

## Confesar y revelar en *Angelote, amor mío* de Javier Vásconez

Emmanuelle Sinardet (Université Paris Ouest Nanterre - La Défense)

### RESUMEN

El cuento *Angelote, amor mío* del ecuatoriano Javier Vásconez no sólo remite a la tradición de la confesión por desvelar lo escondido, sino también porque rebasa en una forma de profesión de fe. La confesión la asume un « yo » que profesa fidelidad y amor, un amor homosexual transgresivo y hasta entonces callado. Sin embargo, a la inversa de la confesión religiosa, la profesión de fe no reintegra a « yo » en la comunidad; al contrario, desafía a ésta. La palabra confesional apunta a derrumbar el concepto de verdad reduciéndolo a un juego de máscaras sociales, y va mostrando otra realidad que se convierte en LA verdad. El discurso de la confesión, elaborado en el marco de implacables relaciones de poder, va constituyendo el espacio de exposición de una voz diferente.

**Palabras clave:** Ecuador, Vásconez, confesión, sagrado, homosexualidad

### ABSTRACT

In Javier Vásconez' short novel *Angelote, amor mío*, the confession leitmotiv not only points to the act of disclosing a shameful secret: it also bears the meaning of confession as a statement of faith. The « I » narrator who takes on the confession declares loyalty and love, a homosexual and transgressive love. Contrary to the religious act of confession, this statement of faith does not reinstate to the narrator into the community; on the contrary, it challenges the community's beliefs and values. Consequently, this confession undermines the concept of truth; it reduces the notion of truth to a matter of mere social conventions, and shows in return another reality that turns into THE truth. The narration constitutes a platform for the assertion of a different voice.

**Keywords:** Ecuador, Vásconez, confession, sacred, homosexuality

## Confesar y revelar en *Angelote, amor mío* de Javier Vásconez

**Emmanuelle Sinardet, CRIIA (EA 369) (Université Paris Ouest Nanterre - La Défense)**

En la producción vasta y rica del ecuatoriano Javier Vásconez (Quito, 1946), es de particular interés el cuento *Angelote, amor mío*<sup>1</sup>, considerado hoy como uno de los grandes textos nacionales. El cuento sigue asociado con la polémica que suscitó su publicación en 1982, por los temas que plantea, considerados como escandalosos. La narración atrevida, insolente y feroz provocó a una sociedad en la que la homosexualidad todavía estaba penalizada y sancionada y donde el retorno a la democracia sólo remontaba al año 1979, por abarcar una serie de temas tabús: la homosexualidad, la pornografía, el aborto o la pedofilia.

La narración la asume un « yo » que se dirige a « tú », el amante difunto Jacinto, para describirle el velorio que reunió la víspera a los parientes y familiares en torno a su ataúd. Lo que se presenta como un largo monólogo interior desemboca en una confesión que se inscribe en la tradición de la introspección. La narración del velorio es el punto de partida de la rememoración de acontecimientos que, por pinceladas y toques sucesivos, proponen un retrato del difunto poco conforme con las normas sociales imperantes. La narración se inscribe en efecto en este género literario de la confesión de lo íntimo que Rousseau define en el primer preámbulo a *Confessions* con este proyecto: « Voici le seul portrait d'homme, peint exactement d'après nature et dans toute sa vérité, qui existe et qui probablement existera jamais. » « Yo » se confía y se entrega con una exigencia de autenticidad y sinceridad que lo alejan del buen tono y de la urbanidad, pintando « d'après nature » al escandaloso amante desaparecido. Pero el retrato permite también captar la profundidad y la veracidad de los sentimientos del « yo » narrador, que remiten a las relaciones muchas veces tumultuosas de la pareja. Los recuerdos pueden ser dolorosos, y « les rapeler, c'est en retrouver l'amertume » subraya Rousseau en el Libro VII de *Confessions*. Por eso caracterizan el relato la violencia, la frustración y la amargura.

La confesión de « yo », saturada de motivos religiosos, viene también vinculada con lo sagrado. La narración la articula así la figura del ángel que da al cuento su título y que el texto declina escandiéndola. Esta confesión se enmarca también en la tradición religiosa por desvelar lo escondido, al desembocar en la revelación de un secreto terrible que se mantenía oculto. En efecto, aunque la confesión se produce sin la mediación de una

<sup>1</sup> Este estudio se basa en la última edición del cuento, en 2011. La página de referencia viene mencionada después de cada cita.

figura de la autoridad moral y si bien cobra un carácter biográfico tratándose de Jacinto y autobiográfico tratándose de « yo », funciona ante todo como el desvelo de un secreto que es también una clave de lectura.

La práctica confesional de « yo » asume otra faceta como lo intentará mostrar el presente estudio, o sea, la profesión de fe que resulta de la confesión y que da todo su alcance a la narración. La confesión es aquí la de Jacinto, pero la asume « yo » que va confesando por y para el difunto; con ello, « yo » profesa fidelidad y amor, un amor transgresivo y hasta entonces callado. Sin embargo, a la inversa de la confesión religiosa, la profesión de fe no reintegra a « yo » en la comunidad; al contrario, desafía a ésta. Es que la palabra confesional apunta a consolidar a la pareja marginal y marginada procurando darle legitimidad y visibilidad, aunque sea *post mortem*. La confesión derrumba aquí el concepto de verdad reduciéndolo a un mero juego de máscaras sociales, y va mostrando otra realidad que se convierte en LA verdad.

