

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 27 - n.º 29
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Erasmo Sayago / *Bambú* / 2022/ goauche y tiza sobre cartulina / 70 x 50 cm

Artículos

<https://doi.org/10.53766/CONTEX/2023.27.29.05>

El modelo *Vectorial70*, el *corsé* y la *fuga*: lectura de la cuentística de Ecuador en la década de 1970

The *Vectorial70* model, the *corset* and the *fugue*: reading Ecuadorian storytelling in the 1970s

O modelo *Vetorial70*, o *espartilho* e a *fuga*: uma leitura das histórias equatorianas dos anos 70

Recibido 06-06-22

Aceptado 30-08-22

Mariagusta Correa¹

Universidad Católica de Cuenca, Ecuador

mariagustacorreadl@yahoo.com / maugusta.correa@ucacue.edu.ec

Resumen: La cuentística de la década de 1970 constituye un punto de inflexión en la tradición del cuento en Ecuador. Algunos de esos cuentos son material constante de varias antologías. Precisamente, la repetición en la selección, el predominio de la parte sobre el todo (cuento Vs cuentarios) y la generalización de criterios de esta selección fragmentaria han configurado la relevancia de estos cuentistas² en la trayectoria del género -asunto que no se discute-, al margen de fundamentos críticos provenientes de lecturas rigurosas del *corpus*, y también profundas, con respecto a las posibilidades analíticas de los textos. Luego, resulta pertinente revisar los cuentarios de siete autores para definir una estética basada en la construcción de personajes y su actitud en torno a su búsqueda de la felicidad, resuelta en la tensión *corsé/fuga*. La categoría *corsé* representa un discurso proveniente de los ámbitos de la Iglesia (que postula la pureza del cuerpo a través de la fe y la virtud) y de lo social (que produce subjetividades y disciplinamientos). La *fuga*, en cambio, como deserción digna, niega la operatividad del *corsé*, invoca la rebeldía del sujeto, su resistencia, su inconformidad, su soberanía individual y su libertad.

1. Cuenca, 1976. Ingeniera Comercial; Licenciada en Lingüística, Literatura y Lenguajes Audiovisuales; Magíster en Estudios Latinoamericanos, Mención Literatura, PhD (c) en Literatura Latinoamericana. Publicaciones: *La esfera de Penélope* (2011), *Al ras de la memoria* (2012), *Ascensor, ficciones contra tiempo* (2013), *Trastienda* (2014), *Mestiza* (2014), *Fotogramia* (2018), *épsilon* (2022). Código Orcid: 0000-0001-8235-9153.

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



Palabras claves: cuento ecuatoriano; década del setenta; búsqueda de la felicidad; corsé; fuga.

Abstract: The short stories of the 1970s constitute a turning point in the short story tradition in Ecuador. Some of these stories are constant material in several anthologies. Precisely, the repetition in the selection, the predominance of the part over the whole (short story vs. short stories) and the generalization of criteria of this fragmentary selection have configured the relevance of these short story writers in the trajectory of the genre -something that is not discussed-, regardless of critical foundations coming from rigorous readings of the corpus, and also deep, with respect to the analytical possibilities of the texts. Then, it is pertinent to review the stories of seven authors in order to define an aesthetic based on the construction of characters and their attitude towards their search for happiness, resolved in the corset/fugue tension. The corset category represents a discourse coming from the spheres of the Church (which postulates the purity of the body through faith and virtue) and the social sphere (which produces subjectivities and disciplines). Escape, on the other hand, as a dignified desertion, denies the operability of the corset, invokes the subject's rebelliousness, his resistance, his nonconformity, his individual sovereignty and his freedom.

Keywords: ecuadorian short story; 1970s; search for happiness; corset; escape.

Resumo: Os contos dos anos 70 constituem um ponto de inflexão na tradição dos contos no Equador. Algumas dessas histórias são material constante em várias antologias. Precisamente, a repetição na seleção, a predominância da parte sobre o todo (conto contra conto) e a generalização dos critérios desta seleção fragmentária configuraram a relevância destes contadores na trajetória do gênero - fato que não é contestado -, independentemente das bases críticas provenientes de leituras rigorosas do corpus, e também profundas, no que diz respeito às possibilidades analíticas dos textos. Então, é pertinente rever os contos de sete autores a fim de definir uma estética baseada na construção de personagens e sua atitude em relação à busca da felicidade, resolvida na tensão do espartilho/fuga. O espartilho da categoria representa um discurso proveniente das esferas da Igreja (que postula a pureza do corpo através da fé e da virtude) e da esfera social (que produz subjetividades e disciplinas). A fuga, por outro lado, como uma deserção digna, nega a operabilidade do espartilho, invoca a rebeldia, resistência, inconformismo, soberania individual e liberdade do sujeito.

Palavras-chave: conto equatoriano; década de 1970; busca da felicidade; espartilho; fuga.

Introducción

A partir del problema de la insuficiencia de evidencias en torno a la transformación de la tradición cuentística de Ecuador en la década del setenta (el estado del arte lo conforman unos pocos estudios críticos y más bien, numerosas motivaciones de los autores de antologías de cuento) que, sin embargo, es una verdad instaurada e indiscutible, se promueve la articulación de dos estrategias que sirven para proponer la formulación de una estética que identifique dicha producción y solvente el problema del “relevé de prueba”. De esta suerte, la hermenéutica y el comparativismo permiten formular una propuesta de lectura crítica, en tanto, el modelo *Vectorial*⁷⁰ complementa y refuerza esa metodología, dado que plantea intervenir en la subjetividad que arraiga todo ejercicio de lectura, y mostrar el comportamiento de las variables que condicionan el análisis, con el propósito de confirmar la estética propuesta, en términos numéricos y gráficos

Problema de investigación

Miguel Donoso Pareja, en su libro *Nuevo realismo ecuatoriano*, publicado en el año 2002, al referirse al “cambio cualitativo en la expresión narrativa del país” (p. 9) –sobre todo, en la novela– acusa una inexistencia de argumentos³ que validaran dicho cambio. En consecuencia, indefinición de variaciones, efectos, contextos, conexiones y mediaciones, sin embargo, han inducido a la aceptación de dichos cambios sin beneficio de inventario. Donoso Pareja identifica una yuxtaposición entre el esquema anterior y otro distinto, una continuidad entre lo viejo y lo nuevo, que no establece “los vasos comunicantes y las ligas naturales que esos textos –deudores mutuos de una serie de factores constructivos– t[enía]n y moviliza[ba]n en su engendramiento” (p. 10). La aceptación del cambio sin beneficio de inventario (o sea, sin razones) coincide, por tanto, con la idea de una proposición aceptada sin comprobación.

Aquello que el crítico guayaquileño detectó en la novela también es común al cuento de Ecuador, acaso, debido a una necesidad urgente de confirmar ciertos desplazamientos evolutivos en nuestra cuentística. En efecto, más allá de las razones, el mismo episodio se confirma con los cuentistas de la década de 1970, a quienes se les reconoce el mérito de “la superación” del realismo social y se les sitúa en la franja de la evolución, sin embargo, sin mayores explicaciones ni

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

fundamentos, pues lo que ha quedado del ejercicio crítico desplegado a propósito de su producción son los textos justificatorios de antologías y contados estudios críticos a los que les falta rigor y profundidad.

Dichos estudios críticos sobre la cuentística de la década no son numerosos y proponen vistazos panorámicos y superficiales que, además, quedan escamoteados por lecturas de cuentos de otras décadas. Del mismo modo, resuelven generalizaciones y proponen conceptos absolutos, sin precisiones ni verificaciones, que finalmente son validados por hábitos de repetición. Las antologías, por su parte, tampoco plantean una revisión amplia ni profunda de la producción de cuentos de esa década. Exponen las preferencias de lectores que, en principio, poseen más experticia que los lectores comunes y transcriben el texto elegido, acompañado de alguna carta biobibliográfica del autor, que suele resultar más o menos interesante. Aunque estas antologías poseen ciertas coincidencias⁴ y se presentan como muestrarios, sus justificaciones de selección no configuran un sustento crítico riguroso y confiable, y además, dejan fuera, debido a su propia naturaleza, entre los no escogidos, otros textos cuyo valor mostraría que algo más sucede en el género y en nuestra literatura.

