

# Lo innombrable: exilio e infancia *queer* en la obra literaria de Eugenia Viteri

## The unnameable: *queer* exile and childhood in the literary work of Eugenia Viteri

DOI: <https://doi.org/10.29166/tyc.v1i19.2074>

### Sandra Elizabeth Carbajal García

Magíster en Literatura hispanoamericana y ecuatoriana, Magíster en Educación Superior, Licenciada en Ciencias de la Educación. Cursa estudios de doctorado en Literatura y estudios críticos, en la Universidad Nacional de Rosario-Argentina. Docente en Educación Superior en cátedras como: Didáctica del Español, Semántica y Léxico, Sociolingüística, Gramática del Español, entre otras. Tiene experiencia en proyectos educativos y en la producción de textos académicos y literarios. Ha publicado varios artículos en revistas indexadas y en editoriales de prestigio académico.

Correo: [secarbajal@uce.edu.ec](mailto:secarbajal@uce.edu.ec)

### Resumen

La palabra de Eugenia Viteri se inscribe en el ámbito literario de los años 1950. En su obra se advierte la reivindicación de lo abyecto, lo *queer* (adjetivo en inglés que se traduce como "raro", "extraño", lo que no se puede nombrar), lo que la sociedad rechaza y reprime. En ese espacio de la exclusión se configura la condición del exiliado que se presenta atravesado siempre por la pérdida o por la ausencia de aquello que se ha amado: la Patria, la familia, la infancia, la pareja. En la primera parte de este artículo se introduce, de manera breve, el tema de lo *queer* (identidades sexuales disidentes) en la literatura ecuatoriana, cuestión que ha estado presente hace, al menos, un siglo aproximadamente, lo que desdice de aquel lugar que nos ha ubicado como "sociedad tan conservadora". Después se analiza la figura del exiliado en relación con la homosexualidad femenina en *A noventa millas, solamente* (1969), donde se enfatiza en la idea del fracaso de la utopía del "Nuevo Mundo" que caracterizó a la juventud militante de los años 1960. Finalmente, se aborda las figuraciones de la infancia *queer* en el cuento *Florencia* (1977), donde se deja entrever el paralelismo entre la figura del exiliado y la de la mujer homosexual.

**Palabras clave:** literatura *queer*, exilio, extranjería, infancia, homosexualidad

### Abstract

The word of Eugenia Viteri is part of the literary field of the 1950s. In her work the meaning is noted for claiming the abject, the *queer* (referring to the English adjective that translates as "weird", "strange"), what that society rejects and represses. In this space of exclusion, the condition of the exiled is configured. In the first part, the subject of the *queer* in Ecuadorian literature is briefly introduced, an issue which has been present for at least a century or so, which indicates the place that it has placed us as "such a conservative society." Then the exiled figure is analyzed in relation to female homosexuality in *A ninety miles, only* (1969), where the idea of the failure of the utopia of the "New World" that characterized the militant youth of the 1960s is emphasized. Finally, the *queer* childhood figurations are approached in the story *Florencia* (1977), where the parallelism between the figure of the exiled and that of the homosexual woman can be seen.

**Keywords:** *queer* literature, exile, foreigners, childhood, homosexuality

### Lo *queer* en la literatura ecuatoriana

Que la sociedad ecuatoriana es conservadora es un criterio que a menudo circula en el ámbito académico, artístico y cultural del país, lo que sugiere pensar que su literatura también lo es. Sin embargo, cuando nos adentramos a explorar temas disidentes nos encontramos con algunas “novedades” (origen, momento fundante) que desdican, en algún sentido, de aquel lugar común en el que nosotros mismos nos hemos posicionado al momento de valorar nuestra historia literaria. Hay un tema tabú que desacraliza los significados sagrados (ortodoxos, doctrinales) y que censura el sistema de “valores” de una sociedad conservadora: la homosexualidad. La sociedad en general, no solamente la ecuatoriana, se ha empeñado en ocultar, excluir y “avergonzar” a un grupo social minoritario conformado por los y las homosexuales, quienes condensan las características de lo impermissible, lo “vil”, lo “anormal” (cuerpos abyectos) de un orden heterosexual hegemónico.

Si bien, la homosexualidad no ha sido un tema constante en la literatura ecuatoriana, este ha sido abordado, aunque de manera discontinua pero sí muy problemática, mucho antes de lo que se podría pensar en una sociedad conservadora como la ecuatoriana. El crítico Raúl Serrano Sánchez, en 2013, publicó una antología de cuentos, *Cuerpo adentro. historias desde el clóset*, trabajo que presenta a un

conjunto de autores y autoras ecuatorianos que, durante el siglo XX y hasta la actualidad, han tratado este tema. En su investigación marca un inicio con el cuento *Un hombre muerto a puntapiés* de Pablo Palacio, publicado en 1926 en la Revista quiteña de vanguardia Hélice. Presenta así alrededor de 30 escritores que hasta el año 2013 habrían problematizado esta temática desde la ficción.

