



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de literatura

Proyecto de investigación teórica

**Geografías de lo íntimo: el tratamiento de la sexualidad
femenina en la novela *Las alcobas negras* de Eugenia Viteri**

Previo a la obtención del Título de:

Licenciada en Literatura

Autor/a:

Brenda Nicol Guajala Castillo

GUAYAQUIL-ECUADOR

Año: 2022

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación

Yo, Brenda Nicol Guajala Castillo, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Literatura. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.



Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del Comité de defensa

Magíster Solange Rodríguez Pappé
Tutor del proyecto de investigación teórica

Magíster Ana Camila Corral
Miembro del Comité de defensa

Ángela Arboleda Jiménez
Miembro del Comité de defensa

Agradecimientos:

Quiero agradecer a la Universidad de las Artes por el acompañamiento académico. Agradezco inmensamente a mi tutora Solange Rodríguez por el apoyo y la motivación de continuar en la dura disciplina de la escritura.

Agradezco con mucha gratitud a Sandra y Javier, pues desde el día en que los conocí no han hecho más que brindarme su amor incondicional e infinitos ánimos.

Agradezco a mi querida Gabriela Castro por la paciencia y la lectura. A mis hermanos que en la distancia tejen afectos; a los consejos de la tía Eli, la abue Colombia, y de papá que nunca faltan, y finalmente, quiero agradecer a la literatura que abrió tantos caminos inimaginables en mi vida.

Dedicatorias:

A mamá, quien hizo de sus sueños un tronco para sostenerme.

A la Brenda de la infancia, cuya ternura y sueños siguen floreciendo sobre las estrellas y los páramos.

A todos mis amigos queridos, pero en especial a Andreí, Fer, Óscar y Karlita, por nunca desistir y confiar, confiar, y confiar.

Resumen

Las alcobas negras (1983), de Eugenia Viteri, es una obra que se inscribe en uno de los periodos más importantes para la literatura escrita por mujeres: los años ochenta. Dentro de esta década, el carácter narrativo y la renovación ficcional del universo femenino empiezan a fijar un nuevo espacio en la producción de las letras ecuatorianas, por lo que la novela de Viteri expone varias perspectivas relacionadas con la intimidad de la mujer. En esta tesis se llevará adelante un estudio sobre el tratamiento de la sexualidad femenina mediante tres ejes fundamentales. El primero corresponde al contexto histórico de la publicación y a la relevancia de la temática sexual dentro de los estudios literarios. El segundo, busca entender la construcción estética de los personajes por medio de un análisis narrativo estructural y, por último, desde los conceptos de una política sexual y su perspectiva de género, se reflexionará sobre los componentes de la sexualidad femenina con la intención de examinar el propósito de la autora.

Palabras clave: Eugenia Viteri, novela ecuatoriana, sexualidad femenina, prácticas sexuales, espacios íntimos.

Abstract

Las alcobas negras (1983) by Eugenia Viteri inscribes itself in an important period for literature written by Latin-American women: the 1980's. Within this decade, the production of ecuadorian fiction—including Viteri's works—becomes paramount to think about the new ways the female universe and women's intimacies are portrayed in literature. This thesis addresses the conceptualization of female sexuality through three fundamental axes that provide meaning to this novel. The first one relates to the publication context and its importance within literary studies. The second corresponds to an understanding of the novel's aesthetics by conducting a structural analysis. Finally, this project reflects upon the definition of female sexuality through a gender analysis of the novel's sexual politics in order to examine the author's intentions.

Key Words: Eugenia Viteri, ecuadorian novel, female sexuality, sexual practices, intimate spaces.

Índice General

Geografías de lo íntimo: El tratamiento de la sexualidad femenina en la novela *Las alcobas negras*, de Eugenia Viteri

Introducción.....	1
Capítulo I: La efervescencia de las voces femeninas	6
La mujer en el escenario sociocultural	6
Engranajes de la producción literaria de los ochenta	8
La sexualidad femenina y el reflejo en sus construcciones narrativas	9
Capítulo II: Construcciones narrativas en <i>Las alcobas negras</i>	19
Personajes y voces narrativas	19
Afectos y lenguajes: el uso de la metáfora	27
Geografías de lo íntimo	33
Capítulo III: El tratamiento de la sexualidad femenina.....	39
Lo íntimo y lo público, una política sexual	39
Conclusiones.....	48

Introducción

Eugenia Viteri (Guayaquil, 1928) es una de las pocas narradoras ecuatorianas perteneciente a los años 50 que aún figura en el campo de las letras ecuatorianas. Su producción literaria fue calificada, en primera instancia, por Rafael Díaz Icaza como una escritura ficcional que se ubica en la misma línea de autores como José de la Cuadra, Alfredo Pareja Diezcanseco, José Gallegos Lara, Pedro Jorge Vera, entre otros.¹ Sin embargo, al ser una escritora que empieza su recorrido artístico con la creación de los relatos *El anillo y otros cuentos* (1955), y más adelante con varias propuestas novelísticas; forma también parte de autoras emergentes entre el periodo de los años 50 hasta principios de los 80.

La narrativa de Viteri ha sido considerada por la crítica como una producción literaria que «vislumbra posiciones innovadoras y perspectivas multifacéticas para la construcción de sentidos acerca del ser humano y de sus concepciones frente a la vida, al mundo y la sociedad».² Por lo que una de las motivaciones generales que consolidó esta tesis fue primero preguntarse: ¿por qué la producción y difusión de las escritoras ecuatorianas no ha tenido, ni ha estado acompañada por mayores estudios críticos e investigativos? Partiendo de esta premisa, más algunos temas de interés derivados de la importancia de una educación sexual consciente, me sitúo en el contexto de los 80 para abordar el análisis de la obra *Las alcobas negras* (1983).

La novela apenas cuenta con tres ediciones que difícilmente circulan en el terreno literario. La primera corresponde al aporte editorial de la Universidad Central del Ecuador (1983), seguido con una reedición del Sistema Nacional de Bibliotecas (1995) y su último tiraje de producción de la Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura (2010). La obra se ubica en un contexto sociocultural en la que el carácter reflexivo de la identidad femenina y la búsqueda de una voz propia empieza a articularse tanto en la mirada nacional como latinoamericana. Viteri, comprometida con su carácter creativo y postura política en defensa de los derechos de la mujer,³ argumenta que *Las alcobas*

¹ Sandra Carbajal García, «Las subjetividades del exiliado en A noventa millas, solamente de Eugenia Viteri», en *Crítica, memoria e imaginación de la literatura latinoamericana* (Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2018), 8.

² Carbajal García, «Las subjetividades del exilio...», 8.

³ Nota: La autora en 1983 creó la Fundación Cultural Manuela Sáenz, en defensa de los derechos de la mujer ecuatoriana

negras «es la novela que aborda con más amplitud el escabroso tema de la sexualidad: homosexualidad y prostitución»,⁴ con una trama en la que coloca a su personaje principal, Floremilia, en un difícil retroceso de delirios que acontecen en los últimos días de su muerte.

La obra de Viteri, dentro de la hipótesis planteada, propone varios matices de la sexualidad en relación con la romantización de prácticas sexuales, el desconocimiento del órgano femenino, el prejuicio moral, e incluso, los monolitos institucionales relacionados con la prostitución. Además, el lenguaje recubierto por metáforas a nivel narrativo permite comprender la problemática de la sexualidad femenina desde dos ejes: el primero como una deuda histórica instaurada en la sociedad y, en consecuencia, fragmentada a nivel ficcional. En segundo lugar, como una interpelación en los espacios íntimos para reivindicar la identidad de la mujer y su silencio histórico.

Sobre los estudios de esta obra existen dos ensayos de la crítica internacional: el primero es de Herberto Espinoza titulado “Voces y espacios femeninos en *Las alcobas negras*” (1995), donde pretende explicar cómo la novela de Viteri construye una búsqueda de la identidad femenina a través de sus elementos míticos narrativos desde tres niveles de lectura: el carácter anecdótico, la auto-representación de la mujer en la sociedad y el aspecto de índole literario en la búsqueda de una independencia. Por otra parte, en el ensayo crítico “Mujeres del Ecuador dentro y fuera del burdel: Dos novelas y sus contextos de lucha y reivindicación” (1997) de Michael Handelsman, se pretende analizar la construcción de la feminidad desde dos roles antagónicos: la mujer casta y su peyorativo ‘puta’. El investigador aborda el tema prostitución relacionándolo con la obra literaria *La casa del sano placer*, de Alicia Yáñez Cosío.

En los estudios más recientes sobre esta novela existen dos tesis: “Análisis comparativo entre las obras ‘Baldomera’ y ‘Las alcobas negras’ desde un enfoque de género” (2019) de Dayana Zárate, donde propone examinar la condición y posición de las mujeres dentro de una sociedad androcéntrica basada por estereotipos naturalizados/interiorizados de género en relación con dicha obra. El otro estudio corresponde a “Las alcobas negras (1995) de Eugenia Viteri: memoria voluntaria y autoafirmación del personaje de la prostituta” (2021) de Jenny Pando, en la que desarrolla

⁴ «Entrevista a Eugenia Viteri: No cambiaría nada de mi vida», *Kipus Revista Andina de letras* 21, nº I Semestre (2007), 144.

un análisis sobre el oficio de la prostitución y la maternidad en la figura principal de la novela.

La intención de este trabajo teórico se enfoca, en cambio, en desarrollar un análisis interpretativo-descriptivo del tratamiento de la sexualidad femenina. Para esto, formulé la siguiente pregunta: ¿cómo responde la novela de Viteri a la construcción de la sexualidad femenina de sus personajes? Si bien la sexualidad está compuesta por varios elementos que se despliegan en afectos, prácticas sexuales, aspectos biológicos y de género, el método de investigación utilizado propone abordar tres ejes que estructuran una parte integral de la obra: el contexto, los elementos narrativos y el nexo de género.

Partiendo de este orden propongo cumplir tres objetivos destinados al desarrollo de este estudio. Primero situar *Las alcobas negras* en el contexto de su publicación y ponerla en diálogo con cuatro textos literarios del mismo periodo. Segundo, llevar adelante un análisis narrativo de la construcción de los personajes femeninos y, por último, desde la teoría de *Política Sexual* de Kate Millett vincular el resultado de los componentes narrativos para examinar el estudio del tratamiento de la sexualidad en la novela.

El capítulo I está destinado al recorrido contextual de los años 80, se toma en consideración los aspectos socioculturales que determinaron parte del pensamiento de Viteri al momento de escribir el texto. Entre estos destacan la participación de la mujer en el campo educacional y la tendencia del *marianismo* como una de las primeras claves que conforman la sexualidad de los personajes. Además, para realzar el valor de la obra de Viteri y su categoría de estudio, propongo un diálogo comparativo con cuatro fragmentos de los textos *Ciudad de invierno* (1978), *El rincón de los justos* (1983), *La casa del sano placer* (1989) y *Reunión* (1989), con la intención de contrastar las características de los personajes femeninos y el tratamiento de su sexualidad en relación con *Las alcobas negras*.

El capítulo II se enfoca en un estudio de los elementos narrativos que configuran parte de la sexualidad de los personajes. Para esto, primero delimito a tres figuras primarias: Floremilia, Mariantonia y Enriqueta, y determino las estrategias estilísticas que utiliza Viteri como son el uso de un narrador polifónico, la integración de la metáfora como un juego espacial y la valoración de los espacios íntimos. A partir de esta noción, profundizo en el personaje principal a través de ciertas cualidades del marianismo, y trazo

como aparato metodológico tres conceptos teóricos fundamentales que me permitan analizar con mayor aproximación la construcción estructural de la obra.

Por un lado, reflexiono sobre el concepto del plurilingüismo y dialogismo que propone Mijaíl Bajtín en *Teoría y estética de la novela* (1989). Para el autor la novela «es una forma puramente compositiva de organización de las masas verbales»⁵ por donde toda palabra siempre está entablando un diálogo con el otro. La palabra se concibe, entonces, de manera dialógica en la que penetra el plurilingüismo, es decir todas esas formas de la lengua que se juntan en un solo colectivo de voces para habitar un espacio mediado entre el lenguaje y la ficción.

Debido a que he querido comprender con mayor afinidad la relación de la polifonía con el juego espacial de la metáfora, que encierran algunas interpretaciones lingüísticas en la trama asociada con la sexualidad femenina, he utilizado el concepto de las metáforas orientacionales, ontológicas e imaginativas del texto *Metáforas de la vida cotidiana* (1980), de Georges Lakoff y Mark Johnson. Estas, como su palabra lo explica, se derivan a la orientación y personificación de los elementos u objetos de quien las enuncia. Para los autores las metáforas son parte de la cotidianidad del día, y pueden modificar la manera de ver la vida o experimentar nuevas creaciones o conceptos en tanto la cultura e individuos lo establezcan.

Además, consideré indispensable revisar *La poética del Espacio* (1957), de Gastón Bachelard para entender con mejor proximidad las dimensiones de los espacios íntimos relacionados con la sexualidad de los personajes. El filósofo francés expresa que la ensoñación es parte de habitar un espacio, al igual que recordar a los objetos como la casa, el nido, los cofres, etc., por lo que he tomado estas afirmaciones para ingresar en la domesticidad íntima de la novela.

En el capítulo III, me ha interesado establecer la asociación del resultado de las construcciones narrativas de Viteri con el concepto teórico *Política sexual* (1970) de Kate Millett, para examinar la sexualidad femenina, y sus componentes derivados con las prácticas sexuales expuestas de forma implícita en la obra de Viteri.

Finalmente, la contribución de esta investigación consiste, primero, en colocar el texto de Viteri como un aporte destacado para su tiempo, ya que se evidencia que apenas solo existen dos estudios nacionales de *Las alcobas negras*. Además, esta novela puede

⁵ Mijaíl Bajtín, «La palabra en la novela», en *Teoría y estética de la novela*. (España: Taurus, 1989), 25.

ubicarse como una obra pionera dentro de los estudios de la sexualidad femenina, debido a que ensaya experimentaciones narrativas que marcan el inicio de un nuevo mundo ficcional femenino dentro de la escritura literaria de su contexto. La importancia de analizar el tratamiento de la sexualidad femenina desde la estructura narrativa, tomando en cuenta características como los espacios íntimos, la polifonía, el juego de metáforas y el abordaje de género en relación con las prácticas sexuales, constituyen de un modo integral el estudio interpretativo de esta novela, y sus próximas investigaciones.

Capítulo I

La efervescencia de las voces femeninas

Para poder desarrollar un análisis interpretativo sobre la novela *Las alcobas negras* en el marco de las letras ecuatorianas, es necesario comprender cómo se ha articulado el rol participativo de la mujer dentro de las condiciones socio-históricas y culturales que, desde esta perspectiva de estudio, fundamentan algunos de los elementos que constituyen parte del pensamiento de la escritora Eugenia Viteri. Este recorrido permitirá, asimismo, acercarse desde una lectura a la producción literaria de los años 80, contexto imprescindible para abordar la sexualidad de la mujer como una categoría de estudio en el escenario narrativo.

Además, si se toma en cuenta las palabras de Martha Moscoso, al expresar que apenas han pasado tres décadas desde que los estudios relacionados con la mujer ecuatoriana han sido objeto de análisis para algunos investigadores,⁶ este capítulo se plantea examinar la selección de cuatro textos literarios producidos en la misma década, para llevar adelante un diálogo sobre el tratamiento de la sexualidad femenina en relación con la obra de Eugenia Viteri.

La mujer en el escenario sociocultural

Fue solo hasta finales del siglo XIX donde por primera vez se configuraron algunos cambios ideológico-culturales en el imaginario colectivo de la mujer ecuatoriana. Su rol tradicional, que únicamente se centraba en la crianza doméstica, fue transformándose desde la creación de las escuelas públicas que incluían la participación y la enseñanza de las niñas bajo el gobierno de Rocafuerte;⁷ y continuó, tres décadas después, con la Revolución liberal y las reformas de Alfaro que colocaron a la mujer en la esfera de los derechos de igualdad. Este aspecto fundamentó la integración de la mujer al campo de las letras.

