia de ello. Este registro puede ser considerado en algún momento, como una memoria (sin nostalgia) de la ciudad, cimentada en la palabra literaria. Un rito adicional refuerza el de la cosmogonía a través de un espectáculo de enmascaramiento, de reversión y de celebración. Se trata del *carnaval* que se instaura con la nocturnidad y con los personajes travestis que sortean con fortuna, los riesgos y la violencia proveniente de sus detractores. De un *carnaval* que conspira contra la fuerza del decreto edificado sobre la homosexualidad, a través del disfraz, y del ceremonial que se invoca cada noche, y que supera esa peculiar existencia homosexual fundamentada en la doble biografía.

Esta última es un mecanismo frecuente en las historias sobre personajes gays y lesbianas. Quienes prescinden de ella, son los travestis; los demás encuentran en la doble identidad el mecanismo que les permite esa libre entrada y salida del sistema de la heterosexualidad, pero también el libre y voluntario ejercicio de la homosexualidad secreta. ¿Acaso la metamorfosis asumida por los travestis es una forma de conjuro al destino fijado por el *régimen de la sexualidad* para los homosexuales, que neutraliza su muerte aunque no necesariamente, los redima de enfrentar agresiones violentas en el plano simbólico y físico? La más segura alternativa de supervivencia, de pertenencia a este *régimen*, de derecho a ser reconocido como sujeto, en función de la adscripción pública a la norma, se habilita con esa identidad dual, que instituye un juego de apariencias, que quedan desactivadas con la huida, con la infiltración en el mundo de lo prohibido, y con la laberíntica experiencia, existencial y urbana a la vez, que precede a la aventura del *encuentro* con el *otro*. Sin duda, la mayoría de los personajes homosexuales



construyen sus subjetividades en la ambigüedad y en la tensión entre el espacio de lo privado y lo torcido, y de lo público y lo normado; en este proceso también se arraiga otra forma de caracterizar al personaje disidente.

El gran surtidor de sentidos, al principio, fue la hipótesis de que todas las historias homosexuales obligatoriamente, repasaban el tema de la muerte, –aquello sucedió con los cuentos de Pablo Palacio, Javier Vásconez y con algunos textos de Raúl Vallejo–. Sin embargo, el rastreo ha deconstruido en mucho esta primera sospecha. Porque Gallegos Lara con *Al subir el aguaje* (1930) consignó un cuento al triunfo de la homosexualidad femenina, y Dávila Vázquez, a mediados de los ochenta, con *Nuncamor* (1985) facturó una cuota de soledad a favor de la vejez de una lesbiana clandestina, susurro en ciudad pequeña, dolor en expansión en tiempos de madurez. Pero también porque Raúl Pérez Torres con *Macorina* (1999), hacia finales del siglo XX, inscribe el primer cuento que celebra el lesbianismo a través de una exaltación erótica que acepta y rememora. Y porque el mismo Raúl Vallejo conspiraría contra ese decreto, que ha funcionado durante décadas como una profecía. Y lo haría, sobre todo, en su abordaje a los personajes travestis y en un acercamiento al tema de la vejez y de la soledad homosexual de un esteta. En la ruta, también fueron rastreados otros cuentos que inventaron un destino adicional, el que viene después de la vida y el que es posible construir en el espacio del sueño [me refiero a los textos de Yvonne Zúñiga, *Exhumación* (1998) y de Ramiro Arias, *Que la suerte te acompañe* (1999)].

De toda esa población homosexual literaria, casi la mitad es conducida a una muerte trágica. De esas muertes, una es provocada por suicidio. El cuento que cierra la tradición y abre el nuevo siglo, más bien formula el anuncio de un destino ineludible, me refiero a las muertes de los dos personajes a causa del padecimiento de sida. Pero la causa más frecuente de muerte es el asesinato que venga la perversión (como en el cuento original), o que fundamenta un crimen pasional. La muerte del homosexual, que parecía ser tanto, un motivo como un destino inevitable, en ocasiones, resultó ser sólo un pretexto para narrar. De hecho, un pretexto que arraiga una particular representación de la homosexualidad en el dolor y la tragedia, pero que no llega a convertirse en un motivo obligatorio al instante de



crear historias sobre homosexuales. Sólo una parte de los textos convocados (exactamente seis) legitima aquello que parecía ser una indispensable profecía. Sin embargo, la experiencia de dolor es un motivo encarado con frecuencia bajo la forma de abandono, amores frustrados, encuentros breves, soledades, despedidas, envejecimiento y clandestinidad. Este dolor es una forma de experimentar la posmodernidad con su carga de desencanto, de rupturas, de instantaneidad e inclusive, con la experiencia que desde la soledad potencia la libertad y que invoca el viaje existencial y vital, dentro de las coordenadas de lo urbano.