Entre los antologados figuran seis mujeres<sup>1</sup> (siempre son menos en número) que abordan la problemática de la homosexualidad en sus cuentos, y solo una de ellas, Eugenia Viteri, lo hace específicamente con la homosexualidad femenina, temática que, si bien pertenece al campo de los estudios *queer*, adquiere su especificidad dentro de “el difícil juego, el cruce y la desestabilización de las identificaciones masculinas y femeninas de la homosexualidad” (Buttler 2002, 336).

Sabemos que en una antología no están todos los que son; así, por citar un ejemplo, señalo a Sonia Manzano Vela<sup>2</sup> quien también confronta el tema de la homosexualidad femenina en su primera novela *Y no abras la ventana, todavía* (1993), posteriormente en su cuento “George” (1999) y también en su “primera novela lesbiana”, *Eses Fatales*<sup>3</sup> (2005), lo que permite pensar en esta temática como eje transversal de su producción. Así como sucede con Sonia, es posible descubrir a otros autores en cuya producción literaria se pueden leer otras formas de abordaje y de

1 Hago esta puntualización en relación con el análisis que puede derivarse en torno a la condición de la escritora en el país en el marco del sistema patriarcal.

2 Me interesa puntualizar el nombre de esta autora porque mi trabajo de investigación comprende su producción narrativa.

3 Digo novela lesbiana en alusión a lo que Cristina Rosas (personaje), que figura a la mujer escritora en el proceso de escribir *Eses Fatales*, manifiesta cuando se propone escribir su primera y quizá última novela lesbiana, y también porque la estructura de *Eses Fatales* gira en torno al tema del lesbianismo. Cristina Rosas dice: “...: por fin he podido romper mi botella de champagne sobre la quilla balanceante de mi primera, y quizá mi última, novela lesbiana” (*Eses Fatales*, p. 20)

problematización de una temática que, tal como se colige del trabajo investigativo de Raúl Serrano, ha estado presente en nuestra literatura desde casi un siglo atrás.

Por lo anterior, me planteo hacer un breve recorrido por la obra de Eugenia Viteri, prominente representante de la literatura escrita por mujeres en el Ecuador, para señalar momentos de su narrativa en los que la homosexualidad femenina emerge, y para abordar dicho tema en relación con la figura del exiliado y las figuraciones de infancia.

### Exilio y homosexualidad en *A noventa millas, solamente*

Lejos de ellos, con la barrera del inglés: unas cuantas frases conocidas en la escuela no resuelven el miedo que se hace hondo minuto a minuto. Inconscientes, perdidos, lejanos, sus labios se encuentran murmurando: mother, father, mother, father, mother, mother... maaaaá.

Eugenia Viteri  
*A noventa millas, solamente*

Los primeros indicios que encuentro sobre la homosexualidad femenina en la obra narrativa de Eugenia Viteri, están presentes en su primera novela, *A 90 millas, solamente*, publicada en 1969. En el sentido de la emergencia de su novelística se encuentra la idea de origen, momento fundante, que se asocia con la idea del nacimiento de una obra y por lo tanto con la infancia. Además, se trata de una novela de exilio: Eugenia la escribe durante el tiempo en que vive en Cuba donde se había exi-

liado junto a su esposo Pedro Jorge Vera<sup>4</sup> y la trama se refiere a la vida de los exiliados cubanos y latinoamericanos en Miami.

La figura del exiliado es amplia en la obra. Los personajes discurren entre el recuerdo de aquello que se ha perdido y la esperanza por recuperar lo que les ha sido arrebatado: el país de origen, los bienes, la familia, la infancia, la persona amada. Los hechos, que se desarrollan en Cuba y en Miami, se presentan en el contexto de la revolución cubana. El recuerdo de la infancia y la condición del exiliado atraviesan el drama de los personajes. Elisa, la protagonista, recuerda con nostalgia, una y otra vez, su infancia y el amor familiar que la rodeaba en su añorada Cuba: se aferra a una Patria que ya no existe pues en su país las cosas han cambiado: su comunidad y su familia, “su vida afable” ya no volverán a ser; sin embargo, esa “comunidad” pervive en su recuerdo (señal de duelo como la imposibilidad de aceptar una pérdida, de acuerdo a los postulados de Freud). Lejos de su Patria, las barreras son muchas, principalmente el lenguaje. El exiliado experimenta el miedo y la desesperación porque “el exiliado es extranjero para su madre” (Kristeva 1991 13): “mother, father, mother, father, mother, mother... maaaaá” (Viteri 1969, 30). En la obra, la figura del exiliado se presenta en paralelismo con la del extranjero como “rabia oprimida en el fondo de la garganta”, como la figura del odio y del otro que nos habita y que si lo reconocemos en nosotros mismos “lograremos no detestarlo en sí mismo”. (Kristeva 1991, 9)

4 Vera constituye una figura prominente de la política y la cultura ecuatoriana, sin embargo, el aporte de su esposa ha sido prácticamente invisibilizado en los círculos literarios del país.