En este estado de cosas, el problema, entonces, radicaba en la falta de pruebas y evidencias que superasen la relación “unos cuantos cuentos/todos los cuentarios” y las lecturas críticas generalizantes con respecto a la cuentística de la década del setenta en Ecuador. Esta condición problemática, además, volvía inestables e inciertas las propuestas y afectaba la formulación de una estética de género y de época. El presente artículo presenta una síntesis de la investigación académica que intentó responder a este problema: “Cuerpos angustiados y en fuga: hacia una estética del cuento del Ecuador en la década de 1970”, que fuera mi tesis previa al grado de doctora en Literatura Latinoamericana de la Universidad Andina Simón Bolívar, sede en Quito.

Estado del arte

Pocos estudios y varias antologías constituyen el punto de partida para pensar el problema de la definición de una estética de la cuentística de los setenta de Ecuador. En todas estas antologías se encuentran incluidos los autores convocados al *corpus* de la presente investigación, a excepción de Violeta Luna, la única mujer entre ellos.

4. Se trata de una coincidencia en términos de selección que nos deja pensar en una confirmación del valor de los textos (y también del oficio de sus autores), y al mismo tiempo, coloca esa producción como obra fundamental del autor o como representativa o emblemática con respecto a su obra. Esto es lo que sucede, por ejemplo, con Abdón Ubidia y su asociación a “Tren nocturno”, o con Raúl Pérez Torres y su cuento “El marido de la señora de las lanas”.

Con respecto a los estudios críticos, el de Juan Valdano, propuesto en 1978, es el más importante y valioso. Debe resaltarse su proximidad temporal a la obra de los autores y el acertado planteamiento de su “Panorama del cuento ecuatoriano: etapas, tendencias, estructuras y procedimientos”. Valdano propone tres etapas⁵ y revisa autores y asuntos tales como la cosmovisión, la técnica, el lenguaje y sus propuestas. En la “tercera etapa” estableció un “lo que se deja atrás y lo que comienza” –asunto aludido escépticamente por Donoso Pareja–, en el ámbito de una producción relativista basada, de un lado, en el realismo psicológico asociado a Pablo Palacio, que “encontrará repercusión sólo más tarde” (p. 149) y cuyas variables son la importancia del contexto de la narración, que redefine el valor de los hechos; el impacto de estos sobre la conciencia del personaje y la ruptura de la linealidad cronológica del discurso (p. 149); y de otro, el realismo social, de 1930, integrado a un consciente manejo de la técnica narrativa, y también, a una nueva concepción del mundo.

El estudio de Cecilia Ansaldi (1993), “Dos décadas de cuento ecuatoriano 1970-1990”, contrasta con el valioso estudio de Valdano por su descuido y por su falta de rigor. En la apertura confirma su autorreferenciación, en tanto su propia reflexión marcaría los límites de su estado del arte. Su lectura, hecha de impresiones y lisonjas, está dirigida a los autores y no a su obra, aspectos que confirman el valor casi nulo de esta propuesta.

La investigación de Alexandra Astudillo (1999), *Nuevas aproximaciones al cuento ecuatoriano de los últimos 25 años*, revisa un *corpus* de cuentos de varios autores, entre los que también se encuentran los escritores varones revisados por esta investigación, con publicaciones comprendidas entre los setenta y noventa. A Astudillo le interesa confirmar sus hipótesis en torno a los personajes, su voz, su relación con el espacio, con los otros y consigo mismos, en un escenario urbano que le resulta relevante. Las posibles connotaciones de la época, en tanto construcciones de lo social, lo femenino y el poder y sus formas de violencia, que se colocan en relación con la configuración de los personajes de los cuentos publicados durante la década del setenta, no constituyen un tema relevante para la autora, como sí resulta, en cambio, para esta investigación.

Antonio Sacoto, en cambio, en el año 2007, presentó la segunda edición de la obra *El cuento ecuatoriano 1970-2006*. En la introducción, resalta el despliegue técnico de la producción cuentística, los “personajes de gran penetración psico-

5. Uno de los enunciados importantes del *panorama* propuesto por Valdano (1979) es el referido a la *Etapas de Transición*, que erróneamente se ha asignado a alguien más (Dávila Vázquez) y cuya producción es ubicada por el crítico, durante buena parte de los años 1950, bajo el predominio “del narrar sobre el mostrar”. Este preámbulo transicional permitió a este estudio cruzar puentes para reafirmar la idea de tradición en la producción del cuento ecuatoriano durante la década de 1970.

lógica” (p. 9), el tratamiento temático del microcosmos social, los cambios socio-económicos en el país, los problemas de pareja y del cambio demográfico, la alienación, el distanciamiento y la soledad. “Se retrata lo feo de Quito y Guayaquil” (p. 9), comentará Sacoto, a partir de una lectura que intenta ser aglutinadora y totalizante, pues examina cuarenta años de producción cuentística. Acierta al identificar algunas pulsiones temáticas pertenecientes a los setenta; sin embargo, aquellas quedan escamoteadas entre otros rasgos que provienen de relatos posteriores. Su análisis se basa en una valoración impresionista del escritor y de su producción y en la recuperación de los argumentos. Como sucede con otros estudios ambiciosos y aglutinadores, el de Sacoto termina identificando conclusiones que funcionan en términos generales, cuya validación centrada en largos períodos (tres y más décadas) no ofrece una lectura particular de la cuentística de la época.

Con respecto a las antologías, resulta oportuno mirar algunos detalles importantes: *Una gota de inspiración toneladas de transpiración. (Antología del nuevo cuento ecuatoriano)*, de Raúl Vallejo (1990), y su respectiva actualización, en el 2005, con el título *Cuento ecuatoriano de finales del siglo XX. Antología crítica*, están dirigidas a “los jóvenes lectores”, enfrentan el problema de la lectura y la elección de textos por parte de los docentes de literatura a partir de un muestrario de relatos contemporáneos que concentra “todo un período” (10) y convocan a escritores con “obra cierta” (p. 10). Vallejo intenta una actualización de lecturas e incorpora textos editados durante las décadas del setenta y ochenta.

Luego, hacia el año 1991, Mario Campaña editó con el Programa del Ministerio de Educación y Cultura, “El Ecuador Estudia”, la antología *Así en la tierra como en los sueños. Cuentos escogidos*. Se trata de una propuesta básica y no exhaustiva, que responde a la lectura de su autor y a consultas a otras antologías y a fundamentos críticos de terceros. Propone una diversificación en hitos temporales que articula autores y libros en torno a determinadas décadas, “Entre el 70 y el 80 hay una nueva cuentística, [...] Son los escritores más conocidos de estos años, especialmente por su sostenida actividad editora” (p. 14). Es evidente el afán condensador del antólogo al proponer las cuentísticas de los setenta y ochenta como un solo bloque de producción sin diferencias notables. Aquello no funciona exactamente así, pues, además de la incorporación de nuevos autores, los de los setenta, produjeron una cuentística distinta una década después.

La *Antología básica del cuento ecuatoriano*, de Eugenia Viteri (1987), que se actualizó en el año 2016, plantea un registro que se ordena ascendentemente en función del año de nacimiento de los autores. Inicia con un relato de José Antonio Campos (1868-1939) e incluye a varios autores, sin embargo, no, a Violeta Luna. Viteri identifica el peso de lo urbano y de sus conflictos en la configuración de personajes complejos y ambiguos y de “la memoria como material básico de sus

historias” (p. 27). Lo anterior no se sostiene puesto que, como ha confirmado esta investigación, la mayoría de relatos tienen tres motivaciones temáticas fundamentales, que transcurren en el espacio íntimo de la casa o la habitación y que se inscriben en un presente que se hilvana en el texto, con la escritura, mas no como un pasado que se recupera. De otro lado, Viteri afirma que los relatos incluyen “los universos de la infancia, la violencia intrafamiliar, los descubrimientos de las primeras experiencias con el amor, el sexo y el erotismo [...] [mezclados] con otros enfoques de la lucha política” (p. 27). Estos motivos no son los fundamentales, por tanto, merecen observarse con más detenimiento.