Florencia Campana expresa que estos cambios políticos y socioculturales repercutieron en dos matices: el primero, «atravesado por el discurso educativo de la

⁶ Martha Moscoso et al., *Historia de mujeres e historia de género en el Ecuador*. (Quito: Edición/IPAC, 2009), 17.

⁷ Nota: según Florencia Campana, si bien se abordó la problemática de la exclusión en el ámbito educativo de las mujeres en 1837 por el gobierno de Rocafuerte, el deseo de que se instruyeran no buscaba hacerlas partícipe del *espíritu público*, sino que se trataba de llevarlas a la adaptabilidad de una sociedad moderna con mejoramiento de costumbres e instrucciones. Véase en: Florencia Campana, «Escritura y periodismo de las mujeres en los albores del siglo XX». (Quito, Ediciones Abya Yala, 2002), 35.

Iglesia, del que se desprendía la imagen básica del matrimonio y la familia como el espacio *natural* para educar a los hijos»,⁸ y su consecuente, colocar a la mujer en el campo cultural dentro del proyecto liberal. Sin embargo, la ideología eclesiástica enfatizó su defensa al cuidado de la moralidad materna en relación con la protección del hogar.

La educación de la mujer es el tipo de cultura y moralidad de las naciones; el termómetro de su civilización. La sociedad que quiere vivir la vida bien y del reposo del hogar y la felicidad, deje en paz los códigos, no se afane inútilmente en las luchas estériles de la plaza pública, penetre con planta cuidadosa en el santuario misterioso del hogar [...] y ponga el germen de la virtud y de las ideas en esa fuente primitiva donde beben todas las generaciones.⁹

Este imaginario moral mencionado como “el santuario misterioso del hogar” fue infundido desde la iglesia en la construcción identitaria de las mujeres ecuatorianas a lo largo del siglo XIX y XX. Puede determinarse bajo el concepto llamado *marianismo*, es decir, todas esas responsabilidades morales que han sido enfatizadas en la mujer para preservar los roles tradicionales de la familia. De hecho, Michael Handelsman explica que el *marianismo* ha prevalecido en Latinoamérica, al igual que el machismo, como una enseñanza femenina donde las mujeres eran líderes espirituales encargadas de la formación moral y social para conducir al hombre a un mundo mejor.¹⁰ Además, las mujeres marianistas no podían adoptar conductas inmorales, sino enunciarse desde el arquetipo de “madre protectora” para velar por la armonía del sistema.

Estas características heredadas a través de códigos culturales en relación con la maternidad y la crianza, representan una clave fundamental para aproximarse al universo narrativo de *Las alcobas negras*, puesto que los personajes femeninos están marcados por cierto legado social que determina, en gran parte, las incertidumbres y conflictos internos que giran en torno a la maternidad hostil, carente de afectos y problematizada sexualmente.

Por otra parte, la apertura hacia las mujeres ecuatorianas en diferentes campos de profesionalización, y en especial en la producción cultural, trajo consigo la

⁸ Florencia Campana, *Escritura y periodismo de las mujeres en los albores del siglo XX*, (Quito, Ediciones Abya Yala, 2002), 36.

⁹ Campana, *Escritura y periodismo...*, 36. (La cita fue extraída textualmente de la referencia que cita la autora).

¹⁰ Véase con más detalle el artículo de Michael Handelsman, «Amazonas y Artistas: Un estudio de la prosa de la mujer ecuatoriana: Tomo I». *Letras Femeninas* 5, n° 2 (Otoño 1979), 61-63.

«conformación de grupos selectos de mujeres que, con su participación en la escritura literaria y poética demostraban la existencia de un sujeto diferente del representado por la organización simbólica dominante».¹¹ Estas mantuvieron un enfoque en la creación de revistas periodísticas y literarias para ser oídas, como lo expresa Campana, más allá de los espacios masculinos de la escritura, proporcionando así, un lazo con sus lectoras.

Engranajes de la producción literaria de los ochenta

La contribución de escritoras involucradas en el campo cultural-artístico a partir del siglo XX, permitió ampliar el discurso de la distinción de género como una forma de colocar su lugar en la sociedad y superar la práctica dominante de la domesticidad moral. Esta nueva emancipación se vislumbró en la producción literaria de escritoras como Nela Martínez, Mary Corylé, Esther Díaz, Lupe Rumazo, Eugenia Viteri, entre otras, quienes no tuvieron mayor visibilidad en su época debido al escaso interés sobre el estudio de sus obras.

Cecilia Ansaldo argumenta en el prólogo de *Antología de narradoras ecuatorianas en el siglo XX*, que la ausencia de las obras literarias escritas por mujeres responde a varias causas, entre estas: la mujer privada del terreno de la opinión, el debate, y sobre todo de la creación.¹² Además, problematiza que esta desigualdad obedece a un valor numérico de exclusión en la constitución de trabajos literarios. Sin embargo, para Handelsman, la experiencia literaria escrita por mujeres no debe tratarse a nivel de reducciones cuantificadoras, sino que «Para un país como el Ecuador cuya resonancia fuera del ámbito nacional es difícilmente percibida [...] es lógico que se pregunte si el interés transnacional generado por sus narradoras [...] proviene de un compromiso crítico sostenible».¹³ Por lo tanto, si la producción realizada por mujeres no ha tenido el mayor alcance debido al tamiz histórico nacional ¿Quién o quiénes están abordando los estudios literarios femeninos para reconocer su participación individual y colectiva?

Pues, la efervescencia de voces femeninas no se quedó atrás, sino que a partir de la década de los ochenta —contexto donde se empieza a repensar las prácticas de la sexualidad de la mujer ecuatoriana, la represión corporal y afectiva—, se registró una

¹¹ Campana, *Escritura y periodismo de las mujeres...*, 37.

¹² Cecilia Ansaldo, *Cuentan las mujeres: Antología de narradoras ecuatoriana*. (Quito: Editorial Planeta del Ecuador, 2001), 10.

¹³ Michael Handelsman. «Las mujeres también cuentan en Ecuador: Reflexiones sobre tres antologías recientes de narradoras ecuatorianas y el lugar que están ocupando en el imaginario nacional». *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXI. n° 210, (enero-marzo 2005), 172.

mayor ampliación en la narrativa literaria escrita por mujeres como Alicia Yáñez Cosío, Gabriela Alemán, Sonia Manzano, Natasha Salguero, entre otras. Además, la producción literaria de los talleres de Miguel Donoso Pareja fue uno de los medios para dar lugar al reconocimiento de escritoras como Sonia María Crespo, Gilda Holst, quienes apostaron por nuevas estéticas experimentales donde la construcción “mujer-personaje” formó un cambio dentro del universo ficcional.

A través de lo expuesto, es posible afirmar entonces, que la escritura de las mujeres en el campo de la producción literaria ha permanecido como una raíz viva, a la espera de ser revisada y analizada por sus investigadores y lectores. No se trata, por lo tanto, de querer categorizar este breve recorrido como una “visibilización histórica”, sino más bien, de colocar en diálogo la aportación de escritoras que merece y necesita ser estudiada para generar nuevas perspectivas de análisis que contribuyan a la ampliación del conocimiento literario que, hasta ahora, ha sido rezagado por el pensamiento de los estudios masculinos.

Cabe añadir que esta ampliación tampoco debe limitarse exclusivamente a la opresión y marginalización de la figura femenina, así lo apunta Mary Nash al referirse que la historia misma es la que le ha dado esta connotación.¹⁴ Por consiguiente, —y volviendo a la pregunta planteada en relación con la opinión de Ansaldo y Handelsman— puede destacarse que el estudio dedicado a la producción literaria de mujeres no ha tenido un mayor enfoque, puesto que convendría extender las investigaciones de escritoras ecuatorianas, y en este caso, de Eugenia Viteri mediante estas mismas interrogantes y enfoques metodológicos para generar un nuevo camino hacia la reinterpretación de la obra.

La sexualidad femenina y el reflejo en sus construcciones narrativas

Se plantea en este caso, colocar la novela de Viteri en un diálogo contextual con ciertos fragmentos seleccionados de cuatro textos literarios publicados a partir de 1980, con el objetivo de visualizar cómo se construye la sexualidad femenina y el debate sobre

¹⁴ Nota: Mary Nash trata de analizar cómo la nueva historiografía se contrapone al tradicionalismo universal para reconstruir la historia de la mujer en sus múltiples dimensiones. Además, problematiza en cómo la historia sigue colocando a la mujer en un papel de “victimización histórica”, reduciendo así el enfoque de estudios que superan la dicotomía de la marginalización para alcanzar el reconocimiento de la fuerza activa y colectiva del papel protagónico femenino. Véase en: Mary Nash. «Invisibilidad y presencia de la mujer en la Historia», *Historias* (10). *Revista de la Dirección de Estudios Históricos del INA*, (México, Julio-septiembre de 1985), 102-103».

la configuración de su identidad, y a la que Viteri también hace hincapié en su dedicatoria.¹⁵ Además, esta metodología permitirá sociabilizar las dimensiones que componen *Las alcobas negras* respecto a sus categorías de estudio como la prostitución, el romanticismo de las prácticas sexuales, el desconocimiento del órgano femenino, la maternidad y la mujer en la esfera privada.

Las Alcobas Negras es una novela publicada en 1983 por la escritora guayaquileña Eugenia Viteri. Dentro de su trayectoria literaria ha sido reconocida por su papel significativo como editora y recopiladora en *Antología básica del cuento ecuatoriano* (1987-2006). Sin embargo, su nombre apenas destaca en las breves descripciones de apéndices numerados por novelas publicadas dentro de 1980 y, sus obras poseen un limitado número de estudios que difícilmente circulan por el terreno literario.

Alicia Ortega destaca que *Las alcobas negras* es una novela ligada al eje temático de la mujer y la familia, donde una prostituta expresa la marginalidad de su vida desde la condición de mujer pobre y excluida de la sociedad.¹⁶ Handelsman, en cambio, advierte que esta novela trata de dismantelar ciertos estereotipos femeninos que han impedido comprender el problema de la sexualidad femenina en torno a la construcción de la identidad de la mujer.¹⁷ Si se toma en cuenta que en los setenta «la identidad de género y de la sexualidad provocó hondas repercusiones en el terreno de los imaginarios, las subjetividades y la simbolización de la diferencia sexual»,¹⁸ el universo narrativo de Viteri coloca como parte de esa discusión las múltiples problemáticas de la crisis sexual en el ámbito de la subordinación de un sexo sobre el otro.

Ahora bien, analicemos un fragmento de la obra de Abdón Ubidia, *Ciudad de invierno* (1978) valorada por Carlos Arcos Cabrera como una novela vanguardista y «poseedora de una gran autonomía [que] se orienta a la narración del conflicto interior del protagonista»¹⁹ y, que no se inscribe en el enfoque de la convergencia política de los 70, sino que se visiona como una obra adelantada para su época. Si bien el crítico expresa

¹⁵ La dedicatoria es citada por Handelsman en «Mujeres del Ecuador dentro y fuera del burdel...», 103», dice lo siguiente: *A la mujer ecuatoriana, que aún espera la honra de la reivindicación de su amor y su verdad*. En el ejemplar con el que cuento para mi abordaje de investigación teórica (Colección Eugenio Espejo), la dedicatoria ha sido reemplazada por una cita de San Lucas, VIII, 17.

¹⁶ Alicia Ortega Caicedo, «Imaginarios masculinos del amor y erotismo», en *Historia de las literaturas del Ecuador. Literatura de la república 1960-2000 (primera parte)*. (Quito-Ecuador: Corporación Editora Nacional, 1987), 150.

¹⁷ Michael Handelsman. «Mujeres del Ecuador dentro y fuera del burdel: Dos novelas y sus contextos de lucha y reivindicación». En *Letras Femeninas*, Vol. 23, No ½. (Primavera-Otoño 1997), 80.

¹⁸ Ortega Caicedo, «Imaginarios masculinos del amor...», 188-189.

¹⁹ Abdón Ubidia, *Ciudad de invierno*. (Quito, Ecuador. Eskeletra 2010), 32.

que todos los giros narrativos se desarrollan en relación con Sergio, un hombre neurótico que vive el cambio abrupto de una ciudad modernista, su falta de atención hacia los asuntos femeninos, en relación con los espacios internos donde convergen las problemáticas sexuales de la mujer como un asunto oculto ligado a su identidad, son síntoma del poco interés dentro de su entorno cultural y estudios literarios. Por lo tanto, el crítico no lo menciona, ni lo coloca como un tema a tratar.

Creo que la noche del viernes, o del sábado, tampoco importa ya, llevé a Susana, **prácticamente con ruegos [...]** **No tardé en emborracharla. No tardé en aturdira con el movimiento** y las luces y la música [...]. **No tardé en tenerla contra mí**, riendo como nunca había reído en su vida, **riendo hasta las lágrimas.**

La noche siguiente [...] **persuadí a Susana** para que fuéramos al cine [...]Salimos. **Orillamos en un bosque.** O lo que quedaba de él. **Le recordé a Susana que una vez, en un bosque hace tantos años. Callé.** Un poco más allá detuve el auto. **La obligué a bajar.** La interné entre los eucaliptos y la tierra húmeda. **Aquello tuvo el sabor desesperado de una violación. No hablamos al regreso.** Descubrí que **Susana empezaba a temerme.**²⁰

Susana es un personaje que todo el tiempo se contiene, solo se pueden observar algunos rasgos de su vida cuando Sergio expresa sus molestias, incertidumbres y acciones hacia ella. En este fragmento, el personaje femenino es manipulado y persuadido por su esposo, quien insiste en “arreglar las cosas” embriagándola y forzándola a tener relaciones sexuales. La incomodidad de Susana se invisibiliza todo el tiempo, y en especial cuando tiene que obedecer a Sergio.

La voz narrativa masculina adquiere un tono lúgubre, al insinuarle al lector que Susana por haberse portado mal, debe entender y recordar las viejas historias que sucedieron alguna vez en un bosque. El narrador se lo explica como una anticipación para forzarla y abusar sexualmente de ella, pues al tener el papel de “esposo” asume una posición de poder, tanto narrativa como personal, para luego a modo de revelación, como si el lector no lo supiera, declarar que ella empezó a tenerle miedo.

No sabemos nada más de Susana, pero su silencio se esconde como una clave para interpelar el texto. Pues si bien el tropo central de *Ciudad de invierno* es la representación

²⁰ Ubidia, *Ciudad de invierno...*, 79-80. El resaltado con negrita es mío, lo utilizaré de aquí en adelante para hacer énfasis en las ideas directas que quiero destacar.

de una ciudad abatida por el modernismo con un narrador en crisis, una de las líneas de estudio que la novela nos presenta se encuentra en la desesperanza de una mujer expuesta a la marginalización de los espacios internos, donde su identidad no tiene nada de valor en tanto ésta permanece bajo el tamiz narrativo. Se puede determinar, entonces, que la ficción cumple un papel importante al actuar como potencial crítico, ya que, a través de la construcción de una realidad alterna, devela y cuestiona las limitaciones del mundo y su verdad histórica.

Ahora, se abordará un fragmento de la novela *El rincón de los justos* (1983) escrita por Jorge Velasco Mackenzie para dilucidar un poco más el panorama de la problemática sexual.

El Sebas, con la botella en sus manos, buscó el sitio anterior, se acercó al pubis y derramó el líquido en el fondo. Bebió, bebida reposada que le dejó en la boca un sabor entre dulce y amargo. La Narcisa se estremecía a cada absorción, sentía a veces que aquellas gotas frías le rodaban por las comisuras y que la otra boca podía hablar, entablar un diálogo directo con el otro cuerpo, como si el acto al que los dos se precipitaban no fuera una cópula sino una conversación. Narcisa, le dijo el Sebas ahora, y ella esperó que le hablara, pero lo único que hizo fue acostarse a su lado y callar. Narcisa, dijiste, le musitó ella en la oreja, queriendo devolverle el comienzo de una frase que no alcanzó a decir.²¹

En la descripción sexual el personaje masculino toma una botella y «buscando el sitio anterior», es decir el sexo de Narcisa, derrama el líquido «hacia el fondo» ¿qué nos está tratando de expresar el hilo narrativo? A simple vista el lector puede quedarse desconcertado, o creer que se trata de una fantasía sexual un tanto sadomasoquista. Pues bien, la evocación de este fragmento manifiesta que “el Sebas” ha bautizado su logro derramando una cerveza dentro de la vagina de Narcisa, y acto seguido bebe para reconocer el sabor dulce y amargo del licor, sin duda este fragmento puede consolidarse como la representación del dominio varonil sobre el acto sexual femenino.