Extranjero: rabia oprimida en el fondo de mi garganta, ángel negro que enturbia la transparencia, trazo opaco, insondable. El extranjero figura del odio y del otro, no es ni la víctima romántica de nuestra pereza familiar, ni el intruso responsable de todos los males de la ciudad. Ni la revelación en marcha, ni el adversario inmediato que debe ser eliminado para pacificar el grupo. Extrañamente, el extranjero nos habita: es la cara oculta de nuestra identidad, el espacio que estropea nuestra morada, el tiempo que arruina la comprensión y la simpatía. Si lo reconocemos en nosotros, lograremos no detestarlo en sí mismo. Y este síntoma convierte precisamente el “nosotros” en problemático, tal vez imposible: el extranjero empieza cuando surge la conciencia de mi diferencia y termina cuando todos nos reconocemos extranjeros, rebeldes ante los lazos y las comunidades. (Kristeva 1991, 9)

Al respecto, hay que señalar que *A noventa millas*, solamente es una novela claramente política: Ricardo encarna los valores ideológicos del comunismo<sup>5</sup> que se condensan en el llamado final: “PROLETARIOS DE TODOS LOS PAÍSES, UNÍOS” por “instalar entre los hombres la igualdad de los derechos”, por “destruir el capitalismo” y por construir “un nuevo mundo”, donde el “hombre sea amigo del hombre”. Ideología que, en el contexto social y político de los años 60, fue absorbida por una juventud militante que pretendía luchar por “la Independencia Económica de América Latina” (Viteri 1969, 183).

—Como es cobardía no luchar por una transformación radical y necesidad, miopía rechazar o temer al comunismo. La más alta expresión del proceso formidable de un pensamiento, de una idea. Instalar entre los hombres la igualdad de derechos. Destruir al capitalismo, acabar con su estructura y esforzarse por dar una nueva sociedad. Una sociedad que esté de acuerdo a métodos y normas que determinan la naturaleza de las cosas, la existencia del hombre. (Viteri 1969, 178)

Ahora bien, en la novela se narra una escena breve donde una “muchacha exuberante, envuelta en sedas, cargada de joyas” (Viteri 1969, 174), que busca placeres y vanidades fuera de su aburrido matrimonio, propicia un encuentro amoroso con Elisa. Ambas mujeres representan figuras opuestas de la “feminidad” estereotipada de la época. Elisa es rebelde, trabajadora, abnegada. Proveniente de la alta burguesía cubana y poseedora de un gran apellido, sobrevive en Miami como una proletaria más (su padre, víctima del régimen castrista, había tenido que exiliarse en los Estados Unidos). Elisa se enamora de Ricardo, militante comunista, y juntos abrazan los ideales de la revolución. La “muchacha exuberante”, la homosexual, por su parte, es, al parecer, conformista, egoísta y ambiciosa. “Advenediza y sin apellidos”, la homosexual no tiene una identidad propia en la novela: representa lo innombrable, lo *queer*, lo que la sociedad y la literatura, durante

5 En sustitución de la antigua sociedad burguesa, con sus clases y antagonismos de clases surgirá una asociación en que el libre desenvolvimiento de cada uno será la condición del libre desenvolvimiento de todos. (...) En suma, los comunistas apoyan en los diferentes países todo movimiento revolucionario contra el estado de clase social y político existente. (...) En fin, los comunistas trabajan por la unión y la cordialidad de los partidos democráticos de todos los países. (...) Proclaman abiertamente que sus propósitos no pueden ser alcanzados sino por el derrumbamiento violento de todo el orden social tradicional. ¡Que las clases directoras tiemblen ante la idea de una revolución comunista! Los proletarios no pueden perder más que sus cadenas. Tienen, en cambio, un mundo por ganar. ¡PROLETARIOS DE TODOS LOS PAÍSES, UNÍOS! (Marx y Engels 1847 89).

mucho tiempo, han pretendido ocultar y excluir. Además, en la obra se señala que la mujer homosexual había ascendido social y económicamente gracias a su belleza: énfasis en la objetividad del personaje en detrimento de su subjetividad. Se había instalado, junto a su esposo, en Miami donde disfrutaba de las comodidades, el esplendor y el “libertinaje” que ofrecía la sociedad norteamericana de los años 1960.

—Elisa Leiva... vine a ti porque... me gustas mucho y yo amo el amor, la variedad, el placer, dime algo, pídemelo lo que quieras, puedo hacer mucho por ti... bueno, si tú me lo permites.

—¡No!