Posteriormente, en el 2004, la Campaña de Lectura Eugenio Espejo promovió la publicación de colecciones personales de cuentos de varios autores ecuatorianos. Nuevamente, la excepción fue Luna. Los autores convocados incorporaron sus cuentos, basados en sus propios criterios, los cuales nunca fueron explicitados en ninguno de sus libros.

Raúl Pérez Torres, en el año 2012, presentó la antología *Nosotros los de entonces*, como una declaración generacional que identifica una comunidad de prosistas a quienes los convocó el oficio y la época. Estos “entrañables compañeros de ruta” (p. 9) fueron fieles al “cuento [que] era el género que mejor definía nuestra urgencia en esos años” (p. 14)⁶.

De todas estas antologías, la de Vallejo supera la mera información biográfica con una argumentación importante sobre la cuentística de cada autor. Sin embargo, su revisión sobre dos décadas disuelve una posible lectura focalizada en el periodo 1970-1979. Por tanto, antologías y estudios, a excepción del estudio de Valdano, adolecen de no centrar su preocupación en la década de 1970 y carecen de rigor y profundidad en sus análisis.

Marco teórico

Durante la década de 1970, circulaba una serie de promesas en la atmósfera de las ciudades principales de Ecuador –Quito, Guayaquil y Cuenca– a propósito del advenimiento de un nuevo tiempo que traía consigo desarrollo, confort, nuevos hábitos de consumo y, por tanto, una nueva experiencia vital. Sin embargo, el sujeto de la época comenzó a mirar con desconfianza el cumplimiento de esas promesas, sobre todo, por aquello que comprobaba en su fuero personal: la época era otra y había transformado la ciudad y a sus habitantes, quienes ensayaban nuevas formas de relacionarse, dada la complejidad que se había sumado a sus modos de existencia. La renovada modernidad con sus nuevas formas de producción había

6. El autor propone una dinámica comunicante entre la dimensión real y la consciencia del escritor con respecto al mundo que le rodeaba y a la potencia del mito revolucionario, que funcionaba como un insumo para la confección de los cuentos. Asimismo, reconoce su filiación con los narradores de Guayaquil y Cuenca (Velasco Mackenzie y Cárdenas) y confirma que, sin excepción, todos comenzaron a publicar durante la década de 1970.

redefinido el rol de lo femenino. Además, en nuestro país, como en otros de América Latina, se impuso una tensión entre movimientos inspirados en la Revolución cubana y gobiernos que los perseguían y que estuvieron auspiciados por la Alianza para el Progreso y el Plan Cóndor.

En ese estado de cosas, la noción de *búsqueda de la felicidad* adquiere un importante significado. Recordemos que Epicuro (2012) afirma el estado feliz como destino de todos los hombres, condicionado por la sensatez de sus decisiones; que Schopenhauer (2013) asocia la búsqueda de la felicidad con las edades del sujeto, quien, al final de su existencia, confirmaría con pesimismo que su única certeza era la muerte, y que las otras búsquedas terminaban siendo infructuosas; que Russell (2017) plantea las causas de la felicidad (el afecto, la familia, el trabajo, los intereses impersonales fuera de la vida cotidiana, y el equilibrio entre el esfuerzo y la resignación) y de la infelicidad; que Schmid (2010) defiende el derecho individual a definir la autonomía de la felicidad y las comprensiones posibles que puedan hacerse sobre ella; que Marquard (2006) plantea el teorema de la felicidad en la infelicidad y un fundamento de compensación a favor de la primera; y que, finalmente, Bauman (2009) propone una dependencia entre felicidad, consumo y capacidad adquisitiva, y que las dos últimas constituyen fuentes falsas de placer.

A partir de estas reflexiones, resulta evidente que la búsqueda de la felicidad representa un eje que atraviesa la vida de todos los seres humanos, durante todas las épocas, y plantea la tarea permanente de asumir la existencia con un fin, que, en efecto, es la felicidad, cuya definición autónoma por parte de cada sujeto, sin embargo, puede tener como respuesta, múltiples y diferentes expresiones, entre otros factores, debido al contextual. Recordemos que para Bauman (2009), la felicidad constituye un afán fundamental en la vida de los seres humanos, de allí la reflexión que pensadores de todas las épocas le dedicaron. Luego, como experiencia individual:

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

Por tanto, la búsqueda de la felicidad, en la modernidad, articula la acción y la razón humanas. Dicha articulación sirve para pensar la tensión *corsé/fuga* como condición de existencia que influye en la configuración de personajes de la cuentística ecuatoriana de los años setenta y se constituye en una alternativa para proponer un modelo de lectura y, a partir de él, su estética.

Revisemos los sustentos teóricos con los que se proponen estas dos categorías en tensión. El *corsé discursivo de lo religioso y social*, en adelante *corsé*, es una categoría definida a propósito de aquella prenda de moda que comenzó a ceñir el

cuerpo de mujeres desde el siglo XVI (Steel). Así, metafóricamente, propongo el *corsé* como un discurso cuya potencia proviene de los ámbitos de la Iglesia (que postula la pureza del cuerpo a través de la fe y la virtud) y de lo social (con sus efectos de producción de subjetividades y disciplinamientos), que, a su vez, gestionan la inhibición y el miedo al castigo. De este modo, y a partir de la instalación de este discurso en la vida social de los sujetos, el *corsé* intenta modelar los actos de hombres y mujeres, sus estilos de vida, sus prácticas y, por tanto, sus *habitus* (Bourdieu).

El *corsé* condiciona, cuando no, imposibilita, la búsqueda y el hallazgo de *esa* felicidad particular. Opera como una transferencia de discursos emitidos desde instancias de poder, que intentan la modelación, el control y la homogeneización de los cuerpos; de allí que imponga estatutos a partir de los cuales los sujetos deben interpelarse, y, a su vez, también interpelar a sus prójimos, mediante operaciones que producen definiciones y las calificaciones del yo y del nosotros, o sea, del yo con y en los otros, y la descalificación de los otros, entre quienes, el yo se niega a permanecer, precisamente, por razones de incompatibilidad.

Esta transferencia discursiva incorpora ciertas narrativas para modelar, reprimir y *encorsetar* los cuerpos. Por ejemplo, el capitalismo, el patriarcado, y el Estado son nociones desde donde se originan ciertos poderes, cuyos discursos actúan como verdaderos postulados que se imponen en la vida de los sujetos. El *corsé*, como discurso que sostiene y fundamenta las prácticas sociales, condiciona la estética de la narrativa del *Vectorial70*⁷, nombre del modelo matemático que también propongo en este estudio para identificar las tres líneas temáticas (o vectores) sobre las que fundamentalmente se basó la producción de los escritores de este *corpus*. Este mismo nombre los distingue como generación de cuentistas, a propósito de la idea de contemporaneidad (Agamben).

Luego, como accesorio represivo (pues lo fue en el ámbito de la moda) es capaz de modificar el cuerpo social para que alcance una forma (o silueta, tal como se esperaba en el otro contexto), y para que perceptivamente cumpla ciertas condiciones que se expresan en el comportamiento, en tanto el contorno o límite del cuerpo fija sus dominios, es decir, su posibilidad de acción, aislado de otros cuerpos, si es necesario, y cumpliendo ciertas regularidades. Precisamente, por

7. *Vectorial70* alude a los tres vectores que definen los temas más trabajados en los cuentos publicados durante la década de 1970, por los autores convocados al *corpus*. Cada vector es una recta que se define a través de una sucesión de puntos o pares ordenados que, a su vez, proceden del valor que tenga la variable *corsé* (x), y el que asuma la variable *fuga* (y), en cada una de las historias relatadas. Dichos vectores o líneas temáticas son tres: *Fugas del ecosistema social*, *Punto de fuga de lo femenino*, y, *Poder, violencia y represión*.

cuerpos silueteados⁸ deben identificarse a aquellos que han pasado por una operación de síntesis, homegeneizante⁹, que elimina los detalles internos, es decir, socava la autonomía individual, para volverlos identificables y clasificables, desde la proyección de otro cuerpo que es propuesto como modelo.