La Narcisa por su parte se estremece. ¿Placer? No se sabe, pero la voz narrativa describe que «la otra boca podía entablar un diálogo directo con el otro cuerpo» provocando una conversación ¿de genitalidad?, ¿de sentimientos?, ¿de emociones? La

²¹ Jorge Velasco Mackenzie, *El rincón de los justos*. (Quito, Ecuador: Libresa, 2010), 118.

escena se desdibuja y para entenderla del todo, quizás el lector deba incurrir a las páginas anteriores de la obra. En este caso, el “supuesto diálogo” se establece entre la vagina de Narcisa y la boca de Sebas, para luego cerrar con la frase de «ella esperó a que le hablara»²², es decir, esperar algún comentario o palabra de Sebas, que al final nunca llegó.

Hasta aquí se ha tratado de visualizar, en la selección de estas dos obras emblemáticas de la literatura ecuatoriana, cómo la mirada de los personajes femeninos actúa de acorde a la sexualidad de los personajes Sebas y Sergio, quienes limitan el acto sexual solamente a su condición, desplazando el deseo y la voluntad femenina a representaciones vacías. Susana y Narcisa son personajes marginalizados, consecuencia de una violencia sistémica de la que no tienen mayor participación.

No obstante, se revisará el universo narrativo de *Las alcobas negras* (1984) para contrastar cómo actúan los personajes femeninos, y qué se puede decir de estos al momento de analizar las prácticas sexuales, sobre todo en la relación de Floremilia, que al igual que Narcisa Martillo, cumple el mismo oficio de la prostitución.

Al estúpido de mi marido **le placía hacer el amor las veinticuatro horas del día**, lamentándose **porque yo carecía de un elegante monte de Venus**, no olía a madres selvas, a flores silvestres, como Floremilia [...] **Floremilia aspiraba a ser sujeto pensante**, sujeto actuante y no semoviente, **no objeto de placer doméstico, reproductor de guaguas, no cuadrúpedo de carga.**²³

En este fragmento, Mariantonia, la hermana de Floremilia expresa su inconformidad sexual con su marido, quien, al mantener relaciones sexuales con ella, la discrimina por no cumplir con el prototipo de mujer ideal. Floremilia, por su parte, es capaz de identificar el peso de su historia. Hostil y violada se enfrenta con el lector para expresarle que no aspira a ser mujer gestante, ni reproductora de *guaguas*. El grado de autoconciencia que desarrolla el personaje sobre su propia identidad, permite situar otro plano para entender las problemáticas sexuales desde la mirada femenina.

La construcción de la sexualidad de la mujer marca un cambio narrativo desde la perspectiva de Viteri, tomando en cuenta que Floremilia coloca en diálogo los valores

²² Narcisa Martillo, en la novela representa la dualidad de una Narcisa Virgen y una Narcisa Puta, este calificativo coloca al personaje femenino en una doble moral sexual enfatizada por la mirada masculina: el entregar amor como sinónimo de virtuosidad y, por otra parte, el recibir y gozar del placer como síntoma del pecado y su despectivo “puta”. Estos calificativos son entendidos como una especie de juegos lingüísticos que propone el narrador en base a su personaje, (una bailarina de prostíbulo) para entender la función de los códigos moralizadores de un Guayaquil marginal a finales de los 70.

²³ Eugenia Viteri, *Las alcobas negras*. Colección Luna de bolsillo. (Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, 2010), 30, 41.

morales de la mujer en relación con la forma de concebir el sexo: «le dio tres hijos sin conocer el orgasmo».²⁴ El control sexual se genera a partir de una serie de imaginarios sociales que pueden visualizarse en la historia de los personajes donde destacan aspectos como el amor romántico, el conservadurismo religioso, la vida conyugal, la maternidad, todos estos envueltos en un aparataje de roles convencionales.

Sin embargo, en el desarrollo de la novela, el personaje opta por elegir la prostitución como un camino que, a través del sustento económico, le provee una alternativa de liberación. Hecho que no la independiza del todo, sino que la re-marginaliza a causa de la misma sociedad. Ante esto, Floremilia es un personaje irreverente, pues maldice y crítica al aparataje sexual que ha sido concebido desde el sistema predominante moral-religioso, y lo enfrenta cara a cara irrumpiendo con la norma: «Hice carrera, fortuna, pero... los odié, los odié siempre porque sólo ansiaban mi cuerpo, sin pretender jamás incursionar en mi alma».²⁵

En el estudio de *La sexualidad femenina en el Ecuador*, Gladis Moscoso y Fabiola Solís de King argumentan que la mujer ecuatoriana, dentro de su integridad bio-sico-social, participa en los fenómenos de una herencia universal ligada al desarrollo estructural de la civilización occidentalizada donde predominan tres etapas: el clan, la familia y el individuo.

Llega la época del apogeo religioso en la cual la consigna es: “hacer hijos, pero no tener placer”. Esa consigna va sobre todo en las mujeres. [...] La humanidad avanza, la civilización progresa, pero la sexualidad sigue siendo el gran misterio, encerrado en límites tan estrechos que perjudican su verdadera expresión [...] El periodo capitalista señala, en general, la transición de la familia al individuo, pero el rol de la mujer sigue siendo secundario y hasta en el derecho a su sexualidad debe someterse a principios morales rígidos de los cuales el hombre suele pasar ileso.²⁶

Considerando que la literatura no se limita a buscar una realidad objetiva, sino a reflejar ciertos elementos que antes no estaban allí. *Ciudad de invierno* y *el Rincón de los justos* nos permiten entender cómo se construye la sexualidad de los personajes femeninos

²⁴ Nota: dado que por motivos de extensión no puedo colocar la cita completa, esta frase la anuncia Floremilia para resaltar la vida de su hermana, Mariantonia.

²⁵ Viteri, *Las alcobas negras...*, 42.

²⁶ Gladis Moscoso y Fabiola Solís de King, *La sexualidad femenina en el Ecuador*. (Quito: Editorial El Conejo, 1987), 30-31.

que, vistos desde el análisis presentado, se tornan contenidos, silentes, o sexualizados desde la sumisión y la práctica sexual masculina, sin aludir a ninguna voluntad sobre su cuerpo, voz y emoción. En cambio, Viteri desafía la problemática sexual en una búsqueda por reconocer el sentido femenino, colocando a la mujer no como agente servicial, sino como un sujeto problematizado que está tratando de explorar su camino hacia el autoconocimiento y la liberación.

Ahora bien, se revisará a otras escritoras del mismo periodo como son Alicia Yáñez Cosío y Gilda Holst, para comprender a través de sus textos, el cambio de las dimensiones de la conciencia femenina en relación con su identidad y sexualidad. En *La Casa del Sano Placer* (1989), por ejemplo, se expone una narrativa desafiante sobre el universo de la prostitución. En esta novela, Rita Benavides, hermana de Carmen (una beata entregada al servicio a Dios), decide construir un proyecto educativo donde la prostitución se aborda como una carrera de profesionalización, y a la vez tiene la intención de que este oficio pueda ser regulado y mediado por la municipalidad de la ciudad. Si bien este texto conduce a ciertos preceptos medievales donde las prostitutas aristócratas pertenecían a la corona y al servicio de los condes y caballeros, Yáñez Cosío cuestiona y reflexiona sobre la marginalización y degradación del servicio sexual en las mujeres.

El estilo narrativo proporciona dos ejes, el primero a base de voces externas que se conjugan en el “qué dice la gente”, donde se visualiza todo el peso moral ante el rechazo de una sexualidad educativa; y el segundo, los hechos dentro de la casa del placer donde mujeres marginalizadas son educadas bajo un reglamento estricto. La obra juega en dos líneas que se relacionan en el desmantelamiento de la corrupción sexual que existe en los prostíbulos, y el manejo del poder de Rita Benavides, que no termina resolviendo la problemática sexual femenina, sino controlando la economía del sexo ante la necesidad masculina.

Doña Rita les preguntó que qué pasaba cuando las casadas tenían menstruó, habían dado a luz, estaban enfermas o se encontraban enojadas [...] **con paciencia y con firmeza les explicó** que eso era lo que pasaba en la vida cotidiana, **que los hombres no podían aguantarse como hombres porque no se les había enseñado de otra manera.** Ante el griterío, se impuso y **les habló de *La Casa del Sano Placer* cumplía con su labor social ...**²⁷

²⁷ Alicia Yáñez Cosío, *La Casa del Sano Placer*. (Bogotá-Colombia: Editorial La oveja Negra Ltda., 1997), 104-105.

En este fragmento se observan los márgenes sociales respecto a la condición sexista de la mujer, el rol de esposa obligada a mantener la fidelidad sexual, mientras que al hombre se lo justifica desde el discurso moral: «así es como se les ha enseñado». A esta crisis sexual se agravan dos matices: la primera es la creencia de subordinación de un sexo frente al otro; y por otra, la condición psicológica del hombre moderno que se alimenta de facultades machistas.

Pero eso no es todo, Rita Benavides termina obsesionándose con el poder hasta el punto de deshumanizar a las prostitutas y verlas como objetos sexuales.²⁸ Esto lleva al personaje a su propio deterioro, comprendiendo de esta manera, que la sexualidad femenina requiere de un verdadero desaprendizaje en relación con la cosificación y normas sexuales instauradas por el peso histórico. Moscoso y Solís apuntan, en relación con este tema, que la herencia de arquetipos como la mujer victoriana debía tener, «una crasa de ignorancia sexual “una ruborosa timidez” y “una actitud dulcemente púdica” y sólo podía “entregar su cuerpo para tener la dicha de ser madre”»,²⁹ desde luego no abandonando sus roles domésticos.

Estos imaginarios socio-culturales marcados por la represión sexual se colocan en diálogo con la literatura como un problema a tratar. Viteri, a través de Floremilia tensiona las líneas narrativas: «cuántos embarazos no deseados, matrimonios forzados, abortos clandestinos son la evidencia de un total desconocimiento del hecho sexual»,³⁰ para sugerir que las prácticas sexuales deberían repensarse desde los valores como el amor y la autoconciencia, y no desde el uso exclusivo de la reproducción y marginalización del cuerpo.

No obstante, estas temáticas de estudio cultivarán una línea que será retomada por el notable protagonismo de la generación del 89, donde nuevas voces narrativas como Liliana Miraglia con sus relatos *La vida que parece*; Liviana Santos, *Una noche frente al espejo*; y uno de los nombres más destacados, Gilda Holst con sus cuentos *Más sin nombre que nunca*, enriquecerán la producción literaria apostando por el cuento ecuatoriano y sus nuevos estilos narrativos vinculados a la experiencia particular de la mujer.

²⁸ Véase las páginas, 148, 150, 157, 162, 164.

²⁹ Moscoso y Solís de King, *La sexualidad femenina...*, 31.

³⁰ Viteri, *Las alcobas negras...*, 96.

En este caso, se analizará *Reunión* (1989) —último texto al que se hará referencia—, para comprender el nuevo panorama del imaginario femenino en relación con el cuerpo y el despertar de la sexualidad de la mujer.

En **la sección de mujeres** ni siquiera se pretendía saber o hablar de otros temas que no fueran las empleadas y los niños. Me levanté y caminé hacia los hombres. Debí haber llevado una bandeja o haberme hecho la disimulada en las afueras del grupo, pero **me instalé en el centro**. Se hizo silencio y vi la cara de Roberto desencajada saltando al suelo y entre zapatos terminé profundamente avergonzada. [...] **Entre mis piernas, un olor a sexo se había empezado a filtrar** y todo el mundo lo había percibido.³¹

La narradora introduce al lector a una de sus experiencias más significativas, la reunión de su esposo con sus excompañeros. A primera vista se categoriza a los hombres a un espacio social de diálogo que se presenta en la sala, mientras las mujeres permanecen excluidas del círculo y situados en un sitio inferior. Para romper estas diferencias jerárquicas, Holst coloca a su personaje en el centro de la sala, y esta acción es derivada hacia la incomodidad. La presencia de la narradora en el centro, altera el orden de jerarquías sociales, este quiebre hace desprender en la casa un “olor femenino”; es decir, la presencia de la mujer en la esfera masculina.

El olor se presenta como una clave para manifestar la existencia externa del otro, que visto desde el aspecto un tanto biológico, transgrede en la territorialidad del espacio. El olor a sexo que se desprende desde las piernas de la mujer, puede ser interpretado como el pronunciamiento del órgano sexual invisible, en tanto este se mantiene oculto bajo un sistema falocentrista. Puesto que, el olor del sexo femenino actúa como una metáfora viviente del hedor social, que incomoda la participación de la mujer en la esfera pública. Su desprendimiento involucra al otro con la interioridad y el aparataje simbólico que determinan las formas de pensar de la mujer.

En suma, a lo expuesto antes, se ha tratado de entablar un diálogo con los fragmentos de la selección de textos literarios, para comprender los matices del tratamiento de la sexualidad femenina, que han demostrado ser una sexualidad comprimida, oculta, injustificada y superpuesta de un cuerpo sobre el otro. No obstante, ¿qué hacer entonces ante el problema?

³¹ Gilda Holst. «Reunión» en *Obra completa*. (Ecuador- Guayaquil: Cadáver Exquisito ediciones, 2021), 27.

Como resultado de este análisis, la lectura contextual ha permitido comprobar cómo la novela *Las alcobas negras* anticipa un cambio narrativo en el tratamiento de la sexualidad femenina a principios de los ochenta, cual luego es retomado con más fuerza por la incursión de nuevas voces como Alicia Yáñez Cosío y Gilda Holst, colocando el tema de la sexualidad como un camino narrativo a tratarse desde la experiencia de la mujer en la decisión de su libertad sexual.

Por otra parte, la narrativa literaria de las voces de escritoras constituye la apertura de nuevos escenarios, donde la experiencia de la mujer se plantea como un asunto relevante y no oculto. Además, el recorrido sociocultural que se ha propuesto a lo largo de este capítulo, permite comprender el accionar del sistema predominante instaurado en la sexualidad femenina donde prima las decisiones del actuar masculino. Viteri, vivifica y coloca al problema como un asunto de diálogo, y lo plasma en *Las alcobas negras* para dejar en constancia la situación sexual de la mujer y sus particularidades conflictivas, ofreciéndole al lector la experiencia para reflexionar sobre el mundo femenino.

Para concluir, el tratamiento de la sexualidad en *Las alcobas negras* se aborda dentro del contexto social como un asunto crucial y urgente que abre categorías de estudio como el control y la represión de los cuerpos, el mal aprendizaje de prácticas sexuales, y la lucha por una identidad femenina que busca reivindicarse hacia una verdadera conciencia sexual. Estos temas de estudio estarán dedicados al segundo capítulo mediante un análisis de las construcciones narrativas que forman parte de *Las alcobas Negras* y el desarrollo de sus personajes.

Capítulo II

Construcciones narrativas en *Las alcobas negras*

Tal como se evidenció tras la lectura del capítulo anterior, la importancia de relacionar los hechos literarios con el recorrido contextual ha permitido ampliar el enfoque de estudio sobre *Las alcobas negras*, tomando como punto de partida las condiciones socioculturales que han venido moldeando la identidad de la mujer ecuatoriana; y cómo estas se han visto reflejadas en la producción literaria de los ochenta. En el capítulo I se abordaron algunos matices como el marianismo, el rol de la mujer en el campo profesional y su participación activa en el escenario narrativo. Esta metodología ha sido pensada para destacar el valor de la obra de Viteri, ya que puede ser vista como una novela pionera para su tiempo que confronta la problemática de la sexualidad femenina, aspecto que se tomó en consideración a través del diálogo comparativo expuesto con los cuatro textos anteriores.