Elisa, en el fondo, eres peor que tu madre. (Viteri 1969, 193)

En la constitución del personaje de Elisa se reconoce el intento por desestabilizar el androcentrismo de una sociedad y de un sistema literario que había excluido por mucho tiempo a la mujer. Eugenia Viteri, que anteriormente había publicado dos libros de cuentos (1955 y 1962 respectivamente), con su primera novela forja su nombre en las letras ecuatorianas, aunque su obra ha sido invisibilizada incluso hasta la actualidad. Tal como lo había hecho en sus narraciones previas (cuentos), Eugenia confiere el protagonismo de la novela y la voz narrativa al personaje femenino: un Yo que alcanza su autonomía y que recupera su dignidad.

Elisa, la protagonista, toma la palabra, narra su vida y la de quienes la rodean. Su protagonismo es activismo que, enmarcado en la izquierda política, convoca a la resistencia por “la Independencia Económica de América Latina” (Viteri 1969, 183). Hay que señalar que su liderazgo, aunque se presenta ensombrecido por la figura de Ricardo, su novio intelectual que la inicia en los ideales revolucionarios y a partir de cuya relación ella toma conciencia política (Elisa proclama: “su lucha será mi lucha”), se vislumbra como forma de legitimación de la palabra y de la acción de la mujer en las luchas sociales de la época (lo que Nancy Fraser llama feminismo insurgente en la era de la socialdemocracia).

En ese contexto, se vislumbra la disputa de las mujeres en el espacio público y su lucha por la emancipación y la justicia social, así como por exponer las injusticias de género que afectaba principalmente a las mujeres, lo que queda claramente expuesto en la novela de Viteri. Sin embargo, en dicha lucha social, al parecer, no se visibilizaba todavía la lid emprendida por otros colectivos que tenían presencia dentro de esa minoría representada por las mujeres, como los grupos de gays, de lesbianas, entre otros. De ahí que la figura de la homosexual sea incidental y accidental en la novela.

Recordemos que en 1969<sup>6</sup>, año en que se publica la novela, es el tiempo cuando surge, en Estados Unidos, el movimiento gay y lésbico, cuya lucha continuará durante las décadas siguientes, en

6 “El movimiento gay nace con los hechos acontecidos en New York el 28 de junio de 1969, cuando los clientes del bar *Stonewall Inn del Greenwich Village* se enfrentaron a una de las periódicas redadas policiales que padecían. Dicho local era frecuentado por homosexuales, bisexuales y transformistas. La reacción desembocó en tres días de enfrentamientos porque movilizó a muchos gays de la ciudad, hartos de los escarnios y las persecuciones. Esta protesta fue recordada al año siguiente con marchas tanto en New York como en Los Ángeles (<https://www.nuevatribuna.es/articulo/historia/inicio-movimiento-gay-estados-unidos/20160208124605125163.html>).

tono tardo y pausado hasta finales del siglo, y con mayor ímpetu en la actualidad. Me interesa subrayar la idea de origen (la primera novela de Eugenia Viteri, el tiempo en que surge el movimiento gay y lésbico) porque son inicios que nos remiten a un pasado, un “otrora explicativo”, pero que también nos consigna a un presente, a los “modos de situarse en el presente” (Premat 2016, 14). Esto para reconocer que la sociedad de 1969 no era la sociedad de hoy y que, por lo tanto, la forma de entender el tema de la homosexualidad también ha cambiado junto con los procesos históricos de reivindicación de una moral, “la moral de lo minoritario”, tal como lo plantea Didier Eribon.

Si bien, *A noventa millas*, solamente incorpora, aunque de manera incidental, la figura de la mujer homosexual, esta es impugnada, tal como sucedía en el contexto social y político de la década de los 60; de ahí, las periódicas redadas policiales que padecían los grupos de homosexuales en aquellos tiempos. Dicha impugnación se evidencia en el episodio donde Elisa rechaza la propuesta “indecorosa” de la innombrable. Elisa, la heterosexual que encarna los ideales del “Nuevo Mundo” donde “el hombre sea amigo del hombre” (Viteri 1969, 172), impugna de manera rotunda (¡No!) a la mujer homosexual o bisexual (dicha identidad no queda clara en la novela). Además, Elisa deja claro que la “muchacha exuberante” encarna los defectos del ideal revolucionario, por lo queda excluida del proyecto político comunista: “Sus joyas, sus muslos igual los lucía en las playas de Miami como en las de Varadero. Contaba su Cadillac, su chequera, y su presencia deslizándose de un lado para otro (Viteri 1969, 172).

En la descripción anterior se resalta la exterioridad de la mujer homosexual,

su aspecto físico y su comportamiento social, lo que Elisa considera inmoral y hasta ofensivo. No se manifiesta la subjetividad de la muchacha, aunque en el caso de Elisa, dicha subjetividad de mujer explotada por el sistema capitalista se extiende plenamente en la obra. Así, Elisa, que ha sufrido el exilio y que ha tomado conciencia política, se considera en mejor condición que la mujer homosexual, a pesar de su situación de obrera, pues “es mejor lo peor si para estar bien abuso del dolor de quienes trabajan para que un grupo goce, se divierta” (Viteri 1969, 173). Elisa no logra reconocer que la muchacha homosexual, así como ella, también encarna la condición del exiliado.