El *encorsetamiento*, entonces, comprime el cuerpo individual, tal como operaba materialmente el *corsé* de la moda, como exigencia estética y social, para lograr una cierta compostura al momento de actuar, pues aportaba “rigidez y todo ello se ajustaba a las ideas prevalecientes, tanto de lo considerado estético, como del comportamiento severo y disciplinado que debía prevalecer” (Sandoval, párr. 3). La connotación de la ortopedia como práctica correctora permite pensar en la lícita presencia de sujetos tutores, guías y cuidadores de los cuerpos de niños, niñas y mujeres, es decir, padres, profesores, religiosos y esposos, cuyas credenciales los habilitan para intervenir en los cuerpos contiguos (me refiero a una contigüidad consanguínea, afectiva o sistémica), a través de postulados morales, condicionamientos, requisitos y sugerencias, que conectan nuevamente con la noción weberiana de *espíritu*.

Así, el *corsé* actúa a través del concepto de *masculinidad*, que somete la voluntad individual a dispositivos sociales; “la construcción de la masculinidad se da en la tensión entre elementos individuales y la norma social” (García, p. 18), que supone normativa (conjunto de reglas e instrucciones que fundamentan el *corsé*), obediencia (a esos códigos que la definen), garantía (de la propia masculinidad en el espacio doméstico y público) y jerarquización (en relación con sus pares). Con respecto al *corsé*, a pesar de las implicaciones productivas o beneficiosas del patriarcado para todos los hombres, este impone, sin embargo, a sus cuerpos, el libreto del dominado frente a los otros hombres que detentan el poder.

Por tanto, ese *corsé* de la moda que actuaba en particular sobre el cuerpo de las mujeres y en una zona específica para procurarle una buena posición, en los

8. La silueta expresa el efecto modelizante del *corsé* en el ámbito de la moda (esbeltez, marcada cintura y proporcionalidad, emulando la silueta del reloj de arena). En el contexto de lo figurativo, según Ignacio Bordes de Santa Ana, la silueta, en tanto carece de volumetría, asocia figura y fondo, y produce formas que poseen significación (p. 34). Análogamente, el fondo representa la estructura o el todo social, y la figura, aquello que se distingue, el cuerpo regularizado por el *corsé*, cuyo significado, sugiere la presencia de hombres y mujeres, *encorsetados*. Sus relaciones de poder asimétricas responden al predominio patriarcal y a un conflicto de origen en el capitalismo moderno, entre las productividades de sus cuerpos, productividad masculina, indispensable y remunerada, en tanto, la femenina, no valorada, queda sometida al patriarcado.

9. Esta homogeneización también puede ser comprendida desde la noción de “espíritu del capitalismo” de Max Weber, postulado que demanda un cierto tipo de comportamiento de los miembros de una sociedad (virtud y moderamiento) para conseguir ciertos resultados (o productividad / rentabilidad / utilidad), dentro de un modelo económico, es decir, “la utilidad de la virtud” (p. 61).

cuentos, como *corsé*¹⁰, actúa a manera de un dispositivo modelador que intenta controlar e imponer rectitud a los actos de los cuerpos de los personajes y ratificar sus roles, en el ámbito público y privado (o doméstico). Al caso, control, opresión, distorsión, posición, rectitud, rigidez, e incluso castidad (de los cuerpos de mujeres) son elementos que definen los roles y los autorizan como modelos sociales prestigiosos.

Tal como su uso intensivo reportó, hacia el siglo XVIII, deformaciones y problemas con ciertos órganos (Abreu Reyes), el *corsé* degrada el cuerpo dentro del cuerpo social, en tanto lo subordina al patriarcado, lo oprime, lo vulnera, lo subyuga, le niega su libertad de existencia e incluso da lugar a ciertos tipos de violencia. Esta represión es el detonante para la acción del fugitivo, puesto que existe una incompatibilidad entre lo que se es y lo que se desearía ser, es decir, en términos de privación material o simbólica, o incomodidad, y felicidad –la cual pone en relación directa el deseo con el objeto deseado–, a manera de una oposición dialéctica.

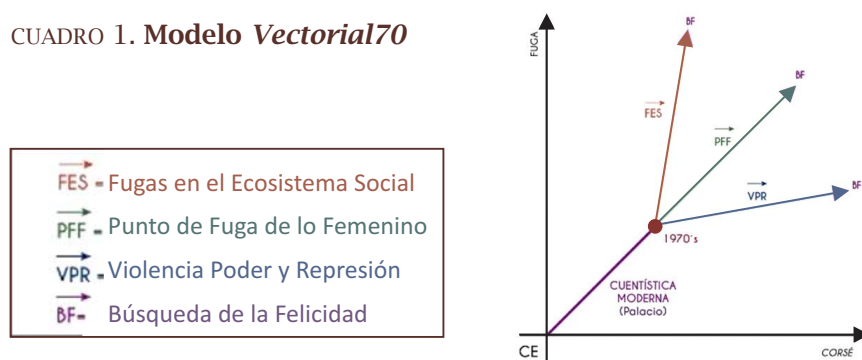
Precisamente, la categoría *fuga* propuesta por este estudio se fundamenta en el concepto ambivalente opresión/búsqueda de la experiencia liberadora del acto migratorio, es decir, como categoría política, y a partir de la reivindicación de su significado propuesta por Mezzadra, quien lo postuló como un derecho que reconoce dos asuntos. El primero, la libertad del movimiento de hombres y mujeres que protagonizan episodios migratorios. Y el segundo, su subjetividad y su singularidad, las cuales no responden únicamente a una cierta naturaleza sino a procesos de producción y reproducción culturales, y a la experiencia y condición migrante que se definen en el punto de intersección y contradicción: coerción impuesta y libertad deseada. La naturaleza social de la migración y su dimensión subjetiva reafirman el lugar de la soberanía individual y la autodignificación y las colocan junto a las otras causas del acto migratorio. Este concepto de fuga reivindica su dimensión política, en tanto libertad y manifestación del individualismo moderno, a través del derecho a la movilidad personal, física o simbólica, y a través de la experiencia migratoria. Algo se deja atrás y es sustituido por el nuevo hito del fugitivo; algo se desestructura y algo se descompone, algo se niega y se enfrenta y algo se adopta, en tanto se juega con una nueva identidad, la del extranjero, por ejemplo, y, en consecuencia, la del excluido, la del exiliado, la del asilado, apátrida o refugiado.

10. La categoría «silueta», que en la moda funciona como una sombra que proyecta un cuerpo vestido con todos sus complementos (Sandoval), permite pensar prácticas sociales prefiguradas por el *corsé discursivo de lo religioso y social*, que definen la versión ideal del cuerpo (sobre todo femenino) en la esfera de las prácticas sociales, las relaciones y los afectos; es decir, un cuerpo que se comporta, que ejerce ciertos roles y responsabilidades, que conoce sus límites sin traspasarlos, a propósito, tanto este *corsé* como el otro, el de la moda, han alcanzado aceptación y prestigio en la dimensión social.

La *fuga*, entonces, ha de entenderse como una forma de desertión, sin embargo, digna, pues expresa, con la rebeldía, resistencia e inconformidad. Ahora bien, el fugitivo supone una individualidad corpórea en movimiento (en *fuga*) y en relación con los otros, los que se quedan (los conocidos) y los que va a conocer (los des-conocidos). O simplemente relaciones con atmósferas o contextos que se dejan (las unas) y que luego se asumen (las otras), y con toda la extrañeza que pudieran provocar; con los bordes o con las fronteras que determinan las nociones del aquí y del allá, de lo que se deja y se queda, y de lo que está por venir. De todos modos, es una forma de resistencia, cuando no, de rebeldía frente a la imposición del *corsé*. Las tres categorías: búsqueda de *la felicidad*, *corsé* y *fuga* construyen una alegoría desde la que puede ser descifrada la forma en la que los personajes fueron confeccionados en cada uno de los cuentos.