Además, Viteri inscribe *Las alcobas negras* como una novela que cuestiona y reflexiona sobre las dinámicas sexuales. Pues, los personajes como Floremilia, Mariantonia, Ofelia, Enriqueta, Negrolindo y las trabajadoras sexuales, entre otros, son afectados por una sociedad clasista que se compone por una serie de valores culturales estigmatizantes, heredados desde la ideología moral religiosa y la preponderancia masculina, en tanto esta tiene el dominio y control sobre las relaciones sexuales y su entorno social, asuntos que también son reflejados en la literatura.

Así, siguiendo con el orden propuesto, en este capítulo se analizarán los elementos narrativos de la obra de Viteri como son el desarrollo de tres personajes primarios: Floremilia, Mariantonia y Enriqueta; como también, el juego narrativo que hace uso de la polifonía. Además, se estudiarán algunas metáforas que utiliza la autora para entender la conexión entre la relación femenina con los espacios íntimos. Se espera demostrar cómo la problemática sexual es uno de los asuntos cruciales que enmarca la identidad de los personajes y se refleja a través del hilo narrativo que propone la autora.

Personajes y voces narrativas

Si la novela es una construcción artesanal que se compone de una multiplicidad de materiales, técnicas, tejidos y lenguajes; *Las alcobas negras* invitan al lector a desarmar esta serie de elementos para comprender el aparataje social que bordea la

historia de Floremilia, una prostituta que funda su propia casa amatoria y adopta a Enriqueta. La narración se enfoca en los últimos días de vida del personaje en la que, su hija adoptiva, le pide respuestas en el lecho de su muerte.

En el desarrollo de la novela se abren algunas historias que conectan con la vida de Floremilia, y que son necesarias para entender ciertos aspectos que llevaron al personaje a ejercer el trabajo sexual como parte de su independencia económica y, de alguna forma, cierta liberación personal. Pues, a través de los retazos de memoria que se van hilando en el trance de la enferma —cuyo uso estilístico es la analepsis (*flash-back*)—, se abre una capa de temporalidad donde su vida se despliega en cuatro etapas: infancia, juventud, adultez y muerte. De este modo, se conoce el trágico destino de su familia, y la relación que mantiene Floremilia con su hermana Mariantonia y su hija adoptiva Enriqueta.

En la etapa de la infancia, el personaje le permite ver al lector algunos sucesos conflictivos como son: la precariedad en la que crece, la muerte de la madre y el reparto de los cinco hermanos entre abuelos y tíos. Luego, la narrativa se dirige hacia la etapa joven de Floremilia donde Mariantonia, para convertirse en señora, le solicita entre lamentos y ruegos a su hermana, el sacrificio de su virginidad para su prometido, Negrolindo: «¡Sola! Sola, cuando la violó Negrolindo y su hermana retornó muy a tiempo para preparar varios remedios caseros [...] El suyo aseguró el matrimonio».³² Asimismo, las voces de otros personajes también se entrelazan en la narrativa principal para contar ciertos lapsos de la historia, este recurso posibilita simular el estado de alucinación en el que se encuentra el personaje principal, característica que se retomará más adelante.

La vida de Floremilia cambia cuando es abusada sexualmente y decide renunciar al modelo de mujer doméstica y casada. Es entonces donde ejerce el trabajo sexual para, tiempo después (en su etapa adulta), fundar su propia casa amatoria con trabajadoras calificadas en la experiencia sexual. Una de sus amigas más cercanas, Ofelia, le cede los cuidados de la recién nacida, Queta,³³ quien Floremilia auxiliará y, tiempo después, la enviará a estudiar al extranjero.

La historia se cuenta *in media res*, es decir en la mitad de los hechos, pues quienes están al cuidado de la enferma son sus dos amigas, Fabiola y Susana, las cuales esperan la llegada de Queta para despedir a la moribunda. Sin embargo, Queta no asume muy bien

³² Viteri, *Las alcobas negras...*, 21.

³³ Nota: Enriqueta es llamada de cariño Queta por su madre no biológica. Usaremos de aquí en adelante este calificativo para referirnos al personaje.

la noticia, le exige respuestas a Floremilia, protesta y maldice su vida tratando de comprender los sucesos. Luego del entierro, Queta afronta la realidad a través de la aparición de su madre muerta (la etapa terminal), y esto la lleva a tomar conciencia de su historia, soñando y apostando por un mundo mejor en el que decide vivir y luchar.

Es importante destacar que la novela contiene una multiplicidad de voces que se remite al conflicto sexual, pero primero se llevará adelante el análisis de tres personajes que constituyen gran parte de la estructura narrativa: Floremilia, la virgen sacrificadora, Mariantonia, la mujer insatisfecha y marginalizada y Queta, la representación de una nueva esperanza. Estos modelos de personajes permitirán identificar características que forman parte de la sexualidad femenina.

Floremilia cumple el papel protagonista de la novela. Tras haber ejercido el trabajo sexual, decide fundar la casa amatoria para brindar servicios exclusivos a clientes destacados de la élite, ginecólogos, abogados, alcaldes e intelectuales prestigiosos, etc. El uso de la analepsis permite conectar el hilo narrativo con los episodios abstractos que presenta el personaje en su estado de delirio. El recurso que utiliza Viteri posibilita que el personaje recuerde su nacimiento y la convivencia con sus hermanos y familia: «Floremilia ignora si fue la camucha y ¡eran seis! Seis que peleaban, sufrían y también odiaban [...] Papá, papá, la Mariantonia no deja dormir, Zoilaluz, hazte más allá que me estás aplastando».³⁴

La red de condiciones precarias determina la personalidad de Floremilia, pues al presenciar la muerte de su madre por una sobreexplotación de los quehaceres domésticos, violencias sexuales, hermanos abandonados, falta de educación, trabajos forzosos, entre otros, decide delegar su cuerpo como sacrificio que empieza desde la cotización de su himen al prometido de Mariantonia: «De repente llegó Floremilia, [...] para suplicarle que se acostara con él. [...] Hube de amenazarla. [...] Cedió cuando invoqué que lo hiciera por mis tres hijitos. Cedió, pero no me lo perdonó».³⁵

El segundo sacrificio es la delegación de su himen al mundo, donde la virginidad representa una doble jugada, ya que esta nunca termina rompiéndose y, por ende, simboliza la representación externa de la virgen sexualizada que, por una parte, escandaliza a la construcción de la mujer moralmente correcta; y por otra, se revela ante una sociedad conservadora. Aunque Floremilia no se puede despojar del peso sistémico,

³⁴ Viteri, *Las alcobas negras...*, 59.

³⁵ Viteri, *Las alcobas negras...*, 54.

la autoconciencia que maneja el personaje permite que este sacrificio pueda elevar a Queta a mejores oportunidades de vida, pues las ganancias de su trabajo sexual son parte de la inversión monetaria de los estudios y propiedades de herencia a su hija.

Si se retoman algunas características del *marianismo*, la importancia para Floremilia de que su hija Queta pueda acceder a mejores condiciones de vida y oportunidades profesionales, determina parte de esta tendencia en el que las mujeres marianistas apostaban en función del rol materno, pues no anhelaban ir más allá de la crianza tradicional, sino que su deber moral y acto espiritual consistía en preparar a sus hijos para el orden y una armonía social.

El pensamiento feminista/marianista en el Ecuador veía a toda la sociedad como una sola familia, y por consiguiente la función de la madre abarcó mucho más que aisladas situaciones domésticas. Ya que las mujeres no debían ser ignorantes esclavas de sus esposos, [...] Más bien, debían considerarse supermadres encargadas de establecer la armonía y comprensión en su casa grande, la nación.³⁶

La construcción de Floremilia, entonces, se simula como la representación divina de la virgen que debe sacrificarse para poder garantizar el estatus de Queta. Si se toma en cuenta que «el marianismo es el culto de superioridad espiritual de las mujeres que enseña que ellas son semidivinas, moralmente superiores y espiritualmente más fuertes que los hombres»,³⁷ el personaje adquiere estas connotaciones con la finalidad de suplir el rol Madre Virgen. Sin embargo, las marianistas criticaban firmemente a las mujeres modernas que practicaban el coquetismo, vestían faldas cortas y ambicionaban verse esbeltas y lujuriosas. Contraste que se puede observar latente en Floremilia, pues al ser una prostituta, altera la buena conciencia de la mujer moral, y su ideal tradicional materno.

Mariantonia, en cambio, representa la imposibilidad de la mujer pobre que nunca podrá acceder a una posición social estable, ya que desde los 14 años es abusada sexualmente por los hijos y el esposo de la familia Guerrero Fuentemayor. Para tratar de salir de esta violencia, busca alcanzar la posición de “señora respetable” al intentar casarse con Negrolindo, quien luego de darle tres hijos y enterarse de que nunca fue virgen, termina llenándola de culpas y recriminándola con cargas morales.

³⁶ Michael Handelsman. «Amazonas y Artistas: Un estudio de la prosa de la mujer ecuatoriana: Tomo I». *Letras Femeninas* 5, No. 2 (Otoño 1979), 65.

³⁷ Handelsman, «Amazonas y Artistas: Un estudio de la prosa de la...», 61.

Mariantonia pide a ruegos a su hermana Floremilia, el sacrificio de su himen, y es donde la historia genealógica del dolor de estas mujeres se conecta. La insatisfacción envuelve la tragedia del personaje como un hecho que nunca termina de salir del abrupto sistema cíclico, pues sus hijos mueren en un incendio, a causa de la pobreza y el descuido materno. Es así, como a través de Mariantonia se pueden apreciar una serie de requisitos relacionados con las expectativas e imaginarios que tiene la sociedad hacia la sexualidad femenina.

Negrolindo y Mariantonia no anduvieron mucho, sí lo suficiente para procrear tres hijos raquíuticos que murieron cuando una llama —sin origen conocido— creció hasta elevarse alto y abrazarlos fuerte [...] Los catorce años de Mariantonia la sorprendieron trabajando en casa de la familia Guerrero Fuentemayor [...] El patrón le ordenó desnudarse y le exigió que le besara los turbios recovecos. “Besa, besa, más, más... Estúpida ¿Es que no te gusta?”³⁸

Queta, por su parte, es concebida por Ofelia, quien luego de trabajar tres años en la casa amatoria de Floremilia, decide cederle la tutela de la recién nacida para cruzar el Atlántico en búsqueda de sueños y de una herencia. Floremilia asume el cuidado de Queta, y para brindarle mejores oportunidades de vida, la envía desde los 8 años a estudiar al extranjero. Esta, al llegar comprende que ha sido adoptada y trata de hacer los preparativos para desligarse de toda relación con su madre no biológica. El peso de la realidad envuelve al personaje entre la renta de la casa, la experiencia laboral, la familia, los bienes inmuebles, etc., por lo que empieza a tomar conciencia de la dura vida que tuvo su madre. Floremilia se le aparece en una especie de visión divina para hacerla entrar en razón, por lo que decide aceptar su historia rompiendo con la cadena sistémica.

Se puede aludir que Viteri tuvo la intención de simular la aparición de María mediante Floremilia quien, al hablar con Queta, le cede el consejo materno para luego ascender a los cielos. El personaje reconoce el problema como parte de su identidad y lo resuelve tomando la decisión de vivir para transformar el mundo en el que se encuentra. Esta actitud positiva coloca a Queta en un desenlace optimista, creando una representación de la esperanza para un nuevo modelo de mujer.

³⁸ Viteri, *Las alcobas negras...*, 45,46,47.

Escúchame, Floremilia... no es justo que lleves el secreto de mi origen. Si tú... me hubieras dicho la verdad desde siempre [...] ¡Fue adoptada por una mujer inmoral! [...] ¡Ve, camina, crece! Mi error fue quitarte los cardos, impedir que tropieces. [...] «No puedo volver al mal útero que me concibió y desintegrarme [...] Quiero vivir luchando, quiero vivir de pie, quiero...»³⁹

Hasta aquí se ha podido evaluar tres modelos de mujer representadas en la composición de la novela *Las alcobas negras*. Cada personaje contiene una historia diferente, pero con un nexo particular. Floremilia, por ejemplo, adquiere características semidivinas simbolizadas en el ideal de la Virgen María. Mariantonia, representa la condición de la mujer pobre, sumida en la violencia y marginalizada. Queta, figura como la ilusión de un nuevo modelo que adquiere conciencia del mundo y su peso histórico. Por lo tanto, se puede decir, que estos tipos de personajes encierran particularidades que integran aspectos de la sexualidad femenina como son: el amor disfrazado de sacrificio, la represión de los cuerpos, la delegación de los silencios (tomando en cuenta que Floremilia y Mariantonia son violadas) y el estereotipo de la mujer ideal.

Ahora bien, para entender la estructura del juego narrativo de *Las alcobas negras* se utilizará como proceso metodológico los conceptos teóricos (plurilingüismo y dialogismo) que propone Mijaíl Bajtín, cuando analiza en el género novelístico cómo la voz de los personajes posibilita visiones propias del mundo a través de un lenguaje dialógico atravesado de significaciones. El teórico expresa que el lenguaje no es un sistema de categorías abstractas, sino que funciona como una saturación global de concepciones ideológicas, políticas, sociales y culturales que orbitan en la esfera del mundo y, que a través de la fuerza centrípeta permiten encarnarse en un «lenguaje único» como manifestación de un plurilingüismo efectivo.

Es importante destacar que el autor no emplea el calificativo “polifonía”, pero parte de dos conceptos a fines de esta.⁴⁰ La primera es el plurilingüismo, presente en la novela como un acontecer social donde habita la estratificación interna de los dialectos, lenguajes de género y aspectos generacionales, entre otros. Es decir, que el plurilingüismo

³⁹ Viteri, *Las alcobas negras...*, 149, 151, 162, 173.

⁴⁰ Nota: A partir del problema estético de la novela de Dostoievski, Bajtín explora el concepto de polifonía y amplía los estudios del género novelístico. La intención del autor en *Teoría y estética de la novela* es estudiar al lenguaje más allá de los recursos convencionales de la lengua (aspectos fonológicos, sintácticos, estéticos) perteneciente a los Formalistas Rusos. Bajtín infiere que el lenguaje es un espacio de intercambio lingüístico donde habitan discursos ideológicos, políticos, sociales. Partiendo desde estas concepciones desarrollará todo su postulado.

se convierte en un espacio de intercambio y confrontación de ideas, voces, lenguas, cada una con una mirada y opinión distinta y, por otra parte, el dialogismo interno de las palabras que componen la estratificación del lenguaje. El dialogismo comprende un diálogo estético medido por los niveles de ficción entre la lengua y el espacio por donde ingresa el plurilingüismo.

La participación activa de cada enunciado en el marco del plurilingüismo vivo determina el carácter lingüístico y el estilo del enunciado [...] Cada enunciado está implicado en el «lenguaje único» [...] y, al mismo tiempo, en el plurilingüismo social e histórico (en las fuerzas centrífugas, estratificadoras).⁴¹

Estas fuerzas centrífugas de la lengua enmarcan la participación viva del plurilingüismo que permite asociarse a través del autor, el narrador o los personajes. Ahora bien, se puede determinar que la polifonía está presente a través del conflicto narrativo de *Las alcobas negras* como una «estratificación del lenguaje», es decir como una serie de capas que encierran a nivel estético y discursivo, altercados ideológicos y sociales, ya que la dislocación del tiempo narrativo en la novela nos permite adentrarnos bajo el tamiz de la estructura social que afecta a los personajes. La polifonía posibilita, además, complementar los silencios de Floremilia, entender lo que no se cuenta, lo que queda oculto bajo el universo femenino. Se citará un fragmento para dilucidar lo expuesto:

»Mi madre decía que para tener hijos soles, con ojos de primavera y sonrisa de luna nueva, nada mejor que coleccionar postales de bebés-cielos, bebés-sirena. ¡Suficiente por Díoos! Quiero que silencien esas voces, que fusilen esas risas [...]» Sin auras, sin soles y sin primaveras mi marido me amaba [...] me acunaba en los brazos y me colocaba en la cama, elegía entre mis muñecas la más cálida...⁴²

En este caso, el narrador omnisciente deviene en una envoltura de polifonías que alteran la secuencia y temporalidad de la novela entre el pasado y el presente. Este cambio simultáneo permite colocar una superposición de planos que orbitan en diferentes niveles narrativos, y que son contrastados por los discursos de cada personaje. En la cita

⁴¹ Mijaíl Bajtín, «La palabra en la novela», en *Teoría y estética de la novela*. (España: Taurus, 1989), 90.