Frente a la figura del exiliado se ve la emergencia de “una comunidad paradójica formada por extranjeros que se aceptan en la medida en que se reconocen extranjeros para sí mismos” (Kristeva 1991 238). Surge entonces una nueva individualidad que, consciente de sus propias pérdidas, se reconoce en el otro, en el extranjero que lo habita.

La sociedad multinacional sería así el resultado de un individualismo extremado, pero consciente de sus ansiedades y de sus límites, en que no se incluirán más que irreductibles dispuestos a ayudarse en su debilidad, una debilidad cuyo otro nombre es nuestra radical extranjería. (Kristeva 1991 238)

### Infancia *queer* en “Flores”, cuento del amor lesbiano

Casi una década después de *A noventa millas solamente*, en 1977, Eugenia Viteri publica el cuento “Flores”, que forma parte de su tercer libro, *Los zapatos y los sueños*, donde la figura de la ho-

mossexual se problematiza y su subjetividad se evidencia. El cuento inicia con la escena de la muerte de Florencia (no se conoce la causa ni las circunstancias de su fallecimiento) y con la “labor sanitaria” que emprenden los moradores para llevar a cabo el funeral pues, al parecer, Florencia ha muerto en el completo desamparo. Pero, ¿limpiar qué? ¿Acaso lo que se considera vil, sucio o impuro en esa sociedad conservadora como la ecuatoriana? Además, el relato resalta los utensilios que se utilizaron para velar a la muerta: “una banca desvencijada, dos taburetes rústicos de allá. Un par de sillas enclenques no se sabe de dónde” (Viteri 1977 51). Parece que lo “sucio”, lo “anormal”, lo “enclenque” (eso que el orden social ha inscrito como sucio o anormal) es lo que se quiere reivindicar en la obra.

Florencia ha muerto en el completo abandono (idea de deshumanidad y de exilio) y solamente Isaura da cuenta del pasado de la muerta. Hay en el nombre de Florencia (flor) el intento por descifrar una feminidad singular del personaje, feminidad que no responde al orden heterosexual cuya lógica exige “que la identificación y el deseo sean mutuamente excluyentes” porque “si uno se identifica *como* un determinado género, debe desear a alguien de un género diferente” (Butler 2002, 336). Por lo tanto, la identidad de Florencia se presenta, a lo largo del relato, siempre vedada (ha tenido un marido y cinco hijos que nunca aparecen en la historia, ni siquiera el día de su muerte; ha mantenido una relación amorosa con Isaura y, sin embargo, no se sabe cuándo ni cómo; ha muerto y se desconoce la causa) porque se trata de una feminidad que se despliega hacia la homosexualidad, que se desvía, que se singulariza.

Cuando Isaura es increpada debido a su falta de religiosidad (y de la muerte) reacciona cual “fierrecilla enjaulada dispuesta a atacar” (Viteri 1977, 52). Fierrecilla enjaulada alude a la idea del infante raptado: es el momento cuando surge el recuerdo. La memoria se traslada a una infancia, a un origen: la infancia como “una postulación sobre la dimensión histórico-transcendental del hombre” (Daniel Link citando a Agamben 1978, 74). Esa infancia que, dice Link, “es, al mismo tiempo, la propia y la infancia de la humanidad, perdida, y olvidada en la catástrofe de una Historia congelada para siempre” (Link 2013, 3). Por eso, Isaura vuelve a esa infancia perdida y esa inocencia olvidada que ha tenido lugar en “Una playa despeinada, sucia, lejana y con rumores misteriosos” (Viteri 1977, 53). Un lugar indefinido, sin nombre y sin tiempo, que nos habla “de ese jardín edénico y prebáblico, de esa vida prenatal invocada una y otra vez para que retorne junto con el tiempo” (Link 2013, 3). Espacio natural y despoblado: paraíso perdido que remite, indudablemente, a una infancia *queer* o a una homosexualidad cuyo inicio se remonta a un tiempo olvidado que se recuerda, en este caso, desde la condición de una mujer homosexual adulta que atraviesa una pérdida.

¿Me oyes Florencia? Yo ni siquiera puedo verte. Hacerlo, dice la torpe de Pascualina que sería pecado. La pobre sigue tonta. Nació y morirá así. Pero te siento cerca, Florencia, ¿será porque...? ¡Juntas éramos invencibles. Fuertes como la hierba que agita el viento, baña el polvo, humedece la lluvia y — aunque la pisoteen todos —, se mantiene cara al cielo. Como ella, (la hierba que canta, la hierba que sueña) vivíamos cerca del río, anhelando beber de su agua, que lenta y acariciante baja en los veranos cálidos y rápida, muy rápida en los duros

inviernos: su música fresca, su aliento risueño. Inventábamos juegos, descubríamos nidos de pájaros tristes, fatigados o enfermos. ¡Cogíamos peces que luego preparábamos en improvisados braseros, con los pies en el agua penetrada de misterio y nuestros cuerpos ardientes hundidos en la arena, comíamos felices! ¡Qué banquetes los nuestros! Carecíamos de todo, mas... teníamos nuestros sueños y esperábamos... ¿un milagro? ¡No! La culminación de esos sueños. Dos hijos y una lancha. Te irías a pasear por ese viejo río cristalino y tierno, patriarcal y sabio, junto a un capitán de ojos verdes. Florencia, creo que fueron esos malditos ojos verdes... (Viteri 1977, 53)