Ahora bien, los motivos temáticos son definidos a través de la identificación de las frecuencias con las que ciertos asuntos son representados por cada una de las historias. La relación *corsé/fuga*, que esclarece la intensidad de la búsqueda de la felicidad de cada personaje, formará una continuidad; gráficamente, una sucesión de puntos que aluden a esa felicidad y que a su vez configura tres vectores: *Fugas del ecosistema social*, que está formado por todos los cuentos que tratan la tensión *corsé/fuga* en el ámbito social y a propósito de las relaciones con los otros; *punto de fuga de lo femenino*, que recopila todas las historias que retratan las experiencias de mujeres en distintos contextos y las formas en las que construyen su subjetividad; y finalmente, *poder, violencia y represión*, vector en el que confluyen todas las historias en las que los cuerpos son sometidos a experiencias de violencia y dolor, a propósito de su condición diversa y subalterna, en escenarios en los que el Estado, lo patriarcal y la sociedad, en el espacio público o privado, imponen formas de subyugación, cuando no, de eliminación de esos cuerpos que incomodan. Recordemos que un vector define un agente que traslada algo de un sitio a otro. Cualquier acción (o acto) que se proyecte y que tenga una intensidad variable, que siga un sentido o un trayecto puede ser comprendida desde el lenguaje físico-matemático de los vectores. El comportamiento de las líneas temáticas de los cuentos inventariados, también puede ser identificado y comprendido desde la lógica vectorial y a través de la proposición de un modelo, el *Vectorial70*.

CUADRO 1. **Modelo Vectorial70**



Metodología

Con respecto al diseño metodológico, cabe afirmar que esta investigación fue de tipo cualitativa y, por tanto, inductiva, puesto que, a través de la reflexión y la interpretación a través de tres ejercicios de lectura aplicados a la población de cuentos, se revelaron temáticas y estrategias constantes en la confección de personajes, las cuales permitieron configurar una teoría explicativa. Se practicó un análisis comparativo de los cuentos del *corpus*, para definir el comportamiento de las variables: *corsé*, *fuga* y *búsqueda de la felicidad*, que funcionan como elementos recurrentes. A partir de estos resultados, la investigación adquirió un alcance hermenéutico, en virtud de la interpretación del comportamiento de las variables, que confirma la frecuencia de las tres líneas temáticas mencionadas.

Se estudió un grupo de 65 cuentos incluidos en libros publicados durante los setenta por cada uno de los siete autores, que fueron seleccionados en función de su año de nacimiento (1940-1950) y del de la publicación de sus cuentarios (1970-1979). Los criterios de inclusión estuvieron relacionados con la naturaleza argumentativa y el rol de los personajes protagonistas, involucrados en situaciones que los interpelaban y desafiaban.

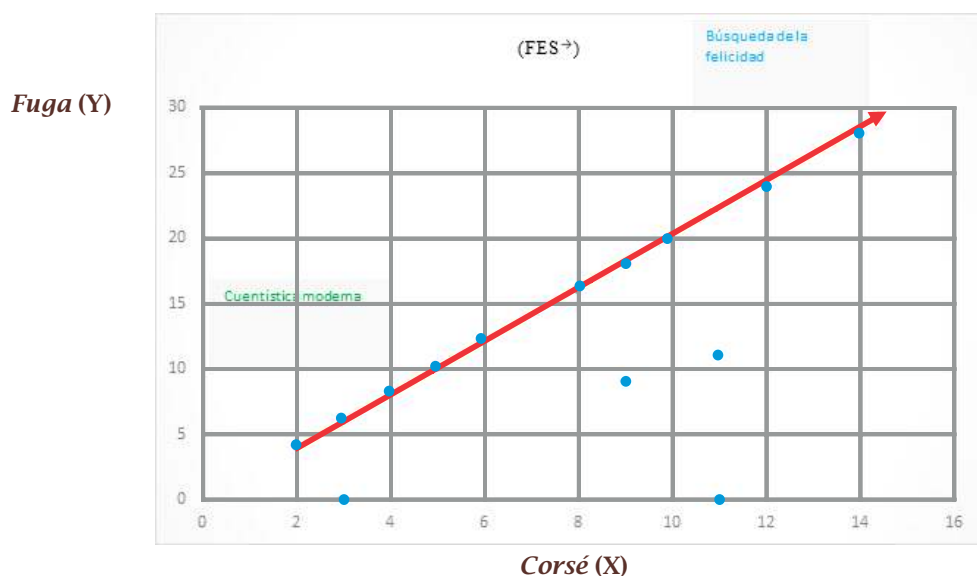
El procedimiento supuso la incorporación de cinco fases. La primera consistió en una lectura de toda la población de cuentos para fijar los criterios de inclusión de la configuración del *corpus*. La segunda contempló la selección de los cuentos y la identificación de las categorías que aparecían con frecuencia en ellos. En una tercera fase, se practicó una lectura adicional, que identificara las principales líneas temáticas, que fueron tres, y se construyó un modelo vectorial para mirar su comportamiento. Es decir, se propuso una diversificación temática de los cuentos y un análisis de las tres variables definidas. La cuarta fase supuso el análisis de cada uno de los cuentos, siguiendo los condicionantes definidos en las fases previas. Finalmente, la última fase consistió en la definición de las conclusiones, a partir de la interpretación de resultados, precisamente, atendiendo a la naturaleza de la crítica literaria, que permitió proponer una estética y la definición de los rasgos y las condiciones con los que se confeccionaron los personajes de los cuentos del *corpus*, los cuales guardan una muy cercana relación con las experiencias de los personajes en cada una de sus historias.

Discusión de resultados

Con respecto al primer grupo de cuentos que configuraron el primer vector $FES \rightarrow (18^{11})$, los personajes frente a la definición del *habitus*, las prácticas y los estilos de vida ponen en exposición la tensión *corsé/fuga*, e incluso el predominio

de la *fuga*, en ciertas circunstancias entre las que se destacan el deseo y el placer sexuales, la mudanza, la muerte, las relaciones familiares, la educación, pese a que, ocasionalmente, el discurso dominante de la religión pretenda intervenir en los comportamientos, sobre todo, adolescentes y femeninos, para reafirmar el predominio del patriarcado, y en el contexto educativo con cuerpos de niños asediados sexualmente y sometidos a violencias psicológica y física, so pretexto de aprendizaje. Se confirma el quebrantamiento de ciertos condicionamientos que *encorsetan* los cuerpos, y el triunfo de los estados de bienestar (o felicidad). La operatividad del *corsé* se revela en el contexto familiar, a través de adultos cuidadores. Además, la memoria y el desdoblamiento se presentan como estrategias para emprender escapes de situaciones angustiantes, provocadas por la muerte, el matrimonio, o incluso, la nueva época y sus desfases. De este modo, se confirma que este primer grupo de personajes se construye a través de su propia interpelación; aquellos deciden a favor de circunstancias que podrían aportar bienestar a sus vidas, cuya traducción es la intensidad de su resistencia frente al *corsé*. La mayoría de personajes femeninos asume funciones de reproducción y/u operacionalización del *corsé* y de sus condiciones represivas con excepciones importantes en torno al placer del cuerpo y la impugnación del patriarcado. El gráfico que sigue a continuación muestra la representación gráfica del primer vector.

CUADRO 2. Vector *Fugas en el ecosistema social*



11. A continuación, se listan los cuentos y sus autores. El paréntesis contiene los valores de *corsé* y *fuga* asignados. De Pérez Torres: “La casa vieja o lo que no se olvida” (1974), (2, 4); “Mamá” (1974), (12, 24); “El cuico” (1978), (5, 10); “Cuando me gustaba el fútbol” (1978), (5, 10); “Doña María y la fe” (1974), (9, 9); “Elenita” (1974), (3, 6). De Proaño Arandi: “Nosotros también nos iremos” (1972), (3, 0); “El que nunca había venido” (1972), (14, 28); “La metamorfosis de Juan Gualotuña” (1972), (11, 0); “Muñeca Negra” (1972), (3, 6). De Ubidia: “La fuga” (1979), (9, 18); “La piedad” (1979), (6, 12). De Rodríguez: “La primera caída” (1972), (10, 20); “Historia de un intruso” (1976), (3, 6). De Luna: “La mano” (1970), (8, 16). De Velasco Mackenzie: “Vida y vuelo de perico el pájaro” (1977), (4, 8); “Caballos por el fondo de los ojos” (1979), (11, 11). De Cárdenas: “El ejercicio” (1978), (9, 18).