⁴² Viteri, *Las alcobas negras...*, 24, 25.

presentada, la polifonía consiste en el entrecruzamiento de enunciados de cada voz. Tenemos, por una parte, a Floremilia hablando desde el trance, luego una voz ambigua que parece ser de Luisa u Ofelia que nos induce a un recuerdo matrimonial infantil. Viteri coloca en el paraguas de voces una serie de comillas angulares que no mantienen un orden en la apertura o cierre de los enunciados, sino que se presentan como citas que juegan entre sí.⁴³

El plurilingüismo ingresa también al inicio de la historia, cuando el narrador omnisciente empieza describiendo el débil aspecto de Floremilia, y esta a su vez, mediante un tono testimonial, compone como ya se ha mencionado antes, otro plano narrativo que transita entre la experiencia del dolor y el trauma. La voz del personaje a medida que se envuelve con el juego de tonos expresados en el delirio, empieza a volcarse poco a poco en distintos niveles poéticos, y luego se desdibuja en un acontecimiento de la muerte final. Si hacemos un seguimiento en esta primera parte, el lector podrá entender que el personaje se visualiza como un ser independiente a la narración, ya que no solo es la voz de su agonía la que habla, sino también son todas esas capas ideológicas morales que acontecen en su identidad y que transitan entre el remordimiento materno y su sexualidad.

Mi hija Queta no sabe que me voy, que me estoy muriendo en esta fea y desliñada cama. Seré yo Magdalena arrepentida, no. Yo no tuve alternativa y no estoy ni un poquito arrepentida. [...] Las voces vienen, las voces van. Vienen y van. Van y vienen [...] Vin, van, van von vin, vaaan.⁴⁴

En este discurso polifónico se puede observar parte de la problemática sexual que enjuicia al personaje en la carga moral religiosa. Este aspecto también confluye en Mariantonia como una puerta hacia su universo íntimo y a los discursos que emite su esposo, Negrolindo hacia el personaje: «Ahora dime, ¿te gusta todo lo que he aprendido en el cine y las revistas porno, seguro, seguro, segurísimo que no me engañas? Maridito, sí, no te engañó, no. «Ah, la verdad, la verdad es que es un pésimo marido y un peor amante».⁴⁵

⁴³ Nota: es importante aclarar que en la Colección Luna de bolsillo (2010), la edición de la novela *Las alcobas negras* presenta en el uso ortotipográfico las comillas angulares que no mantienen una uniformidad, pero que pueden interpretarse como una intención propia de la autora a nivel estilístico. Sin embargo, habría que corroborar si la intención está presente en las dos ediciones anteriores.

⁴⁴ Viteri, *Las alcobas negras...*, 12,18, 23.

⁴⁵ Viteri, *Las alcobas negras...*, 50

En suma a lo expuesto antes, se puede señalar que la intención de Viteri al utilizar este recurso estético, emerge de la necesidad de exponer las construcciones ideológicas que alteran y oprimen la identidad de sus personajes femeninos, y a la vez, induce al lector mediante esta polifonía, entender los niveles de estructura sistémica que envuelven a las prácticas sexuales como actos violentos, represivos, morales, negociados, y expuestos a un total desconocimiento. El dialogismo estético está implícito en *Las alcobas negras* porque conecta con la esfera del lenguaje generacional y la intención discursiva de la autora, ya que tal como lo expresa Bajtín, la novela en su diversidad social organiza «una indisoluble relación con los procesos de centralización política-social y cultural».⁴⁶

En resumen, los personajes analizados: Floremilia, Mariantonia y Enriqueta, estructuran unidades compositivas por medio de las cuales penetra el plurilingüismo, pues cada discurso de los personajes envuelve una diversidad de voces sociales que se correlacionan en lenguajes genealógicos y, por ende, estas estructuras pueden ser reflejadas a través de la problemática sexual como parte de una herencia sistémica que no es tratada por las instituciones, pero se visualizan en la visión del mundo que plantea la novela. Asimismo, cabe destacar, que este problema también afecta a los personajes masculinos, víctimas de la misma sociedad, pero este enfoque puede ser objeto de estudio para nuevos temas interpretativos. Por ahora, la novela cimienta un conjunto de capas narrativas que componen la visión del mundo femenino, en tanto este se disfraza de discurso romántico, sexuales, afectivos que normalizan el “sacrificio” como un acto de entrega hacia los otros.

Afectos y lenguajes: el uso de la metáfora

Para llevar a cabo el análisis de las metáforas en la novela de Viteri, se tomará como referencia la propuesta de Lakoff y Johnson en relación con los campos figurativos que abordan a la metáfora como parte integral de la vida cotidiana, cuya estructura determina la forma en la que se percibe, se piensa y se actúa. Para esto, se trabajará sobre el texto *Metáforas de la vida cotidiana* donde los autores señalan como enfoque de estudio seis figuras: la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la elipsis, la antítesis y la repetición, todas integradas a través de conceptos sistemáticos e interpretativos.

Se utilizarán los conceptos de las metáforas orientacionales, ontológicas y su subcategoría: metáfora de personificación y recipiente. También, se trabajará sobre la

⁴⁶ Bajtín, “La palabra en la novela...”, 89.

metáfora de “un nuevo significado” en la que Lakoff y Johnson argumentan en el final de su teoría, como el resultado integral de una nueva intención experiencial. Estos aportes analíticos e interpretativos servirán como base fundamental para aproximarse a la intención de los recursos lingüísticos que emplea Viteri.

Para Lakoff y Johnson, la metáfora va más allá del planteamiento retórico tradicional utilizado de forma estética para embellecer el lenguaje, sino que esta posee una perspectiva unitaria que se despliega en dos ejes: la metáfora se impregna en el lenguaje cotidiano formando una red compleja e interrelacionada con nuevas creaciones; y por otra parte, la existencia de esta red afecta a la representación interna del mundo de quien la evoca.⁴⁷ Por lo que, la esencia de la metáfora reside en entender y experimentar los conceptos que estructuran su naturaleza metafórica en las actividades cotidianas.

La sistematicidad de la metáfora permite comprender el modo en cómo se ocultan algunos aspectos de sus términos, debido a que «un concepto metafórico puede impedir que nos concentremos en otros aspectos del concepto que son inconscientes».⁴⁸ En otras palabras, la metáfora sistémica posibilita generar más aspectos de interpretación, ya que su estructura metafórica es parcial, y solo destacan algunos aspectos del dominio objeto. El ejemplo que ofrecen los autores es: “las discusiones son un campo de batalla”, la comparación relativa expresa, en este caso, la batalla como un dominio fuente, mientras que las discusiones, el dominio objeto. Por ende, la metáfora opera de acorde a la estructura cultural que la compone, y su sistematicidad guarda características ocultas donde destaca solamente un aspecto de tantos.

Es importante aclarar este concepto para abordar las metáforas orientacionales. Tal como su palabra lo expresa, estas emiten una orientación espacial: arriba-abajo, dentro-fuera, adelante-atrás, etc. Además, organizan un sistema global de conceptos en relación con el otro, y contienen una base física que puede variar de acorde a la cultura. Son utilizadas para ofrecer una interpretación espacial dentro la experiencia cotidiana, y la forma en cómo se organiza el mundo y su proyección sobre dicha vivencia.

Ahora bien, se usará este concepto para analizar un fragmento del velorio de Floremilia, cuya descripción sostiene la relación espacial con la base del objeto figurativo mencionado antes.

⁴⁷ Georges Lakoff, Mark Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana*. (España: Ediciones Cátedra, Grupo Anaya. S. A., 2001), 12.

⁴⁸ Lakoff y Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana...*, 46.

Observó mejor el altar, sus ojos se deslumbraron con las luces y se deleitaron con los ángeles regordetes [...] Su enceguedora luz se proyectaba en los muebles, en las hendiduras de la espaciosa alcoba. El trío de ángeles estáticos se mostraba fatigado [...] Descendió éste en primer término, de inmediato los dos menores. ¡Toda una jerarquía dentro de una dinastía angelical! [...] Con movimientos rápidos, no exentos de cuidados, la corneta pasó de las manos sonrosadas a un estuche revestido de terciopelo azul que ocultó violentamente la corneta dorada.⁴⁹

En el análisis de la cita, Queta se encuentra observando el acontecimiento narrado desde una perspectiva divina. El uso del oxímoron se proyecta hacia una habitación iluminada con dos “ángeles regordetes” que cuidan del altar de la muerta. Estos descienden desde el “arriba” (representado como el cielo) para guardar la “corneta dorada” en el aterciopelado estuche azul. La metáfora está implícita en la última expresión, y puede comprenderse en relación con el cuidado y la protección de “el falo” ante el sacrificio de la prostituta.

Esta alusión también tiene similitud con otra cita donde Floremilia testifica que «enjaponaba la gorrilla plástica cuidadosamente (refiriéndose a los preservativos hechos de piel de animal); después de secarla, la cubría con talco y, en un estucha diminuto la guardaba celosamente...».⁵⁰ La metáfora orientacional permite entender el sistema de verticalidad en el que está compuesta la sexualidad, dado que arriba representa el poder de la divinidad del “Dios hombre” y abajo la figura femenina como objeto de subordinación y olvido. La prostituta es entonces, una categoría anclada al placer de la autoridad moral, cuya función está alineada con el orden masculino.

Continuando con el estudio, Lakoff y Johnson explican que las metáforas ontológicas parten de la forma en cómo se representa un problema figurándolo a través de un objeto o cosa. Generalmente, estas metáforas suelen utilizarse para hablar de recuerdos, imágenes o emociones que trazan entidades concretas o sustancias de tipo uniforme. «Una vez que hemos identificado nuestras experiencias como objetos o sustancias podemos referirnos a ellas, categorizarlas, agruparlas y cuantificarlas».⁵¹ Además, al orientarse hacia un objeto o espacio físico, se convierten en metáforas de

⁴⁹ Viteri, *Las alcobas negras...*, 158-159.

⁵⁰ Viteri, *Las alcobas negras...*, 19.

⁵¹ Lakoff y Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana...*, 63.

recipiente, cuya característica tiene un cuerpo físico (lugar) que orientan espacios de entrada y salida.

Ahora, cuando se trata de especificar el objeto físico como una persona, la metáfora ilumina un aspecto de personificación como parte de una categoría general que cubre a la amplia gama de metáforas y, por lo tanto, posibilita el entendimiento de la construcción de su discurso. Se volverá al lenguaje empleado por Viteri, para discernir la particularidad ontológica de los pájaros representados en el delirio de Floremilia.

Los círculos se vuelven pájaros. [...] De la entraña de ese imponente horizonte, con los cabellos lisos abatidos por la brisa, se yergue una niña [...] Sus manos pretenden escoltar los pájaros de fuego que se resisten, ora rodeándola, ora tomando su cuerpo, ora mirando sus ojos. [...] Precipitados, los pájaros se van, [...] y la niña de cabellos abatidos ojea sus piernas, raíces de árboles encarcelados. Y se queda allí... observando fijamente la marcha triunfal de esos pájaros liberados [...] Pájaros, más pájaros de picos agresivos, no son los de ayer, aquellos que rodeaban a la niña, comían de sus manos [...] Estos pájaros largos, con uñas afiladas, asustan y... como avanzan.⁵²

Viteri coloca una capa metafórica en el lenguaje de Floremilia, y mediante la personificación ontológica podemos aproximarnos al trasfondo de esta descripción poética. En este caso, la dispersión de recuerdos anuncia el nacimiento de una niña que es rodeada y tomada por un colectivo de agentes externos. Por lo general, en la naturaleza aviar, los pájaros suelen construir sus nidos en espacios ocultos para proteger a sus crías de depredadores. El ultraje de los pájaros extrae a la niña del nido. Sus piernas, «raíces de árboles encarceladas» son tomadas por estos agentes que pueden representarse como la sociedad misma (pájaros, cuervos, aves) que organizan y regulan el destino de la mujer. La personificación de las aves compone una porción de la estructura metafórica, en tanto es narrada en diferentes partes de la novela. Aquí en el fragmento que se presentará a continuación, por ejemplo, los pájaros son símbolos de representaciones humanas: «Inevitablemente llega el industrial unido a su cuarentona con nombre de pájaro, que busca lejos de su órbita conyugal la dosis precisa para vivificar su fuente».⁵³

Ahora bien, las metáforas de recipiente se representan a través del cuerpo físico como un lugar de orientación, «las habitaciones y las casas son obvios recipientes. Ir de

⁵² Viteri, *Las alcobas negras...*, 13,14,19,20.

⁵³ Viteri, *Las alcobas negras...*, 21.

una habitación a otra es ir de un recipiente a otro». ⁵⁴ Esto permite evaluar elementos presentes en *Las alcobas negras* como la cama, la alcoba, la habitación, la casa, etc., en la que los personajes y sus actividades cotidianas se expresan como acontecimientos del objeto metafórico. Cuando Viteri hace hincapié en el espacio íntimo femenino, se puede comprobar que «la alcoba negra», «la camucha apestosa», «la casa propia», aluden a las intenciones discursivas en las que se puede observar el dominio y subordinación del cuerpo femenino como un objeto de colonización masculina. Por ende, la ideología del “dominio sexual” va más allá de la génesis biológica, cual está atravesada por discursos de poder legitimados por la autoridad moral y los imaginarios sociales que hacen de los personajes, una actividad implícita en su cotidianidad.

Descubre sus manos extenuadas, sus entrañas sin el fuego que la calcinó en los días de invierno y la enloqueció en más de un verano, la camucha en que yace su vida desolada la deprime, y esa habitación desnuda no disipa su soledad; la fragilidad de su vida que se le escapa la enferman más. ⁵⁵

Si bien los espacios íntimos también se conectan con características metonímicas, se analizará con más profundidad estos objetos en el siguiente subtema. Por ahora se destinará a colocar el aporte adicional que ofrecen los autores en relación con la metáfora y su “nuevo significado”. La metáfora más allá de la estructura convencional que compone el sistema conceptual ordinario, puede abordarse desde propiedades imaginativas y creativas que dan sentido a la experiencia cotidiana, modificando la forma de pensar y ver la vida. En otras palabras, la metáfora —cual función alude a relacionar y desplazar los significantes del objeto, situación o idea, revistiéndolo de un acertijo interpretativo—, puede proporcionar una nueva actividad modificadora en la comprensión humana y su modo de visualizar el mundo.

Estableciendo esta premisa con la novela de Viteri, se puede decir que *Las alcobas negras* encierra también un juego interpretativo de metáforas creadoras e imaginativas que posibilitan una nueva comprensión en la experiencia sexual femenina, y mediante la intimidad que compone la historia del personaje, la obra se reviste como una metáfora integral en la que Floremilia, a través de capas estructurales, depura la historia en el intento de volver a la fuente, al origen, para reconocer su verdadera autenticidad y libertad. Además, «las metáforas nuevas tienen implicaciones que pueden incluir otras

⁵⁴ Lakoff y Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana...*, 67.

⁵⁵ Viteri, *Las alcobas negras...*, 10.

metáforas y también de aserciones literales»,⁵⁶ es aquí donde se reafirma la intención de Viteri al colocar a Queta como desenlace final, supliéndolo a través de la aparición divina de Floremilia. Esta metáfora se coloca en una esperanza generacional de la mujer y su nuevo modelo por alcanzar una verdadera libertad.