Hasta esta parte del relato, no conocemos qué tipo de relación han tenido las mujeres, lo que no se revelará sino hasta el final del cuento cuando Isaura, antes de “ir a despedirse de su muerta” (no le han permitido verla), encuentra un retrato olvidado, con una inscripción definitoria: “Para el amor de mi vida, Isaura” (Viteri 1977, 55).

En la cita anterior encuentro la invocación a un pasado feliz que se ha perdido: la infancia, por lo que considero que la figura de la homosexual, en el cuento que se analiza, se presenta asociada a la sensación de la pérdida y del desamparo que sufren los personajes (condiciones del exilio) y que se muestra también en paralelismo con la situación propia del infante cuando es excluido y rechazado (niño *queer*).

En el cuento, la infancia alude a un tiempo feliz que, aunque se ha ido, se recuerda, es decir que permanece y que persiste como goce inalcanzable (la amada ha muerto). A esta paradoja de la ausencia y la permanencia se refiere Julio Premat cuando teoriza en la infancia como “punto de observación privilegiado para identificar modos de explicar el devenir del ser humano” (2016, 69).

Pero la permanencia y la excepcionalidad de la infancia presuponen, paradójicamente, la ausencia: es una supervivencia soñada. Junto con la idealización, la representación de ese pasado fabuloso conlleva y justifica la nostalgia e inclusive la queja melancólica; el objeto de un duelo (el Edén de la infancia, el tiempo añorado de una Edad de Oro, social o íntima) es, también un horizonte de esperanza, siempre frustrada, siempre renovada, es la promesa de un goce anhelado o inalcanzable. (Premat 2016, 71)

En paralelismo con los postulados de Premat, el recuerdo de Isaura alude a un Edén idealizado. La naturaleza: el río, el agua que acaricia, su música fresca, el aliento risueño, el verano cálido; y la inocencia: los juegos, las aventuras. Mas no es un Edén perfecto (se trata de una playa sucia) debido a los pájaros tristes, fatigados o enfermos que lo habitan. Tres adjetivos que aluden también a la condición de los cuerpos abyectos “en el sentido del ser humano que pierde su humanidad y se ve relegado al estatus de paria con relación a los dominantes” (Eribon 2004, 69). En la idea de paria también está presente la subjetividad del exiliado. Los pájaros tristes y enfermos que las niñas encuentran en ese Edén representan una realidad existente en la sociedad, que ha sido considerada por parte del orden social como aquello que contamina y que, por lo tanto, es rechazado: los “enfermos”, los y las homosexuales. Por eso, el cuento inicia con la tarea de limpieza que emprende la comunidad a propósito de la muerte de Florencia. Los pájaros tristes, fatigados o enfermos son ellas, o son como ellas (imagen del animal junto a la figura del homosexual), por eso Isaura, mientras recuerda, exclama: “Carecíamos de todo, mas... teníamos nuestros sueños y esperábamos...” (Viteri 1977, 53).

Se trata del recuerdo de una infancia *queer*: dos niñas que se amaron y en cuya inocencia estaban desamparadas (como la pareja edénica después de cometer pecado), pero siempre controladas por el ojo de Dios (la religión), por eso Pascualina acusa a Isaura y a Florencia por su falta de religiosidad. Una infancia que revela el devenir de la homosexualidad de los personajes y, por lo tanto, su condición de desamparo social. Aquí encuentro el paralelismo de la infancia *queer* con la sensación de pérdida que siente Isaura en varios momentos de la historia: cuando recuerda su infancia, cuando revive los sueños de ambas, cuando su amada muere, cuando no le permiten verla. Parece que la figura de la homosexual está siempre atravesada por la pérdida.

En el cuento queda claro que, en dicha infancia *queer*, las niñas se amaron inocentemente en la intimidad de un “nosotras”: inventábamos, descubríamos, cogíamos, comíamos. Verbos que aluden al descubrimiento de una sexualidad disidente: “...nuestros cuerpos ardientes hundidos en la arena” (53), indicios de una pasión. Verbos que sugieren también el tiempo perdido de la infancia. Un tiempo compartido mutuamente, un “nosotras” que es posible y que constituye el mundo que las niñas habitaban se presenta siempre misterioso, siempre apartado. Un mundo propio habitado solamente por ellas (además de los pájaros), ya que en dicho recuerdo (tal vez inventado, tal vez soñado) están ausentes los episodios familiares tan característicos de la infancia: las niñas *queer* estaban solas la una con la otra, estaban desamparadas.