Con respecto al segundo vector, recordemos que la experiencia económica del país, debido a la explotación petrolera y al proyecto modernizador del gobierno de Rodríguez Lara, afectó los hábitos y los comportamientos de los sujetos, y estos, sus relaciones interpersonales y afectivas, pues las formas de sentir y los roles de género fueron intervenidos por ciertos desplazamientos sociales. Así, los cuentos de este segundo vector (28¹²) ponen en escena personajes femeninos que desequilibran las estructuras sociales; su rol contrasta con aquel tradicional de la sumisión, la fidelidad, e incluso, la aceptación de la violencia que se proponen como síntesis del sistema patriarcal hegemónico y el acatamiento al *corsé*. Luego, el efecto de la *fuga* que lo impugna restituye a las mujeres valores tales como la independencia, la soberanía y la libertad, antes menoscabados por la fuerza represiva del *corsé* y el fundamento patriarcal. Se trata de mujeres disidentes, cuyos antecedentes son, de un lado, los personajes femeninos creados por Palacio en 1927, que, desde roles secundarios, representan caracteres complejos que rehúyen del disciplinamiento del *corsé*; y de otro, la rebelde Soledad de *Arcilla indócil* (1959), de Jaime Montesinos. Estas mujeres se rehúsan a los convencionalismos, plantean nuevas formas de relación con lo masculino y funcionan como signos antecedentes que prefiguran personajes poseedores de una consciencia femenina compleja y unitaria que incomoda lo masculino y obliga su replanteamiento.

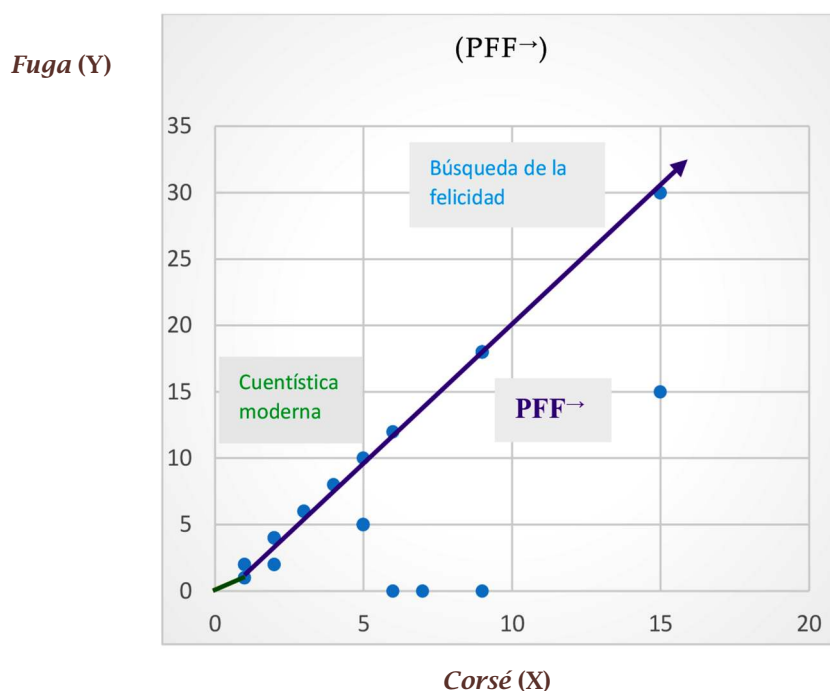
La religión, con la aplicación de sus estrategias especulativas desde la retórica del temor, la contaminación del miedo y la circulación de promesas (de felicidad); y la educación, impartida por los cuidadores (generalmente, los padres) y por la escuela como institución social acreditada para modelar los cuerpos de mujeres y varones, intentan fijar el *corsé*, es decir, la dependencia femenina con respecto a lo masculino y su libreto caracterizado por su maternidad y el cuidado de su familia y de su casa. Esto se traduce en imposición del estatuto patriarcal, cuya relación asimétrica de poder condiciona a la mujer asignándole un lugar subalterno y su dependencia con respecto a lo masculino, representado por el padre, primero, y por su esposo, después, si acaso hubiera cambiado su estado civil. Sin embargo, la

12. De Proaño Arandi: "La hora de las cinco" (1972), (15, 15). De Velasco Mackenzie: "Ablasor y la peregrina" (1977), (15, 30); "La cabeza hechizada" (1979), (9, 18); "La guerra dorada" (1977), (9, 18); "Pasillos" (1979), (2, 2); "El sabor a nada del agua" (1977), (3, 6); "*Nugae* es más que no" (1977), (3, 6); "Como gato en tempestad" (1977), (1, 1); "Para que el tiempo no lo borre" (1977), (5, 5); "Aeropuerto" (1975), (5, 5). De Ubidia: "Tren nocturno" (1979), (9, 0); "La Gillette" (1979), (2, 4); "Ciudad de invierno" (1979), (5, 10). De Luna: "La celda" (1970), (7, 0); "El retorno" (1970), (6, 0); "La voz" (1970), (2, 4); "Cristina", (1970) (5, 5). De Pérez Torres: "Los gestos de la soledad" (1978), (2, 4); "Apágame la luz" (1978), (2, 2); "Micaela" (1978), (9, 18); "Lo inútil" (1974), (1, 2); "El mismo rito" (1978), (1, 1); "De terciopelo negro" (1974), (1, 2); "Este merino" (1974), (15, 30); "Las caras burguesas" (1974), (9, 18); "La esposa de mi capitán" (1974), (9, 18); "El marido de la señora de las lanas" (1978), (4, 8); "La señorita Xerox" (1974), (6, 12).

búsqueda de la felicidad y la evasión del *corsé* alteran dicho libreto e ignoran esos condicionamientos que, sobre todo, debían aportar a la construcción de la masculinidad siguiendo un mandato que exige la *validación homosocial* (Kimmel) y la *puesta a prueba de la hombría* (Huberman), que garantizan la vigencia del estereotipo de “macho”, que se define, primero, frente a los otros (“machos”), y luego, frente a las mujeres.

La reubicación de las mujeres en el contexto laboral que concilia trabajo y hogar supera el parasitismo con respecto al cuerpo masculino y propicia el reacomodamiento de los roles de género y la recomposición del sistema de carácter fundamentalmente patriarcal. Luego, el pesimismo machista anuncia la deshumanización de la mujer y pone alertas en torno a las nefastas consecuencias de esa incorporación inapropiada o impertinente. Lo anterior afecta las relaciones matrimoniales, las desgasta y desmorona. Las contradicciones de la nueva época muestran que, a pesar del papel del dinero y la predisposición al consumo y el dispendio -incapaces de hacer sujetos felices-, sigue siendo fundamental para cada individuo dar continuidad a su ejercicio de búsqueda de la felicidad. Por lo demás, el carácter inconstante de los amores modernos confirma la imposibilidad del amor de pareja como forma de conseguir la felicidad.