No intentes saber por qué calienta el sol. La luna brilla de noche, gime el viento, sueñan los pájaros y el hombre es cruel. Insiste cuando hayas vivido los pasajes que te esperan, carezcas de manos amigas, voces de aliento [...] Mi error fue quitarte los cardos, impedir que tropieces. Me voy, a mí me espera una cima subida en las tinieblas. El ascenso es difícil y quizás nunca la alcance, mas...lo intentaré. ¡Soy una obstinada que gusta asomarse a la luz!⁵⁷

En este fragmento, se presenta el ascenso de Floremilia a los cielos como una virgen sexual que comprende que arriba el mundo no será fácil, su valor y su conciencia determinan el carácter de fortaleza que componen su personalidad. Esta elevación divina también permite iluminar a Queta para continuar por ese camino de libertad por el que ella intentó transitar, aun cuando el sistema la subyugó. Este logro y desenlace de Viteri encierra características de una metáfora imaginativa y recreativa en el pensamiento femenino, pues apuesta por una condición y estilo de vida en la conformación de una nueva identidad femenina.

Lo que hemos pretendido con este apartado es entender cómo el uso de metáforas implícitas en el lenguaje estético de la autora va más allá de una estrategia estilística, su lenguaje recargado a través del delirio, los tonos poéticos que se manejan a nivel simbólico (como los pájaros), encierran en la obra experiencias ocultas y cotidianas de la intimidad femenina en la que se observa, mediante la interpretación teórica cómo funcionan los discursos de poder y las connotaciones morales en dichos elementos utilizados como parte del lenguaje literario.

Hasta aquí, se ha comprobado la verticalidad que existe en la subordinación femenina, los discursos que bordean la sexualidad y moldean la identidad de la mujer. Se retomará la relación de los espacios íntimos conectados con las prácticas sexuales como

⁵⁶ Lakoff y Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana* ..., 181-182. Para comprobar este nuevo aporte de metáforas que proveen un nuevo significado los autores parten de la base "el amor es una obra de arte en colaboración" para componer la gran red que engloba el sentido de la experiencia fuera del concepto convencional.

⁵⁷ Viteri, *Las alcobas negras*..., 162-163.

un problema estructural del imaginario social en el que orbitan los personajes, y finalmente, la importancia que tiene Viteri de colocar este tema como un asunto relevante para los estudios literarios.

Geografías de lo íntimo

Siguiendo con el orden propuesto se analizarán los espacios íntimos que construyen un eje particular en la novela. Para esto, y comprendiendo que ya se ha llevado a cabo la interpretación de la metáfora en ciertos fragmentos de la obra, este subtema se centrará en tres espacios puntuales: La casa, la cama, y los rincones de la habitación. Se tomará como texto referencial *La poética del Espacio*, del filósofo francés Gastón Bachelard, para interpretar la intimidad del universo femenino, y qué se puede decir de este.

La poética del Espacio es un texto que induce a reflexionar sobre la intimidad de las imágenes que habitan en la imaginación de quien las evoca. El autor sugiere analizar a través de la fenomenología de la imaginación, el proceso de los recuerdos que enmarca la imagen en el espacio, y cómo esta funciona en un onirismo profundo de la vida. Para dar paso a estas interpretaciones, Bachelard ofrece al lector un índice donde destacan elementos como la casa, el nido, la habitación, la concha, los cofres, los armarios, etc., para percibir el espacio en el que reside la intimidad doméstica.

La casa, vista como una unidad compleja donde reside la identidad del ser, sus pensamientos y objetos, puede interpretarse en primera instancia como la obra misma. Es decir, la novela-objeto representaría la casa-historia de Floremilia, que invita al lector a pasar a la intimidad conflictiva del personaje, en tanto este se encuentra en el umbral de la vida y la muerte. Bachelard apunta que toda casa contiene un tiempo de imágenes dispersas, y se pregunta «¿puede desprenderse una esencia íntima y concreta que sea una justificación del valor singular de todas nuestras imágenes de intimidad protegida?»⁵⁸ Para responder a esto, se analizará lo que sucede con las casas presentadas en la obra.

En la novela la casa amorosa de Floremilia, contrasta con otras casas presentadas en la narrativa. Esta casa autónoma, por ejemplo, guarda una serie de normas donde el trabajo sexual se vuelve parte de un código reglamentario que debe ser cumplido para

⁵⁸ Gastón Bachelard, *La poética del espacio*. (Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2000), 27.

mantener el orden y la armonía. Floremilia, al ser dueña de esta propiedad, es capaz de ejercer sus decisiones ante la experiencia del conocimiento sexual que posee.

«Dueña de una gran casa, producto de cuatro años de labor interrumpida, Floremilia se dispuso a trabajar para sus clientes junto a un equipo de muchachas de primera [...] La casa garantizaba la calidad del producto, aseguraba las dimensiones y capacidades precisas».⁵⁹

Esta casa posibilita ver la composición del reglamento sexual que moldea la identidad femenina y masculina en los modelos heteronormativos designados en el imaginario social. En este caso, las normas más relevantes es haber aprobado el ciclo básico, consumir alcohol en tanto el cliente lo solicite, un certificado de buena conducta y el chequeo clínico, pero, sobre todo, «Cualquier error de naturaleza, defecto físico, lunares antiestéticos, musculaturas rojas, glúteos caídos, piernas con celulitis, pechos exprimidos, etcétera»,⁶⁰ no serán aceptados. Desde esta serie de características se puede evidenciar como predomina la mirada social ante el ideal femenino, cumpliendo así la estética normativa del sujeto legitimado para el gusto varonil.

Sin embargo, la antítesis de esta casa modelo son los fragmentos incompletos de otras casas que se van presentando en la medida en que se desenvuelve el hilo del relato. Bachelard explica que en el espacio onírico habitan los sueños de diversas moradas de nuestra vida, y que estas se compenetran en los recuerdos más antiguos, «vamos a un país de la infancia inmóvil como lo inmemorial».⁶¹ Es de esta manera como Floremilia, al estar agonizando entra en una relación onírica que despierta una serie de imágenes y recuerdos que se aproximan a la relación particular que comparte con los espacios íntimos de su vida.

«Sus ojos exploran la penumbra recorrida por una brisa fina...adquiere conciencia de su muerte en ese duro camastro «Muerte segura. Tú te mueres. Muerte natural. Lenta no. Poco a poco, no. Yo me muero, tú te mueres, él se muere. Un paro cardíaco, una intoxicación violenta...Morir es volver a la Tierra, a la nada, o al Todo. Morir...».⁶²

⁵⁹ Viteri, *Las alcobas negras...*, 31-33.

⁶⁰ Viteri, *Las alcobas negras...*, 33.

⁶¹ Bachelard, *La poética del espacio...*, 34.

⁶² Viteri, *Las alcobas negras...*, 9.

El personaje anuncia su penumbra invocando un juego gramatical de pronombres que se conjugan en el verbo morir. Estas primeras impresiones que emana Floremilia permiten entrar como un encantamiento al espacio onírico, que únicamente se presenta cuando ella «adquiere conciencia del duro camastro», es decir, su cuerpo establece una relación con la cama, mientras el inconsciente bordea los recuerdos. Volviendo a la pregunta, tal y como lo afirma Bachelard, no basta con el problema central de considerar la casa como un objeto, o la casa como una obra, sino la incursión que se dirige a los hechos donde se revela la adhesión, en otras palabras, el primer recuerdo de habitar un espacio, y en este caso, la raíz representada en el rincón del mundo donde reside la identidad femenina.

Esta capa transitiva, que también abre una apertura de abanicos polifónicos —mencionados ya antes en el recorrido de este capítulo—, conduce al lector a la primera casa, la casa gestante, la casa «como el agua [que] nos permitirá evocar [...] fulguraciones de ensoñación que ilumina la síntesis de lo inmemorial».⁶³ Floremilia vuelve al recuerdo acuoso de su nacimiento que rememora el vientre materno como un escenario del primer hogar, «el agua, el río, las siluetas estallan en minúsculos fragmentos que desaparecen»⁶⁴ para que en ese regreso vertiginoso se narre la génesis de su nacimiento, y metafóricamente, la mujer como inicio de la vida misma.

Esta especie de ensoñación marca un fondo poético dentro del espacio de la casa, abre la profundidad del recuerdo donde se encuentran las primeras imágenes de su hogar, un lugar infantil empobrecido, «en el hogar de nuestros padres fuimos seis [...]Desaparecido el padre en pocos días se acabó el hogar que no alcanzó a cobijarlos.»⁶⁵ Luego este cúmulo de recuerdos bordea otras casas incompletas, como la de la madre biológica de Queta, «¡Ven, Ofelia, ven, tu marido te engaña! En una casa sin puertas, toda abierta al sol, a los pájaros y a la luna que lucía plena...».⁶⁶ El recorrido continúa en la casa del esposo de Floremilia con el panorama de los cuidados domésticos y la experiencia del trauma sexual del personaje, «Floremilia se casó con un hombre que le recordaba minuto a minuto su experiencia con Negrolindo. A cambio de un hogar: dos habitaciones, cocinaba y cuidaba de su ropa, sonreía discretamente, hacía el amor sin fanatismos y con ropa».⁶⁷

⁶³ Bachelard, *La poética del espacio...*, 30.

⁶⁴ Viteri, *Las alcobas negras...*, 11,13.

⁶⁵ Viteri, *Las alcobas negras...*, 30, 62.

⁶⁶ Viteri, *Las alcobas negras...*, 25.

⁶⁷ Viteri, *Las alcobas negras...*, 37.

Estos escenarios permiten visualizar el conflicto interno de la identidad femenina como un asunto desatendido, caótico, marginalizado e incompleto. Sin embargo, la única casa que guarda el sentido de pertenencia y afecto, es la propiedad absoluta que adquiere Floremilia como dueña y señora de un espacio propio. «...independiente de la casa donde ejercía sus funciones y su refugio azul, su hogar sagrado. La casa era acogedora y, sobre todo, nada, absolutamente nada que hablara de leyendas turbias, atravesada por una sensación de paz».⁶⁸

Continuando con los elementos y su relación íntima, la cama es por derecho «el espacio elemental del cuerpo»,⁶⁹ un lugar que puede representar la vida y la muerte, la comodidad y el peligro, el nacimiento y el acto sexual. Cuando el narrador polifónico describe el objeto cama, juega con este sustantivo para crear un tiempo diacrónico en relación con su connotación «los camastros, los catres, los chincheros por los que transitó su humanidad plena, su continente ameno, ni fueron suyos. Retozó, muchísimas veces en camuchas funcionales...».⁷⁰ El acercamiento que tiene el personaje con la cama entabla una relación directa con el cuerpo y el estado onírico, colocando a este objeto como una metáfora estructural que encierra el sistema en el que está sometida la sexualidad femenina.

La descripción, ya no solo marca la relación objeto-personaje, sino que se conecta de forma directa con el universo femenino y el conflicto sexual, debido a que este espacio refleja el nexo del pensamiento masculino que se remite a asegurar la salud mental y física de «una sociedad machista exacerbada por la incertidumbre que engrana la violencia, el sexo y la droga».⁷¹ El cuerpo de Floremilia es ahora un tránsito de camas donde la soledad y el abatimiento se anuncian como un derecho a reclamar sus valores sexuales. La representación de la cama se ha convertido en la propia naturaleza de su ser, que acontece en el espacio como una intimidad objetivada al trabajo físico.

Las camas no se hicieron para morir en ellas ni para sufrir sobre ellas, y no desea morir en un chinchero apestoso que le recuerda su oficio de mujer horizontal por la que transitaron humanidades diversas, normales, extrañas, absurdas, poquísimos la entristecieron, ninguno durmió en su pecho.⁷²

⁶⁸ Viteri, *Las alcobas negras...*, 95,170.

⁶⁹ Geoges Peréc, «La cama», en *Especies de espacios*. (España: Edición española propietaria de Literatura y Ciencia, S.L., 2001), 38.

⁷⁰ Viteri, *Las alcobas negras...*, 12.

⁷¹ Viteri, *Las alcobas negras...*, 34.

⁷² Viteri, *Las alcobas negras...*, 10.

Esta unidad de recuerdos que se entabla entre el umbral y la memoria, posibilita una búsqueda del personaje por encontrar algo propio de sí mismo. La ensoñación o delirio le permite buscar en los recovecos de su infancia, «potencias del inconsciente que fijan los recuerdos más lejanos»,⁷³ para volver a su niñez, al origen de su nacimiento, a la génesis del todo. Es como si Floremilia en la búsqueda incesante de su propia identidad, necesitará volver a recapitular la historia del mundo que la concibió. Bachelard explica que los valores de intimidad padecen de dialécticas que viajan entre recuerdos sinceros de la infancia que suelen permanecer en los rincones de ese espacio atemporal.

Este nivel estético que plantea Viteri, de la cama como un retorno infinito de tiempos, puede verse, como una necesidad de volver a la historia de la mujer, al inicio de la vida misma, no solo para entender la vida de Floremilia, sino para replantear la estructura de la violencia sistémica que por años ha permanecido presente en la intimidad de la mujer como un peso hostil. «Todo germen de la vida es bienestar, el ser comienza por el bienestar».⁷⁴ Regresar al origen para el personaje implica buscar ese bienestar, ese ser que existe, siente, piensa, y que por derecho se le ha sido arrancado.

Ahora bien, los rincones de las habitaciones son espacios pequeños que se conectan con la casa, la cama y las alcobas negras, estos nos permiten visualizar lo que se oculta de la vida, lo que se niega en el silencio y su porosidad. Los rincones detallan elementos pequeños de la casa, como son las puertas, el toldo lila, la sábana sucia, la ventana rota, etc. Además, tenemos los escasos rincones del cuarto de nupcias donde se visualiza el acto sexual y el impuesto al himen de la historia de Luisa con el doctor Toledo, los rincones de la casa donde fue violada Mariantonia, y otras pequeñas descripciones que comunican los escenarios e imágenes del conflicto sexual.

La casa, la cama, y los rincones de la habitación encierran lo que representa la intimidad de *Las alcobas negras*. Sus descripciones nos proporcionan un cúmulo de imágenes interminables asociadas con la figura femenina y la necesidad de suplir el conflicto de la identidad sexual. Bachelard comenta, que en estos espacios los valores de la intimidad se dispersan, buscan un refugio, y que para evocarlos es preciso «inducir al lector a un estado de lectura dispersa»⁷⁵, donde sus ojos tengan que abandonar el libro, para pensar en alguna imagen que asocie la habitación con la cama para abrir esa puerta

⁷³ Bachelard, *La poética del espacio...*, 36.

⁷⁴ Bachelard, *La poética del espacio...*, 103.

⁷⁵ Bachelard, *La poética del espacio...*, 35.

de ensueño. En este caso, Viteri suspende al lector por una intimidad absorbente colocando la experiencia literaria como una manifestación reflexiva.

Podemos afirmar entonces, que la polifonía de la novela está compuesta por varias capas narrativas que pueden interpretarse como una metáfora integral del universo íntimo femenino. Al desmontar las estructuras del orden social que nos limitan a visualizar los espacios ocultos de la mujer, se puede entender cómo están condicionadas las prácticas sexuales, empezando desde la idealización de la virginidad, el amor como sacrificio condicionado por el peso moral, la feminidad estereotipada en ideales masculinos, y la mujer subordinada a códigos imperantes del sistema cultural y social al que están sujetos los individuos.

Las metáforas encierran profundas realidades, y estas pueden continuar con el sistema o bien proponer nuevos conceptos de interpretación cotidiana que cambien nuestra perspectiva de sentir, pensar y actuar. La obra de Viteri apunta demostrar a través del revestimiento metafórico del personaje, sus silencios y espacios íntimos, el problema sexual como un asunto relevante que debe replantearse dentro de un sistema de valores que ha colocado al hombre como un ser privilegiado y autónomo de poder.