Florencia ha muerto (pérdida irreparable, objeto de amor inalcanzable) e Isaura está consciente de que después de la muerte no hay esperanza para su amor;

por eso anhela despedirse de su amada, aunque no se lo permiten (hay una creencia popular que considera pecado ver a un muerto fuera de su ataúd). Por lo tanto, la infancia que recuerda se presenta en paralelismo con la muerte. La infancia se ha ido y el objeto de amor también, por eso no hay esperanza ni hay futuro para Florencia e Isaura.

Hay un sigilo que se revela en el sufrimiento de Isaura cuando esta convoca la presencia de su amada y expresa su desconcierto ante la imposibilidad de verla, lo que significa que el sentimiento entre Isaura y Florencia, que no se revela sino hasta el final del cuento, ha sido un amor velado, un amor clandestino; por eso, Isaura, aunque reclama, tiene que conformarse con el dictamen social de la prohibición: “Yo ni siquiera puedo verte”. Por lo tanto, la homosexualidad se presenta, en el cuento, como la posibilidad de romper un orden social (las mujeres se amaron), pero en la clandestinidad, porque frente a los demás, Isaura no puede sino acatar la ley: la prohibición de ver a su amada muerta.

Por otro lado, el adverbio de negación “ni siquiera” connota la privación, la ausencia, la pérdida (de la infancia y de la amada) y la inconformidad con la pérdida, por eso Isaura, cual fierecilla enjaulada (posición de infante), reclama:

—Si Dios no es capaz de perdonar a los desharrapados, a los muertos de hambre, si Dios ignora la injusticia, la prepotencia, ¿para qué sirve ese Dios que jamás estará con nosotros porque es sólo de ellos? (Viteri 1977, 52)

¿Quiénes son los desharrapados? En este caso, Isaura y Florencia son las desharrapadas, las que no tienen perdón de Dios (han contaminado el Edén), por

eso el pronombre “nosotras” (inventábamos, cogíamos, descubríamos) y el pronombre “ellos” (los que cumplen con el orden social, los “normales”), establecen esa distinción. Además, en el recuerdo de la infancia, la figura de las mujeres se presenta cual hierba agitada por el viento y pisoteada por todos. Entonces se proclama el amor que, aunque sea prohibido, dignifica. Cuando las mujeres se amaron, en ese tiempo que pertenece a un pasado (a la infancia), ellas eran invencibles “como la hierba que se mantiene cara al cielo” (postura de dignidad). Solo en el amor hay dignidad y hay esperanza.

Isaura recuerda y expresa: “... teníamos nuestros sueños y esperábamos... ¿un milagro? ¡No! La culminación de esos sueños”. Los sueños están presentes en ese pasado que se evoca, pero se trata de sueños frustrados. Premat reconoce también, en el tiempo perdido de la infancia, un “horizonte de esperanza, siempre frustrada, siempre renovada” (2016, 71). Sueños frustrados que se presentan en relación con la realidad que vive el o la homosexual. Cuando Isaura se refiere a los sueños rotos de la infancia se produce un quiebre del “nosotras”, una separación, una despedida, que es también una pérdida.

Dos hijos y una lancha. Te irías a pasear por ese viejo río cristalino y tierno, patriarcal y sabio, junto a un capitán de ojos verdes. Florencia, creo que fueron esos malditos ojos verdes... (Viteri 1977, 53)

El condicional imperfecto (irías) expresa un futuro (el sueño de Florencia) en relación con un hecho pasado que recuerda Isaura: Florencia soñaba con dos hijos, una lancha y un marido de ojos verdes. Esperanza frustrada, sueño perdido tanto para Florencia, que acata la norma

heterosexual, como para Isaura que, aunque se rebela, también ve rotos sus sueños.

Lo aprendimos demasiado tarde. La ausencia de sueños endurece la vida, limita las ideas, contabiliza las horas, estrangula los mejores pensamientos y quita fuego al corazón. Si uno pudiera guardar sus sueños o llevarlos siempre adelante como las piernas, discípulas buenas, y los brazos, compañeros estupendos y la nariz que soporta desprecios y malas maneras sin mutarse por ello de sitio. (Viteri 1977, 54)

Después de recordar su infancia, Isaura cuenta los desenlaces de la vida de ambas mujeres. Florencia, la niña *queer*, optó por el destino que el orden social depara para la mujer y para el hombre, se casó (pero no con el capitán de ojos verdes), tuvo cinco hijos (“escuálidos, harapientos, que la ataban a una piedra”), y vivió siempre sumida en la miseria y la desgracia. Miseria que significa haber renunciado a los sueños por el temor o por la “vergüenza”, que figura situarse fuera de “un orden social y sexual que impone su validez y su legitimidad a todos, incluso a aquellos a los que atribuye en él un lugar negativo” (Eribon 2004, 87).