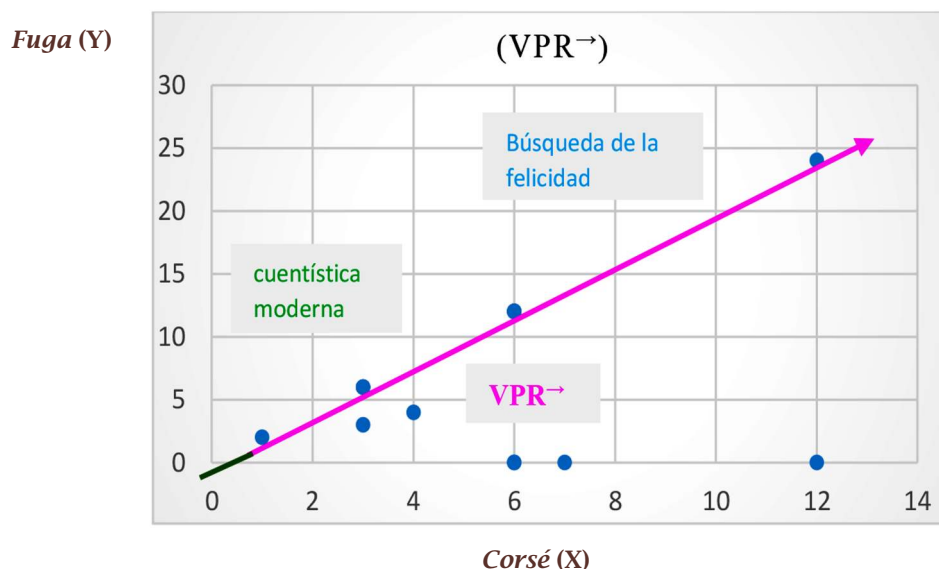
La evasión del *corsé* también se confirma con la construcción de la subjetividad femenina que pasa por la relación que la mujer establece con su propio cuerpo, en términos de afectos y sexualidad. Matrimonio, castidad y experiencia sexual son impugnados por los personajes femeninos, en tanto el hombre (esposo) deja de ser el mediador entre la mujer y el mundo, y entre ella y su propio cuerpo, y en tanto, opta por involucrarse en experiencias adúlteras, asume su deseo sexual y sabotea las denominadas buenas costumbres. Por lo demás, las consecuencias de estas decisiones resultan perturbadoras para aquellos. La disidencia femenina, expresión de su soberanía, pone en crisis la subjetividad masculina. A continuación, el gráfico del vector muestra los pares ordenados que fueron definidos a través de la tensión *corsé/fuga*. Tres muestran la sumisión de los personajes femeninos ante la acción represiva del *corsé*. Ocho, una resistencia que, sin embargo, no supera la potencia de la fuerza con la que el *corsé* intenta controlar e inmovilizar el cuerpo de ciertas mujeres personajes, que deben enfrentar la hegemonía patriarcal y las formas en las que la masculinidad se construye a partir de su subalternidad. Y son diecisiete los cuentos que forman el vector PFF→ y muestran las formas en las que los personajes femeninos resisten el *corsé* y logran *fugar* de las situaciones angustiantes de su cotidianeidad.

CUADRO 2. Vector *Punto de fuga de lo femenino*

El último vector está conformado por un grupo de cuentos (19) que refieren historias marcadas por contextos de violencia y experiencias dolorosas, por tanto, la *fuga* consiste en su evitación y la felicidad, como su efecto compensatorio, a propósito de la vigencia del teorema de la felicidad en la infelicidad (Marquard); como actitud que quiebra el pesimismo y se resiste a la desdicha, atenuándola y quitándole potencia, para compensar la experiencia feliz. También persisten personajes que no intentan escapar y no son felices; son cuerpos discriminados por su diferencia (retraso mental, fealdad, deformidad e incluso, su origen humilde). Entre estos cuentos, alguno aborda la prostitución infantil; otros, el edadismo como forma de discriminación del envejecimiento; la violencia en las cárceles, entre cuerpos convictos, y en el circo, como escenario de la rebelión de los solitarios, marginados, hábiles y raros; y el suicidio como escape de la calamidad. Un importante asunto que deja ver la sintonía de los autores con su época, signada por dictaduras civiles y militares, es el de la representación de la persecución estatal a la insurgencia estudiantil y obrera, su resistencia y rebelión, otras narrativas de la tortura, el despojamiento de los derechos fundamentales y la construcción de la conciencia política asociada a la reflexión intelectual y a la acción.

A continuación, se incluye en el gráfico el Vector *Violencia, poder y represión*, VPR→. Los puntos en el plano corresponden a los diecinueve relatos, en los cuales predomina la rebelión de nueve personajes, la resistencia de seis y la sumisión de cuatro de ellos.

CUADRO 3. Vector *Violencia, poder y represión*



Conclusiones

Con base en esta revisión se consignan las siguientes conclusiones fundamentales:

La cuentística de la década de 1970 influida por la etapa de transición y por las pulsiones de la literatura occidental, sobre todo, la estadounidense, toma distancia del realismo social y crea una narrativa cuya preocupación fundamental se centra en la confección de sus personajes. Otro de los factores de influencia es la asociación con su contexto real, caracterizado por una cierta atmósfera modernizadora, el desvanecimiento del mito revolucionario y el ambiente dictatorial. Asimismo, se confirma la influencia de Pablo Palacio en dos aspectos esenciales: el desenmascaramiento de lo social y la profundización en el mundo interior de los personajes, cuyo efecto mayor se evidencia en la construcción de perfiles femeninos. Vale anotar que tres de los siete autores convocados a esta investigación (Ubidia, Pérez Torres y Proaño Arandi) confirmaron, por esos días, explícitamente, su adhesión a la estética del autor iniciador del cuento moderno en Ecuador.

A partir de estos aspectos, se formula una estética basada en la confección de personajes a partir de tres categorías, búsqueda de la felicidad, *corsé* y *fuga*, tomando en cuenta que, dichos personajes, en sus historias, enfrentan situaciones en las que deben decidir con respecto a su felicidad a través de la resolución de esa tensión entre el *corsé*, como constructo discursivo que controla e inmoviliza al sujeto, y la *fuga*, como una actitud que, precisamente, rechaza la operatividad de ese *corsé*.

La lectura del *corpus* (65 cuentos) de los siete autores permitió identificar tres motivos temáticos que articularon tres grupos de cuentos en tres vectores: *Fugas en*

el ecosistema social, FES→ (18 relatos), *Punto de fuga de lo femenino*, PFF→ (28 relatos), y *Violencia, poder y represión*, VPR→ (19 relatos). Estos acumulan, respectivamente, historias que aluden a las formas de la convivencia social, la construcción de la subjetividad femenina y el poder que violenta ciertos cuerpos en los espacios público, doméstico o estatal.

De esta cuenta, el modelo *Vectorial70* se propone como un mecanismo para confirmar el ejercicio hermenéutico a partir del cálculo de la fuga, en función de la intensidad con la que el personaje responde a la fuerza represiva del *corsé*, que es representado por x , a través de la siguiente ecuación lineal: $(y = i \cdot x)$. Los grupos de pares ordenados de esta función configuran cada vector. En la gráfica, los puntos sobre o bajo el vector, representan respectivamente, estados de rebelión o sumisión de los personajes con respecto al *corsé*. Luego, el modelo *Vectorial70* resulta pertinente y productivo para proponer la definición de una estética basada en la construcción de los personajes, pues sostiene y complementa el ejercicio comparativo y hermenéutico propuesto.

Otra conclusión importante está relacionada con la cancelación de la voz omnisciente, que supone la sustitución del narrador personaje, quien asume una licencia para contar, y lo hace, a través de monólogos, corrientes conscienciales, recordaciones, o diálogos en los que se atenúa la voz del interlocutor hasta volverla, en ocasiones, imperceptible. Esta estrategia aporta autonomía a los caracteres creados, los potencia y propicia entre el personaje y el lector una mayor cercanía, que redefine los efectos del texto literario en términos de interpretación, y en las formas en las que el lector construye otros mundos posibles. En este sentido, varios personajes se expresan críticos y escépticos con respecto a los efectos de la nueva época en sus vidas, y lo hacen de manera directa, sin ninguna mediación que dosifique cuánto y cómo deben enunciar.

Por tanto, existe una predilección por el mundo interior del personaje, por la autocontemplación de la existencia, de tal suerte que, las exploraciones que incorporan la dimensión exterior bosquejan el espacio de la casa o la habitación, como hábitat de la singularidad y como un escenario más privado y contiguo al personaje. En consecuencia, la ciudad no es el escenario principal ni inmediato, tan solo se constituye en un marco que no requiere si quiera ser bosquejado o aludido.

La construcción de la subjetividad femenina es la principal preocupación de estas historias y permite preguntarnos por el lugar de las mujeres en la escena social que, a su vez, también determina el lugar de los varones. Aunque se planteen situaciones convencionales en las que la influencia del patriarcado modela mujeres sometidas a asimétricas relaciones de poder. Estas son las menos, pues, también, se confeccionan mujeres que impugnan el matrimonio (que se convierte en el más frecuente motivo para indagar en la subjetividad femenina, y que, como exigencia

social, sin embargo, es desplazado, ya no es más un motivo para la felicidad y se vacía de su significado ritual con respecto a la iniciación sexual de las mujeres), la castidad, el control de su sexualidad y la libertad de la experiencia de su cuerpo con respecto al placer. Además, su incorporación al espacio laboral crea importantes tensiones en sus relaciones afectivas.