Los espacios íntimos son una clave fundamental para comprender la intención de Viteri en el tratamiento de la sexualidad de su personaje, el estado de ensoñación o delirio que utiliza la autora como recurso estético conecta con las tensiones íntimas de Floremilia y recrean la necesidad de un nuevo discurso que se manifiesta con el propósito de volver al inicio de la vida, y en este caso a la recapitulación del recuerdo de Floremilia para no solo conocer la historia central de la novela, sino sus dimensiones íntimas.

En el capítulo III, se llevará adelante una breve reflexión teórica de la construcción de la sexualidad femenina a través del abordaje de la teoría de género para comprender de forma integral el estudio de esta tesis y constatar cómo los espacios íntimos comprenden un espacio político que se manifiesta en la obra de Viteri, cuyo discurso se anuncia a través de la sexualidad femenina como una lucha hacia su reivindicación dentro del contexto en el que fue publicada la obra.

Capítulo III

El tratamiento de la sexualidad femenina

Este último capítulo estará dedicado a relacionar el resultado de las construcciones narrativas de la obra de Eugenia Viteri con el abordaje teórico perteneciente a los estudios de género. Como se ha comprobado a lo largo de este recorrido, la autora elabora un discurso femenino autónomo que participa implícitamente en los asuntos sexuales como un problema a tratarse, por lo que se considera pertinente vincularlo con el estudio *Política Sexual* de Kate Millett,⁷⁶ para ampliar y examinar la investigación sobre el tratamiento de la sexualidad femenina presentado en los personajes y elementos expuestos en el capítulo II.

Es importante destacar que *Política Sexual* (1970) está constituido por tres ejes, el primero corresponde a un análisis crítico literario en el que Millett argumenta las bases de la *Teoría de la política sexual* moldeada por el sistema del orden masculino. El segundo bloque, *Raíces históricas*, es una reflexión argumentativa sobre la primera ola del feminismo (1830 y 1930); y el tercer bloque pertenece al estudio *Consideraciones literarias*. Este capítulo se enfocará en cuatro aspectos fundamentales de la *Teoría de la política sexual*: ideológico, económico, sociológico y antropológico.

La revisión teórica permitirá enlazar aspectos en la construcción de los discursos imaginarios que orbitan en el tratamiento de la sexualidad femenina inserta en *Las alcobas negras*. Además, a través de estas reflexiones se espera entender ¿por qué Viteri apuesta por un modelo de identidad femenino propio?, ¿existe una política sexual en la novela de la autora?, ¿puede o no funcionar de acorde a los postulados de Millett? Todas estas preguntas se consideran elementales para englobar los aspectos que destacan en *Las alcobas negras*.

Lo íntimo y lo público, una política sexual

La literatura para Millet se convierte en una de las claves fundamentales en el desarrollo de su obra *Política Sexual*. Pues le atribuye, mediante un estudio crítico literario, la posibilidad de llevar adelante un análisis feminista donde evalúa las prácticas sexuales como una de las principales raíces de control y problemas sociales. La activista,

⁷⁶ Kate Millett fue una pensadora, activista y feminista radical norteamericana. *Política sexual* (1970), es una de las primeras obras que pasó de ser una tesis doctoral, a convertirse en uno de los ensayos más imprescindibles sobre los estudios de género.

con una lectura muy atenta y suspicaz sobre las obras de Henry Miller, Jean Genet, Norman Mailer, entre otros, determina que «el sexo se reviste de un carácter político, que más de las veces, suele pasar inadvertido».⁷⁷ En este plano, no solo dialoga con la perspectiva que los escritores han ofrecido sobre el universo femenino y su condición íntima, sino que devela cómo las construcciones de poder parten desde el orden masculino, en tanto estas pueden reafirmarse como una serie de normas y mandatos pertenecientes a la hegemonía del sistema patriarcal.

Partiendo de la *Teoría de la política sexual*, Millett expresa que las prácticas sexuales se conciben como relaciones de poder donde «el coito no se realiza en el vacío», sino que su actividad va más allá de las manifestaciones biológicas y físicas. El acto sexual establece una conexión intrínseca con los valores y actitudes que forman parte de las relaciones humanas aprobadas dentro de una cultura. En este sentido, el plano íntimo está configurado como un aparato donde se legitiman los discursos de poder. La autora, entonces, coloca al sexo en una categoría social a través del concepto «política sexual» reflejado por el modelo dominante.

Millett desplaza este concepto más allá de la definición tradicional del vocablo política cuya actividad se relaciona con asuntos legislativos, ejecutivos y partidistas; por el contrario, esta definición se entenderá para la autora como «el conjunto de relaciones y compromisos estructurados de acuerdo con el poder, en virtud de los cuales un grupo de personas queda bajo el control de otro grupo».⁷⁸ Si bien Millett deja claro que el desarrollo de sus ideas pueden tratarse de unos cuantos apuntes encaminados a teorizar el sistema patriarcal, en tanto este corresponde a una doctrina de dominación (raza, clase y género), la palabra «política» establecerá la relación de poder entre sexos. El cuerpo, entonces, se constituye a través de las prácticas sexuales como espacios de «colonización interior» donde se concretan tensiones ilegítimas de dominación.

Si consideramos el gobierno patriarcal como una institución en virtud de la cual una mitad de la población (es decir, las mujeres) se encuentran bajo el control de la otra mitad (hombres), descubriremos que el patriarcado se apoya de dos principios fundamentales: el macho ha de dominar a la hembra, y el macho de más edad ha de dominar al más joven.⁷⁹

⁷⁷ Kate Millett, «Teoría de la política sexual», en *Política sexual* (España: Ediciones Catedra, S. A., 1995), 10-11.

⁷⁸ Millett, «Teoría de la política sexual...», 68.

⁷⁹ Millett, «Teoría de la política sexual...», 70.

Tomando el postulado de Kate Millett, esta revisión teórica se encaminará hacia algunas características analizadas en los personajes de Viteri: Floremilia, Mariantonia y Enriqueta. Además, a través de las construcciones narrativas sobre el espacio y la metáfora, se relacionarán algunos aspectos con los componentes ideológicos, económicos, sociológicos y antropológicos que forman parte de la política sexual que sostiene Millett.

Dentro de los aspectos ideológicos, la política sexual puede ser vista mediante «la aprobación y sociabilización de ambos sexos según las normas fundamentales del patriarcado».⁸⁰ Estas están compuestas por el temperamento, el papel y la posición social. Desde estos elementos se puede relacionar cómo los personajes de la obra de Viteri incurren dentro de una estructura dominante de género que es afectada por las atribuciones individuales de sus experiencias sexuales.

Por ejemplo, el temperamento, argumenta Millett, fija sus estructuras en la relación de estereotipos de la sexualidad femenina y masculina, basada en el dominio y subordinación de poder, donde el hombre es representado mediante la agresividad, la inteligencia, la fuerza y la eficacia, mientras que la mujer está destinada a la pasividad, la ignorancia, la docilidad, la virtud y la inutilidad. En *Las alcobas negras* se observa este hecho en la clasificación y requisitos que constituyen las normas de la casa amatoria de Floremilia. Aquí se mencionarán los modelos de clientes sexuales que establece Viteri:

»Grupo uno: los locos geniales, terribles e insoportables por sus extravagancias. Grupo dos: los brillantes desorbitados [...] (orgullosos, perversos, pacíficos). Grupo tres: los inteligentes serenos, reflexivos, variables [...] Grupo cuatro: los mediocres tímidos, los mediocres brutales, si se enfurecen o ingieren licor...⁸¹

Como se había visto en el análisis de los espacios íntimos, la casa amatoria al estar compuesta por este reglamento sexual en el que fluctúa la relación del ideal femenino y masculino, es parte de una de las características que constituye la política sexual. Floremilia, a través del conocimiento coital que mantiene con los años de experiencia, es capaz de establecer este discurso normativo como una enseñanza relevante que debe ser conocido por las trabajadoras sexuales.

⁸⁰ Millett, “Teoría de la política sexual...”, 72.

⁸¹ Viteri, *Las alcobas negras...*, 37.

En este sentido, el oficio de la prostitución que desarrolla el personaje no solo se limita únicamente a la ganancia monetaria, sino que también acumula una serie de aprendizajes que envuelven las dinámicas sexuales masculinas como saberes del trabajo sexual. Sin embargo, el personaje comprende que la sexualidad femenina está envuelta bajo una matriz discursiva en la que recae la desigualdad de género, por lo que decide regular su propia política sexual:

Si el solicitante o usuario da muestras de brutalidad, apasionamiento; es burdo y estornuda, huele mal, eructa o libera sus gases al momento de mayor intimidad, deberá ser reportado. Estas desagradables minucias sólo las tolera la rutina conyugal. [...] Ya conocen los reglamentos, amigas.⁸²

Para Millett la política se refuerza con el papel sexual caracterizado por un código de conductas que señala el rol de género, «a la mujer se le asigna el servicio doméstico y el cuidado de la prole»⁸³ y se la acompaña con la posición social, en tanto esta se ve influenciada por los componentes políticos, psicológicos y de temperamento. Es así como los aspectos ideológicos fijados en la construcción de *Las alcobas negras* develan la reproducción de los discursos de poder instaurados en el comportamiento y en el imaginario colectivo social en el que se mueven los personajes. Viteri coloca a la normativa de la sexualidad femenina, como una categoría apartada de la condición del hombre, es decir no vista como una sexualidad subyugada y ausente, sino basada en la libertad de tomar decisiones.

El trabajo que habéis escogido es el resultado de una decisión no exenta de mil presiones [...] los clientes merecen un trabajo magnífico, libre de pasionismos, recuerden somos estetas del amor, busquemos, en definitiva, un medio de vida y no el placer por placer ¡El placer para ellos, que para eso pagan! Para nosotras...un trabajo sin grandes fatigas ni jefes despóticos...⁸⁴

La política sexual al formar parte de los espacios privados de los personajes, devela las estructuras ideológicas que moldean la construcción de su identidad. Floremilia comprende la condición en la que están expuestas las mujeres: «Se afirma que el matrimonio fue creado para perpetuar la especie y no hay tal. Se lo creó para evitar el

⁸² Viteri, *Las alcobas negras...*, 35.

⁸³ Millett, “Teoría de la política sexual...”, 72.

⁸⁴ Viteri, *Las alcobas negras...*, 62-63,

horrible pecado de la fornicación que a muchos les preocupaba».⁸⁵ Es así, como la reproducción de estereotipos reduce a la sexualidad femenina únicamente a roles como el matrimonio y el servicio doméstico.

Para destacar los aspectos económicos que forman parte de la política sexual, Millett expresa que estos sirven como instrumento de dominio y de poder en el que las mujeres no figuran como personas parcialmente justas ante la ley, «el problema central no gira en torno al trabajo femenino, sino a la retribución económica».⁸⁶ Para Floremilia, la gratificación económica es alcanzada cuando ella puede convertirse en señora y jefa de su casa amorosa. Sin embargo, las prácticas sexuales al no estar reguladas como asuntos políticos e institucionales, terminan siendo absorbidas por componentes del sistema. La mujer, entonces, es objetivada y colocada en el plano del desconocimiento sexual. Estas connotaciones las observamos en el discurso del personaje:

¡Cuánta actividad, cuánto amor, cuánto dinero en un año! [...] cuántas mujeres ignoradas por sus maridos, devoradas por la insatisfacción, aletargadas por el desconocimiento. [...] Amasaron a sus hijos sin temperatura y permanecieron vacías para el placer [...] Cuántos embarazos no deseados, matrimonios forzados, abortos clandestinos son la evidencia de un total desconocimiento del hecho sexual.⁸⁷

Por otra parte, en los aspectos sociológicos, la autora destaca a la institución como el principal centro dominante de poder, el cual ejerce sus normativas sobre la familia y la sociedad. La familia se convierte en la mediadora entre el individuo y la estructura social. La institución, bajo los códigos morales, comparte ciertos nexos con la religión al designar que: «el padre es la cabeza de familia».⁸⁸ Si la mujer llega a ocupar este puesto, su estatus sería visto como una eventualidad de desgracia, pobreza y tragedia. Esta característica la encontramos atravesada en el personaje de Mariantonia ante la urgencia de convertirse en esposa absoluta:

»Negrolindo babeaba por una virgen, yo quería dejar de ser madre soltera. Anhelaba, dormida y despierta que me llamaran señora, aunque mi marido

⁸⁵ Viteri, *Las alcobas negras...*, 96.

⁸⁶ Millett, “Teoría de la política sexual...”, 94.

⁸⁷ Viteri, *Las alcobas negras...*, 96.

⁸⁸ Millett, “Teoría de la política sexual...”, 83.

tuviera apellido tan feo, como ¡Tuyapanta! Quería ser esposa del hombre que me había dado tres hijos sin calentura, sin placer, sin amor.⁸⁹

Según Millett, la existencia de una jerarquía sexual y condición de estatus, posibilita el «castigo a la hembra con eficacia» que se desarrolla a través de la supremacía masculina y los estratos económicos. Mariantonia y Negrolindo, al subsistir en condiciones desfavorables —ella como una criada de la Familia Fuentemayor, y él como un zapatero pobre—, son personajes donde se puede constatar la brecha sexual, pues Negrolindo ejerce sus frustraciones sexuales como la última decisión:

Si tú hubieras sido virgen, Mariantonia, si tú... mírame un poco, ¿crees que puedo? ¡Esto es! Puede enamorarse de mí una buenota; mírame carajo mi cuerpo endeble tiene brazos torpes. En cambio, mis ojos... ¿tú los has visto bien? ¡Son carbones de luz, luciérnagas [...]! Claro esta nariz estúpida y pequeña, de piel áspera desmejora mi rostro, lo jode, en una palabra.⁹⁰

Dentro de la influencia de clases sociales, los discursos del amor romántico y el amor cortés sirven como instrumento de manipulación emocional en la que el hombre puede galantear libremente, utilizando «un disfraz de injusticia inherente a la posición social de la mujer».⁹¹ Para Millett el amor romántico está condicionado por la actividad sexual de la hembra, es decir es el único estado donde ella se abstiene al acto sexual mientras que el hombre destaca su «caballerosidad» a través de la masculinidad. Estas construcciones de política sexual se observan latentes en el comportamiento de Negrolindo, en relación con la cotización del himen de Floremilia. Además, como habíamos analizado en el capítulo II, es Floremilia quien renuncia a los ideales del amor romántico, tanto en la relación afectiva con su esposo y su amante, el carpintero.

Cabe destacar, que en las normativas del sistema de poder y su doble código moral, se establece una jerarquía de clases sociales donde la mujer pulcra, ama de casa y protectora del hogar mantiene una enemistad con su antagonista: la prostituta y la *madame*, creando una oposición entre estos dos tipos de mujer. Esta matriz es evidente en la relación opuesta que mantiene Mariantonia y Enriqueta con Floremilia, dado que la ayuda económica recaudada por la prostituta es despreciada en primera instancia por estos dos personajes.

⁸⁹ Viteri, *Las alcobas negras...*, 53.

⁹⁰ Viteri, *Las alcobas negras...*, 49.

⁹¹ Millett, “Teoría de la política sexual...”, 90.

Compréndelo, voy... voy a rechazar tu adopción, exijo mi verdadera identidad. De tu dinero tomaré lo indispensable. [...] El juicio ante un juez civil para rechazar la adopción nos tomará de dos a tres semanas. Sobre esto usted tiene un copioso material que resumiremos. ¡Fue adoptada por una mujer inmoral!⁹²

En el aspecto antropológico, se hará énfasis en los elementos sobre la virginidad y el desfloramiento a los que Millett se refiere mediante los componentes del mito y la religión. Para la autora, este aspecto determina una política sexual donde los imaginarios culturales son parte de una herencia simbólica y religiosa ancladas a la sexualidad femenina.

El primer elemento es el moral religioso donde se enuncia que el «Dios-hombre» creó a la mujer a su imagen y semejanza, es decir un reflejo de sí mismo para moldearla de acorde a sus necesidades. Millett destaca que el temor se presenta cuando el hombre es capaz de encontrar la «alteridad» de su compañera. Esta «alteridad» se establece como un reconocimiento de la subjetividad femenina ante la privatización del «árbol de la verdad» —Eva come de la manzana, Eva adquiere el conocimiento—, la sexualidad femenina se establece como un acto de libertad al infringir con la norma moral, por lo que es condenada a la impureza de la sangre y el dolor del parto en la subyugación del hombre.