A cuatro sures las doce piezas grandes. Tres por cada sábana y a uno cincuenta, la docena de ropa menuda, alquiler y comida no eran factibles; por lo que repetíanse con demasiada frecuencia las coladas de sal: agua y harina. Nunca el placer de un trozo de carne asada con ajo y pimienta o tan siquiera un poco de arroz con manteca. ¡Habría sido mucho pedir! 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 1977, 54)

Isaura, por su parte, tampoco vivió la realización de sus sueños. En oposición a Florencia, ella no soñó con el matrimo-

nio ni con los hijos, no se resignó al orden social, ni cumplió con el destino concebido para la mujer. Desde niña había deseado cantar “en el coro de la iglesia, en la playa, frente al río, en las fiestas pueblerinas” (53) y se hizo cantante; persiguió su sueño, aunque por su condición social, no pudo triunfar en el medio artístico. La vocación artística de Isaura es sensibilidad humana frente a la vida y al perverso mundo en el que ha tenido que vivir.

No había hora, sitio, lugar donde yo no quisiera cantar y canté porque me sentía rodeada de música, de ritmo y hasta de los ruidos cotidianos —el llanto de un niño, el vuelo de un ave, el motor de una lancha, el canto del gallo, el ruido de una chicharra—, encontraba música. ¡Me hice cantante! Sin educación musical tuve que sembrarme en una radio oscura. Entre locutores grises, guitarristas ebrios y anunciantes cicateros, dejé mis sueños de niña e hice mi vida de mujer” (Viteri 1977, 54).

En la vida de ambas se evidencia la situación precaria (económica y social) que las rodeó desde niñas (eran campesinas pobres), lo que resulta determinante para su vida adulta. Las dos mujeres tienen que hacer grandes esfuerzos para subsistir en un mundo que las excluye no solo por su condición social (Isaura no puede sobresalir en el mundo artístico) sino también por su deseo sexual. Discriminación por partida triple: por ser mujeres, por ser pobres y por ser homosexuales (tema que bien podría dar lugar a un nuevo estudio sobre el cuento).

En el relato no se narra cómo vivieron su amor Florencia y Rosaura (quizá debido a lo conservador de nuestra literatura); sin embargo, hay indicios de que las mujeres tuvieron una relación amorosa

cuando eran jóvenes, de ahí la inscripción en el reverso del retrato de “una mujer joven sonriente” que revela la consumación de ese amor de infancia: “Para el amor de mi vida, Isaura” (Viteri 1977, 55). Y en seguida el desenlace del cuento:

¡Eran otros tiempos, querida, cuánto nos amábamos! Y sin embargo, te marchaste con ese que ni siquiera tenía los ojos verdes que tú anhelabas. No te importaron mis besos ni las canciones que aprendí para ti. ¡Todo lo cambiaste por un pecho viril, ah, mujeres, mujeres, corriendo siempre tras los hombres! (Viteri 1977, 85)

Otros tiempos: “prehistoria de la humanidad”, tiempo prebabélico, “lo que está antes del lenguaje”, antes de la ley, del orden social, cuando “no había teatrillos del yo y el arte se limitaba al rumor de los insectos, las bandadas de pájaros, la canción de la tierra” (Link 2013, 5). Mundo que Isaura evoca en canciones aprendidas para su amada. Tiempo feliz y añorado que se rompe con la llegada de la ley, con el acatamiento del precepto: “te marchaste con ese que ni siquiera tenía los ojos verdes que tú anhelabas”. Y al final la sentencia: “...mujeres, mujeres, corriendo siempre tras los hombres!

Se reconoce, en este cuento, el objetivo por desestabilizar los binarismos que han sustentado el orden heterosexual hegemónico. Después de “Florencia”, en 1983, Eugenia Viteri publica su última novela, *Las alcobas negras* (1983), donde visibiliza y problematiza, una vez más, la figura de la homosexual y también del homosexual. En dicha obra, las homosexualidades se presentan en relación con la infancia, con la condición del exiliado y, de manera latente, con la irrupción del lenguaje poético; sin embargo, ese análisis será motivo de un próximo trabajo.

## BIBLIOGRAFÍA

Butler, Judith. *Cuerpos que importan*, Barcelona: Paidós, 2002.

Eribon, Didier. *Una moral de lo minoritario*, Barcelona: Anagrama, 2004.

Fraser, Fraser. *Fortunas del feminismo*, Quito: Instituto de Altos estudios nacionales, 2015.

Kristeva, Julia. *Extranjeros para nosotros mismos*, Barcelona: Plaza y Janes, 1991.

Link, Daniel. "La infancia como falta", Journée d'études "Récit d'enfance, récit des origines" organizado por la Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2013.

Premat, Julio. *Érase esta vez. Relatos de comienzos*, Buenos Aires: Edutref, 2016.

Viteri, Eugenia. *A noventa millas solamente*, Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana., 1969.

\_\_\_\_\_. "Flores", Los Zapatos y los sueños, Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1977.