De esta suerte, se desequilibra la tradición, el orden social y religioso, las instituciones, los imaginarios y los prejuicios que fortalecen la vigencia del *corsé*; se sabotea el sistema patriarcal; y se confirma la puesta en crisis de los personajes masculinos relacionados con aquellas mujeres que han rechazado el convencional libreto de esposa abnegada y responsable de su familia y hogar, puesto que han logrado su empoderamiento y han conquistado la soberanía de su cuerpo, que rechaza roles preestablecidos.

Por tanto, se registra una *ebullición de lo femenino*, no solo como consecuencia de la cancelación de la voz omnisciente, sino porque el personaje masculino comparte con ella la recuperación de los hechos y participa en diálogos que transparentan su capacidad de pensar y hacer, y que ponen en exposición su subjetividad, su ánimo impugnador y, además, las implicaciones de esa rebelión en el personaje masculino con quien, frecuentemente, en las historias contadas, mantiene una relación sentimental.

Esas implicaciones se traducen en crisis que son revisadas mediante el motivo del personaje escritor de literatura, quien encuentra en su oficio una estrategia para fugar de las condiciones provocadas por la decisión femenina de resistir y negar la represión del *corsé* opresor que impone a su cuerpo ciertos roles en condiciones de desigualdad y frustra su libertad sexual. Luego, la escritura como expresión de una toma de consciencia del mundo exterior del que se abastece el personaje escritor –quien se plantea la recomposición de la realidad, y con ello, una alternativa para *fugar*, respondiendo a las preguntas sobre su oficio, la dimensión ética de la escritura y, desde luego, a la configuración de su masculinidad– es planteada como una forma de complementar la realidad con la ficción. Por tanto, frente a la incapacidad del amor, la escritura se convierte en una alternativa para evadirla y *fugar*.

Finalmente, cabe comentar que la sensación modernizante que trastocó hábitos y prácticas sociales e individuales se contagió de los efectos de episodios dictatoriales que, a su vez, fueron un motivo importante de representación de la construcción de la conciencia política, la movilización estudiantil y obrera, la violencia de estado y la tortura. Dicha representación supone una cuota importante de relatos que esclarecen esa noción de lo contemporáneo que sirvió para seleccionar los autores, entre quienes, por cierto, solo se incluye una mujer quien no fue parte de las antologías que conforman el estado de arte del que arrancó esta propuesta.

Con todo, el modelo *Vectorial70* se constituye en una herramienta para leer la cuentística de Ecuador durante la década del 70 y proponer la estética que la auspició. Dicha estética plantea que los personajes son seres asediados y encorsetados, que deciden buscar su *felicidad* y evadir la situación angustiante. Con ello, se confirma la propuesta de personajes autónomos, cuya subjetividad se constituye en un elemento fundamental que el cuentista privilegió e intentó construir, mostrar y representar.

Lista de referencias

Corpus

- Cárdenas, Eliécer. *El ejercicio y otros cuentos*. Colección Cuarto Creciente, Quito, Campaña Nacional Eugenio Espejo por el libro y la lectura, 2004.
- . *Hoy al General....* Cuenca: s./E, 1970.
- Luna, Violeta. *Los pasos amarillos*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 1970.
- Pérez Torres, Raúl. *Manual para mover las fichas*. Quito, Editorial Universitaria, Universidad Central del Ecuador, 1974.
- . *Micaela y otros cuentos*. Quito, Editorial Universitaria, Universidad Central del Ecuador, 1976.
- . *Ana la pelota humana*. Colección Autores Ecuatorianos. Bogotá, Círculo de Lectores, 1978.
- Proaño Arandi, Francisco. *Historia de disecadores*. Quito, Editorial Luz de América, 1972.
- Rodríguez, Marco Antonio. *Cuentos del rincón*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 1972.
- . *Antología*. Colección Cuarto Creciente. Quito, Campaña Nacional Eugenio Espejo por el libro y la lectura, 2004.
- . *Historia de un intruso*. Quito, s/E., 1983.
- Ubidia, Abdón. *Bajo el mismo extraño cielo*. Bogotá, Ediciones Nacionales/Círculo de lectores, 1979.
- Velasco Mackenzie, Jorge. *No tanto como todos los cuentos*. Quito, Campaña Nacional Eugenio Espejo por el libro y la lectura, Colección Cuarto Creciente, 2004.

Referencias generales

- Abreu Reyes, Silvia. 2012. "La historia del corsé".
<https://es.slideshare.net/anagalvan/la-historia-delcorsesilviaabreureyes-15169685>.
- Agamben, Giorgio. *Lo abierto. El hombre y el animal*. Valencia, Pre-Textos, 2004.
- . *Lo contemporáneo*, 2008.
- Ansaldó, Cecilia. "Dos Décadas de Cuento Ecuatoriano: -1970-1990". En *La literatura ecuatoriana de las dos últimas décadas 1970-1990*, 33-56. Cuenca, Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca, Casa de la Cultura-Núcleo del Azuay, 1993.

- Astudillo, Alexandra. *Nuevas aproximaciones al cuento ecuatoriano de los últimos 25 años*. Quito, Universidad Andina / Corporación Editora Nacional, 1999.
- Bauman, Zygmunt. *El arte de la vida*. Barcelona, Paidós, 2009.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus, 1998.
- Campaña, Mario. *Así en la tierra como en los sueños*. Programa “El Ecuador Estudia”. Quito, Corporación Editora Nacional y Editorial El Conejo, 1991.
- Donoso Pareja, Miguel. *Nuevo realismo ecuatoriano*. Quito, Eskeletra, 2002.
- Epicuro. *Obras completas*. 9na. ed. Edit. por José Vara. Colección Letras Universales, Madrid, Cátedra, 2012,
- García, Leonardo Fabián. *Nuevas masculinidades: discursos y prácticas de resistencia al patriarcado*. Quito, FLACSO. 2015.
<https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/55344.pdf>
- Huberman, Hugo y Tufro, Lucila. En *Masculinidades plurales. Reflexionar en clave de género*. Buenos Aires, Programa Naciones Unidas para el Desarrollo. 2012.
<https://www.ar.undp.org/content/dam/argentina/Publications/G%C3%A9nero/Masculinidades.pdf>
- Kimmel, Michael. “Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina”. *Ediciones de las Mujeres* No 24 (1997): 49-62, Santiago de Chile.
- Marquard, Odo. *Felicidad en la infelicidad, Reflexiones filosóficas*. Buenos Aires, Katz Editores, 2006.
- Mezzadra, Sandro. *Derecho de fuga. Migraciones, ciudadanía y migración*. Madrid, Traficantes de sueños, 2005.
- Pérez Torres, Raúl. *Nosotros los de entonces*. Quito, s/E, 2012.
- Russell, Bertrand. *La conquista de la felicidad*. Barcelona, Austral Básicos, 2017.
- Sacoto, Antonio. *El cuento ecuatoriano 1970-2006*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007.
- Sandoval, Villegas, Martha. “Historia del corsé. Estereotipo, represión y estatus social femenino”. *Nexos* mayo de 2019. Accedido 20 de septiembre de 2020 <https://www.nexos.com.mx/?p=42208>
- Schmid, Wilhem. *La felicidad Todo lo que debe saber al respecto y por qué no es lo más importante en la vida*. Valencia, Pretextos, 2010.
- Schopenhauer, Arthur. *El arte de sobrevivir*. Barcelona, Herder, 2013.
- Valdano, Juan. “Panorama del cuento ecuatoriano: etapas, tendencias, estructuras y procedimientos”. En *Cultura*, (1979): 115-150. Cuenca, Banco Central del Ecuador.
- Vallejo, Raúl. *Una gota de inspiración toneladas de transpiración (Antología del nuevo cuento ecuatoriano)*. Colección Antares. Quito: Libresa, 1990.
- . *Cuento ecuatoriano de finales del siglo XX. Antología crítica*. Colección Antares, Quito, Libresa, 1999.
- Viteri, Eugenia. *Antología básica del cuento ecuatoriano*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2011.
- Weber, Max. *Economía y sociedad, Esbozo de sociología comprensiva*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- . *La ética protestante y el «espíritu» del capitalismo*. Madrid, Alianza Editorial, 2001.