Ahora bien, esta síntesis reflexiva sobre los aspectos morales se vuelve parte de los códigos sociales en los que orbita Floremilia. La identidad del personaje es capaz de reconocer su «alteridad» como una mujer libre y pensante, pues al romper con la norma moral, quien irá contra ella ya no será el hombre, sino el mismo sistema de poder que condena y aborrece su rebeldía.

La virginidad, el himen no roto son símbolos presentados como características sexuales de Floremilia, y a las que Millett argumenta de acorde al sistema de “mitos y ritos”, con el desfloramiento y virginidad representados en las sociedades primitivas. Se establece, entonces, que la virginidad comparte algunas connotaciones como la capacidad de gozar de virtudes mágicas, y para otras culturas, está asociada con el maná (poder) que contiene la sangre y el terror inspirado por el “otro”. Los órganos genitales femeninos son parte de la simbología de la herida que sangra; provocada por los pájaros, o serpiente como una “raja” que ha sido mutilada en el cuerpo femenino. En el abordaje de las metáforas se pudo evaluar el símbolo de los pájaros, latente también en la novela como

⁹² Viteri, *Las alcobas negras...*, 150,151.

aves que mutilan a la inocencia de la niña (la genitalidad de la mujer), y condicionan su sexualidad en el marco social.

Por otra parte, la representación del himen está ligado con la interioridad femenina, ya que, al no romperse atenta contra el pacto religioso que delega los derechos de la sangre a las atribuciones del falo. Para varias culturas primitivas, según Millett, la “desfloración” encierra el derecho a la propiedad, el prestigio y al riesgo del varón. Floremilia entiende muy bien estas dinámicas, que uno de los aspectos adicionales es el papel de justiciera que realiza al enterarse de que una de sus trabajadoras sexuales, Luisa, fingía atribuir su sangre a los clientes, ya que «ayudada por la difícil penetración que le ocasionaba pérdidas sanguíneas»⁹³ los engañaba para sacar un provecho económico y poder ir a Roma para vivir en un convento y buscar el perdón de Dios.

Floremilia al darse cuenta de que una de las reglas de la casa ha sido violada, debido al estado psicológico inestable que mantenía Luisa,⁹⁴ y las demandas de los familiares y abogados, no repercute contra ella, sino contra los clientes que la frecuentaban para exigir el impuesto al himen. La virginidad, en este caso, se plantea en un ejercicio de control inquietante, asumido, por un lado, como una norma establecida y deseada en la mujer casta y, por el otro, como un valor de mercancía que garantiza el logro del varón. El personaje recauda el aporte extra monetario interpelando a sus clientes para delegar los fondos a la recuperación de Luisa. «Dirigiéndose mal su rabia, Antonio Castelli entregó el dinero requerido que Floremilia recibió con un gesto que contrastaba su angustia de minutos antes. Una diminuta puertecilla le facilitó su desaparición hasta que las cosas se arreglaran.»⁹⁵

De esta forma, la sexualidad femenina se contempla fuera de una política sexual masculina, la virginidad no se coloca como garantía del dominio, sino que irrumpe y peligra con los estatutos de poder. Además, la subjetividad del personaje pone en consideración la creación de otro pensamiento basado en el autoconocimiento sexual femenino desligado del rol materno tradicional cuya actividad solo se reduce a la procreación.

En este sentido se puede concluir que, si bien los aspectos que conforman la política sexual instaurada por un sistema dominante infieren en los personajes como

⁹³ Viteri, *Las alcobas negras...*, 93.

⁹⁴ Luisa es un personaje oprimido, con problemas psicológicos. Decide entrar a la prostitución tras la muerte de su padre y observar periódicamente a su madre ejercer el mismo oficio que ella.

⁹⁵ Viteri, *Las alcobas negras...*, 109.

Mariantonia, Luisa y Negrolindo; la actitud en la que se desenvuelve Floremilia coloca en cuestionamiento el discurso sexual tradicional, y propone replantear y considerar al cuerpo femenino en la construcción de una nueva subjetividad consciente y propia. La figura de Enriqueta se posiciona como ese germen de esperanza generacional que se proyecta como un nuevo modelo de identidad femenina porque su posición social, el acceso a la educación y las oportunidades garantizadas a través de Floremilia, permiten al personaje tener una mayor conciencia de su historia y apostar por un cambio social.

En este recorrido se ha relacionado ciertos puntos de *Las alcobas Negras* con algunos aspectos que componen la política sexual de Millett, cuyas normas están establecidas en un sistema de poder estructural masculino que varía de acorde a las clases sociales, y que Viteri coloca en la construcción de sus personajes para exponer las problemáticas sexuales presentes en la intimidad femenina. Una de las soluciones que sostiene Millett, es cambiar las dinámicas estructurales a través de estudios críticos, o de discusiones que coloque a las políticas sexuales sustentadas por el sistema como asuntos de investigación contemporánea, y a las que se pueda desafiar ya sea dentro de discursos reactivos, o contrastes comparativos.

La intención de Viteri queda expuesta a través de su novela, pues la invitación a los espacios íntimos, a la búsqueda de un lenguaje propio mediante el estado de delirio del personaje, permiten recuperar al sujeto femenino en un ejercicio de discusión que se traslada del espacio privado al debate público. Es así, como el postulado de Millett ha contribuido de forma adecuada, ya que reafirma la idea de Viteri al inferir mediante un nuevo discurso sexual, basado por un modelo femenino autónomo y consciente, la apuesta por cambiar las dinámicas sexuales y su violencia estructural.

Conclusiones

El resultado de este trabajo condensa varios elementos que forman parte del tratamiento de la sexualidad femenina en la novela *Las alcobas negras*, tal como se había planteado en el objetivo general. Empezando desde el recorrido sociocultural se pudo determinar que la trayectoria de la mujer en el campo educacional, y ciertas cualidades del *marianismo* relacionadas con la imagen de la madre-virgen, cuidadora y protectora espiritual, son componentes que influenciaron en la construcción de los personajes de Viteri, y otros escritores de su generación. Por ejemplo, Floremilia adquiere características semidivinas que son simbolizadas a través del ideal de la Virgen María, puesto que el sacrificio de su cuerpo se produce de dos maneras: un himen nunca roto — donde la virginidad representa un atentado a la sociedad conservadora— y, por otra parte, la garantía de asegurar el estatus y la educación de Enriqueta mediante su servicio sexual al mundo.

Dentro del contexto de publicación de la obra, se ha comprendido que para Viteri la intención de abordar el tema de la sexualidad, se proyecta como un aporte literario que marca un nuevo enfoque en la elaboración ficcional del personaje femenino. La autora constata que las prácticas sexuales se agudizan a través de un sistema no regulado, donde la condición de la mujer y el hombre se alimentan de modelos heteronormativos, imaginarios morales y facultades del orden masculino. De tal manera, que la sexualidad se torna comprimida, violenta y superpuesta al ejercer el dominio de un sexo sobre el otro. Además, estos aspectos se han reflejado en el capítulo I al plantear un diálogo comparativo con los cuatro textos literarios donde se revisó la construcción ficcional femenina desde la mirada de nuevas escritoras, por lo que Viteri no tiene ninguna intención de revestir u ocultar la imagen del sexo, sino de colocar la experiencia sexual de la mujer como un asunto relevante.

Dentro del capítulo II, el aparato metodológico de los conceptos teóricos posibilitó interpretar la estructura estilística que utiliza Viteri para conducir al lector al universo íntimo de los personajes. Por ejemplo, la analepsis, recurso que se hace implícito a través del delirio de Floremilia, permite la construcción de un narrador polifónico que sondea entre las capas estructurales de la novela. A la vez, mediante el concepto del plurilingüismo y dialogismo de Mijaíl Bajtín, se determina la estructura ideológica y violencia sistémica a nivel generacional que atenta a la sexualidad de los personajes.

La composición de voces polifónicas que elabora la autora permite recoger fragmentos de la historia experiencial de cada personaje que se entremezclan en diferentes planos anacrónicos del tiempo. El uso de la metáfora se hace implícito a nivel interpretativo, y propone un juego con el lenguaje que funciona a través de representaciones simbólicas que establecen un campo semántico con la sexualidad femenina. Por ejemplo, la alusión constante a los pájaros atentando contra el sexo de la mujer; el ascenso a los cielos de Floremilia revestido como un trofeo espiritual masculino y, la importancia de los consejos divinos impartidos a Enriqueta, son aspectos que reflejan los discursos de poder instaurados en el colectivo social en el que se mueven los personajes.

Por otra parte, en las dinámicas de la sexualidad femenina, los elementos relacionados con la intimidad de la mujer corresponden a la cama, la casa, los rincones de la habitación, espacios que recrea Viteri para comprender el universo oculto en el que se articulan los personajes. La cama como representación del cuerpo, la virginidad y la cotización del himen, el amor romántico disfrazado a través de las condiciones obligatorias para la maternidad y el estatus social, son elementos que develan una comprensión de la experiencia sexual de la mujer y la conformación de su memoria. No obstante, los silencios se polarizan cuando en la atmósfera oculta de la intimidad, los personajes son capaces de exponer su historia a través del mundo ficcional que los compone.

Así mismo, se ha comprendido que las capas narrativas de la historia se interpelan en los espacios íntimos. Las tensiones narrativas se evidencian en el discurso que emite Floremilia sobre la impunidad de su cuerpo que se marginaliza. El delirio permite crear un estado de ensoñación que altera la estructura de la novela, puesto que la necesidad de volver al origen, al primer hogar, a la fuente de la vida, integran un proceso experiencial en el personaje para encontrar un lugar en el mundo que pueda depurar la historia y consolidar una unidad auténtica de su ser.

Viteri, a través de Floremilia, elabora un nuevo discurso que rompe con la mirada conservadora. La autora coloca al oficio de la prostitución no solo como una ganancia monetaria, sino como una forma de adquirir el conocimiento sexual que es acumulado en el personaje para regular su propio reglamento dentro de la casa amatoria. Esta acción reformula las normas, ya que las dinámicas sexuales en las que está envuelta el imaginario femenino recaen en una matriz discursiva donde predomina la desigualdad de género.

Además, en el capítulo III, la perspectiva teórica de Millett proporcionó una mayor interpretación en las políticas sexuales instauradas en el orden masculino. Estos espacios, llamados «espacios de colonización interior ilegítimos», forman un vínculo con el discurso de Viteri porque al expandir el panorama de las prácticas sexuales, se puede dilucidar que la experiencia coital es un tema aislado para las instituciones, por lo que esta termina siendo absorbida por el sistema.

Sin embargo, algo que se ha podido encontrar en la obra, es que Viteri no busca ampliar el concepto de la política sexual desde el orden masculino como lo hace Millett, sino que deja expuesto que la despreocupación de cómo se conciben las prácticas sexuales no solo afecta a las mujeres sino también a las construcciones del imaginario masculino. La sexualidad femenina, entonces, forma parte de una construcción constante desde la mirada de los personajes, pues al ser afectados por una cultura heteronormativa que designa a la sexualidad, a través de los componentes morales y el sistema de poder institucional, la sexualidad se concibe como un espacio de dominio donde predomina la violencia, las frustraciones viriles y la condición de la mujer con dos roles tradicionales: la maternidad y el matrimonio.

El tratamiento de la sexualidad femenina en *Las alcobas negras* constituye un universo complejo que necesita ser revisado con mesura mediante la intensidad estilística lograda por la autora. Viteri elabora un discurso propio y potente sobre la construcción sexual autónoma, consciente, justa y regulada mediante las propias decisiones. La historia finalmente cobra un desenlace positivo, una esperanza generacional a través de los matices estructurales y subjetivos que forman los corpus de los personajes para un nuevo modelo femenino. En definitiva, este texto se coloca para su tiempo como un aporte literario que apunta hacia el carácter reflexivo de la identidad de la mujer, y que marca una línea precursora para el aliento de nuevos personajes femeninos en la labor de la escritura que realizarán las autoras de las próximas décadas.

Bibliografía

- Ansaldó, Cecilia. *Cuentan las mujeres: Antología de narradoras ecuatorianas*. Quito: Editorial Planeta del Ecuador, 2001.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Traducido por Ernestina De Champouricin. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Bajtín, Mijaíl. «La palabra en la novela.» En *Teoría y estética de la novela*, traducido por Helena S. Kriukoba y Vicente Cazcarra, 71-236. Taurus, 1989.
- Campana Altuna, Florencia. *Escritura y periodismo de las mujeres en los albores del siglo XX*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2002.
<https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/190>
- Carbajal García, Sandra. «Las subjetividades del exiliado en A noventa millas, solamente de Eugenia Viteri.» En *Crítica, memoria e imaginación de la literatura latinoamericana*, de Vicente Robalino (Compilador), 7-24. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2018. <https://edipuce.edu.ec/critica-memoria-e-imaginacion-de-la-literatura-latinoamericana/>
- «Entrevista a Eugenia Viteri: «No cambiaría nada de mi vida».» *Kipus Revista Andina de letras* 21, nº I Semestre (2007): 139-146. <https://docplayer.es/3919316-Entrevista-a-eugenia-viteri-no-cambiaría-nada-de-mi-vida.html>
- Handelsman, Michael. «Las mujeres también cuentan en Ecuador: Reflexiones sobre tres antologías recientes de narradoras ecuatorianas y el lugar que están ocupando en el imaginario nacional.» *Revista Iberoamericana* LXXI, nº 210 (enero-marzo 2005): 165-174. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/download/5466/5618>
- Handelsman, Michael H. «Amazonas y artistas: Un estudio de la prosa de la mujer ecuatoriana: Tomo I.» *Letras Femeninas* 5, nº 2 (1979): 61.
- Handelsman, Michael. «Mujeres del Ecuador dentro y fuera del burdel: Dos novelas y sus contextos de lucha y reivindicación.» *Letras Femeninas* 23, nº 1/2 (1997): 79-107.

- Holst, Gilda. *Obra completa*. Guayaquil: Cadaver Exquisito ediciones, 2021.
- Lakoff, George, y Mark Johnson. *Metáforas de la vida cotidiana*. Segunda y Quinta Edición. Traducido por Carmen González Marín. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2001.
- Millett, Kate. «Teoría de la política sexual.» En *Política sexual*, traducido por Ana María Bravo García, 67-124. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1995.
- Moscoso Carvallo, Martha. «Historia de mujeres e historia de género en el Ecuador.» En *Historia de mujeres e historia de género en el Ecuador*, de Martha Moscoso Carvallo, Estelina Quinatoa Cotacachi, Edizon León, Lucía Moscoso Cordero y Jennie Carrasco Molina, 17. Quito: EDICIÓN/IPANC, 2009.
- Moscoso, Gladis, y Fabiola Solís del King. *La sexualidad femenina en el Ecuador*. Quito: Editorial El Conejo, 1987.
- Nash, Mary. «Invisibilidad y presencia de la mujer en la Historia.» *Revista de la Dirección de Estudios Históricos del INA*, julio-septiembre 1985: 102-103.
- Ortega Caicedo, Alicia. «Imaginarios masculinos del amor y erotismo.» En *Historia de las literaturas del Ecuador. Literatura de la república 1960-2000 (primera parte)*, 150. Quito: Corporación Editora Nacional, 1987.
- Perec, Georges. *Especies de espacios*. Traducido por Jesús Camarero. España: Edición española propietaria de Literatura y Ciencia, S.L. , 2001.
- Ubidia, Abdon. *Ciudad de invierno*. Quito: Eskeletra 2010, 2010.
- Velasco Mackenzie, Jorge. *El rincón de los justos*. Quito: Libresa , 2010.
- Viteri, Eugenia. *Las alcobas negras*. Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo, 2010.
- Yáñez Cosío, Alicia. *La Casa del Sano Placer*. Bogotá: Editorial La oveja Negra Ltda, 1997.