El amor lésbico es un tema que evidentemente, puede y debe ser más explorado por los creadores de cuentos en el Ecuador. El rastreo del corpus evidenció una esporádica producción cuentística referida al tema de lo lésbico. Esta evidencia puede servir como argumento que legitima aquello que sostiene Ricardo Llamas, con respecto a que el *régimen de la sexualidad* tiene un marcado carácter patriarcal. A pesar de ello, entre estos cuentos de la homosexualidad femenina, se halla aquel de Raúl Pérez Torres, vital y desenfadado, primicia y canto al erotismo, y sustancial forma en que la disidencia, por vez primera en la narrativa breve, se celebra con la intensidad del amor heterosexual.

Las resonancias del *régimen de la sexualidad* son evidentes en algunos de los textos rastreados. Sin embargo, la manufactura de los personajes, de los escenarios y de las historias se debe más bien, a un proceso creador que muestra madurez y renovación, y que evidencia el tránsito por esa ruta, que puede aceptarse como opción creativa y escrituraria o más bien, como una tradición, que sin ser en estricto un género como lo sugiriera Carlos Monsiváis, está cifrada en la experiencia homosexual de sus personajes.

Si es posible distinguir puntos de inflexión en esta trayectoria cuentística particular, después de Pablo Palacio, entonces es posible identificar a dos textos que me atrevería a llamar emblemáticos. Sin dudarlo, *Angelote, amor mío* (1983) escrito por Javier Vásconez y *Astrología para debutantes* (2000) escrito por Raúl Vallejo, son dos artificios que aunque insisten en el tema de la muerte, otorgan renovaciones importantes a sus historias, sobre todo, porque exploran el duelo de los amantes que deben enfrentar la muerte de su pareja. A esto debe sumarse el tono



desacralizador de Vásconez, y esa compenetración con la espectacularidad urbana y la alegoría que son piel y carne en el texto de Vallejo, que además y como lo había señalado, es el único relato que recrea el drama del padecimiento y del contagio de sida, que finalmente se constituye en la advertencia de una muerte inevitable.

Ahora bien, si en esta revisión, que intenté sea exhaustiva e incluyente, olvidé integrar algún cuento, realmente no fue deliberado. Pero si acaso, estos ocho últimos años se han vuelto un período de pausa, de fermentación y añejamiento de nuevas historias, celebro la luz roja y espero la llegada de esos cuentos, que han de nutrir esa tradición que apenas ha recorrido un primer trecho. El desafío narrativo sobre el asunto homosexual sigue aguardando más historias, más personajes, otros destinos, otras versiones de ciudad, condensadas en el breve espacio del cuento, emblema de las formas de ser del hombre y de la mujer contemporáneos.

¡Salud por los convocados!



BIBLIOGRAFÍA

- Adoum, Jorge Enrique. Prólogo. *Los que se van*. Por Joaquín Gallegos Lara, Demetrio Aguilera Malta y Enrique Gil Gilbert. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión y Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, 2004. 13-83.
- Aguilar, Felipe. *Comunicación personal*. Cuenca, 11 noviembre 2008.
- Arias Barriga, Ramiro. *Lo inútil de la felicidad*. Quito, Eskeletra, 1999.
- Artieda Pedro, *La homosexualidad masculina en la narrativa ecuatoriana*. Quito, Eskeletra, 2003.
- Augé, Marc. *Los «no lugares» espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa, 1996.
- Bachelard, Gastón. “La casa. Del sótano a la guardilla. El sentido de la choza”. *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 1997. 33-69.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Buenos Aires, Alianza Editorial, 1998.
- Balseca, Fernando. “Solapa”. *La homosexualidad masculina en la narrativa ecuatoriana*. Por Pedro Artieda. Quito, Eskeletra, 2003.
- Bauman, Zygmunt. “Espacio”. *Modernidad Líquida*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002. 99-119
- Benjamin, Walter, *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*. España: Editorial Alfaguara, 1991. 1ra. Ed. 1972. 49-83.
- Certau, Michel de. “Andares de la ciudad”. *La invención de lo cotidiano I, Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana. 1996. 103-122.



- Cisneros, Antonio y Ángel Felicísimo Rojas. “*Contraportada*”. *Los últimos hijos del bolero. Cuentos de amor*. Por Raúl Pérez Torres. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 1999.
- Dávila Vázquez, Jorge. *Criaturas de la noche*. Quito, Editorial Planeta del Ecuador, 1985.
- Díaz Ycaza, Rafael. *Las Fieras, (cuentos de ver y andar)*. Guayaquil, Imprenta y Talleres Municipales. 1953.
- Océano. *Diccionario de Literatura Universal*. Barcelona, Ed. Océano, sfe.
- Donoso Pareja, Miguel. “*Contraportada*”. *Máscaras para un concierto*. Por Raúl Vallejo. Quito, Eskeletra, 2005.
- Donoso Pareja, Miguel. *Nuevo realismo ecuatoriano*. Quito, Eskeletra, 2002.
- Eco, Humberto. V.V. Ivanov y Monica Rector. *¡Carnaval!*. México, Fondo de Cultura Económica de México, 1998.
- Eribon, Didier. *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona, Anagrama, Colección Argumentos. 2001.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad del saber*. 1ra. ed. 1976. Buenos Aires, Siglo veintiuno editores, 2005.
- Franco, Jorge. “*Herencia, ruptura y desencanto*”. *Roberto Bolaño y otros, Palabra de América*. Barcelona, Seix Barral & Fundación José Manuel Lara, 2004. 38-46.
- Gallegos Lara, Joaquín, Demetrio Aguilera Malta y Enrique Gil Gilbert. *Los que se van*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión y Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, 2004.
- Halperin, David. *San Foucault. Para una hagiografía gay*. Buenos Aires, Ediciones Literales el cuenco de plata, 2004.



Huertas, David. Prólogo. *Mundo tatuado*. Por Vladimiro Rivas. Quito, Paradiso Editores, 2003.

Salvat. *La Enciclopedia*. Vol. 6. Madrid, Salvat Editores, 2004.

López Alfonso, Francisco José. “El nihilismo en los cuentos de un hombre muerto a puntapiés”. *Pablo Palacio, Obras completas: edición crítica*. Coord. Wilfrido H. Corral. México, Fondo de Cultura Económica, 2000. 375-390.

Maffesoli, Michel. “Prólogo” y “El nomadismo fundador”. *El nomadismo, vagabundeos iniciáticos*. México, Fondo de Cultura Económica, 2004. 9-78.

Maldonado, Lucrecia. *Mi sombra te ha de hacer falta*. Quito, Eskeletra, 1998.

Massey, Doreen. “La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones”. *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires, Paidós, 2005. 103-127.

Monsiváis, Carlos. “De las versiones de lo popular”. *Aires de familia, Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona, Anagrama, 2000. 13-49.

Ortega, Alicia. “Javier Ponce, Resígnate a perder”. *Kipus: revista andina de letras* (Quito), 11. 2002. 161-164.

Palacio, Pablo. *Obras completas*. Quito, Editorial Libresa, Colección Antares Nro. 141, 2002.

Pérez Torres, Raúl. *Los últimos hijos del bolero. Cuentos de amor*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 1999.

Quevedo, Francisco de. *Antología poética*. Barcelona, RBA Editores, 1999.

Reguillo Rossana. “Los miedos contemporáneos: sus laberintos, sus monstruos y sus conjuros”. *Entre miedos y goces*. Bogotá, Labriego Editores. Pontificia Universidad Javeriana, 2006. 25-53.



Rivas, Vladimiro, ed. *Cuento ecuatoriano contemporáneo*. Quito, Paradiso editores, 2002.

Serrano, Raúl. "Boquitas pintadas: la escritura del subsuelo (Tabú y cuerpos castigados en la narrativa ecuatoriana del siglo XX)". *Encuentro sobre literatura ecuatoriana Alfonso Carrasco V*. 8va edición. Cuenca, Universidad de Cuenca, 2003. 325-344.

Sopena. *Sagrada Biblia*. Argentina: Editorial Sopena. 1965.

Ubidia, Abdón. Prólogo. *Pablo Palacio obras escogidas*. Editorial El Conejo. Quito, Editorial El Conejo, 2002. 11-25.

Valdano, Juan. *La pluma y el cetro*. Cuenca, Universidad de Cuenca, 1977.

Vallejo, Raúl. *Máscaras para un concierto*. Quito, Eskeletra, 2005.

_____. *Entrevista*. Cuenca, 20 Noviembre 2008.

_____. *Fiesta de solitarios*. Quito, Editorial El Conejo, 1992.

_____. *Huellas de amor eterno*. Quito, Ed. Planeta y Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2000.

_____. *Manual de escritura académica. Guía para estudiantes y maestros*. Quito, Corporación Editora Nacional, 2005.

Vásconez, Javier. *El secreto y otros cuentos*. Colección Cuarto Creciente. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión. 2004.

Viteri, Eugenia. *Los zapatos y los sueños*. Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Guayas, Colección Letras del Ecuador. 1977.

Zúñiga Paredes, Yvonne. *Eslabón que une los Tiempos*. sle. FEPON Editores. 1998.



CONSULTAS VIRTUALES

Carnaval de Bajtin. Internet. www.marxists.org/espanol/bajtin/rabelais.htm. Acceso 25 Septiembre 2008.

Carnaval. Internet. <http://www.tulane.edu/~avelar/span610/mitchell%204.html>. Acceso 25 Septiembre 2008.

Tatuaje. Internet. <http://www.elcuerpo.es/>. Acceso 25 Septiembre 2008.

Zonaverde. *Tulipán*. Internet. www.zonaverde.net/tulipasylvestris.htm Acceso: 25 septiembre 2008.