Desde esta perspectiva, el discurso de la confesión en *Angelote, amor mío* se elabora en el marco de implacables relaciones de poder para constituir el espacio de exposición de una voz diferente. Con la confesión, la narración se hace confidencia, construyendo un discurso de la verdad —una verdad destinada a rehabilitar al difunto despreciado— frente al discurso dominante. La confesión es « acto de transgresión » según Philippe Lejeune (Gasparini: 43) y « yo » conoce perfectamente los límites impuestos al homosexual. Es precisamente por estos límites por lo que la confesión se presenta como una urgencia y una necesidad vital, como si, confrontado a la dificultad de hablar de sí mismo, « yo » debiera pasar por « tú ». Al desvelar la verdad sobre aquel del que habla, el narrador se convierte en un protagonista central, proceso que Daniel Madelénat resume con estas palabras inspiradas de Montaigne: « Yo soy tú mismo la materia de mi libro » (Gasparini: 107).

### **La confesión y su dispositivo narrativo: el monodílogo**

La narración se abre *in media res* sobre lo que parece ser un diálogo, ya que un « yo » se dirige a un « tú ». Desestabilizan al lector las primeras palabras, « Angelote, amor mío », que dan al cuento su título, pues *Angelote* supone un oxímoron y crea una tensión; *ángel* tiene connotación positiva, pero en tono afectivo se suele emplear *angelito*; el sufijo *-ote* crea un claro efecto de ridículo que va anulando y descalificando lo afectivo de *ángel*. El sentimiento de desconcierto del lector se debe también al estado de ese ángel, un muerto que descansa en un ataúd: el destinatario del discurso ha muerto, pero el « yo » narrador se dirige a él como si estuviera vivo. No se trata aquí de un diálogo sino de un monólogo interior, mejor dicho de un diálogo mental en el que se le interpela al difunto, pero al mismo tiempo de un diálogo truncado y abortado dado que el interlocutor nunca podrá responder. El dispositivo narrativo ya anuncia la ausencia dolorosa y el duelo imposible.

Este dispositivo no puede sino recordar la novela *Cinco horas con Mario* de Delibes, en la que Carmen Sotillo, cuyo marido acaba de fallecer brutalmente, vela al difunto y entabla con él un largo monólogo-diálogo que va revelando las personalidades de la pareja, sus conflictos, la incomunicación, las frustraciones matrimoniales, de la misma manera que « yo » discurre sobre sus propias frustraciones y decepciones. Con este dispositivo original, tanto en la novela de Delibes como en el cuento de Vásconez el relato descansa en la hipótesis que el difunto puede oír y escuchar al narrador. Por lo cual el lenguaje asume una función apelativa, multiplicando las exclamaciones, las interpelaciones, las preguntas, con frases a menudo simplemente yuxtapuestas y con repeticiones propias de la oralidad. Son también recurrentes los vocativos, a veces tiernos, a veces peyorativos, muchas veces ambos de forma simultánea en *Angelote, amor mío*, como lo ilustra la tensión inherente del término « angelote ».

Todo lo que el lector aprende y descubre rebasa en la única voz del narrador, lo cual le obliga a completar, confrontar e interpretar lo que éste afirma. Le incumbe al lector reconstruir la cronología confusa de los sucesos evocados, constantemente turbada por múltiples analepsis. Por necesitar una recomposición exegética, el texto prohíbe lecturas unívocas, de forma que esta observación sobre *Cinco horas con Mario* vale para *Angelote, amor mío*:

La institucionalización de una lectura abierta, la validez de los recorridos discontinuos del lector y sus procedimientos lacunares, el reconocimiento de la imposibilidad de lecturas autoritarias, legitiman los derechos de la lectura por medio de teorías que observan itinerarios del lector, las afinidades que organizan el texto ajeno como suyo porque es dentro de los límites textuales que ejerce jurisdicción. (Bottaro: 11)

En el caso de *Angelote, amor mío*, además, el lector ignora de dónde se expresa la voz narrativa. Deduce que toma la palabra el día siguiente al velorio, pero nunca se enterará de manera cierta ni del contexto ni del lugar, por lo cual el monodialogo parece como suspendido, lo que alimenta el sentimiento de desubicación y de desconcierto del lector. Es que « yo » se entrega totalmente, sin rodeos ni recato, el texto presentándose en toda su densidad sin párrafos ni apartes. El espacio textual compacto da a ver una confesión que es ante todo desahogo, derrame y urgencia vital. Sin pausa, sin respiro, « yo » se muestra al desnudo. La narración se presenta como el largo fluir del pensamiento de « yo » en un momento de intenso dolor. A la violencia de los sentimientos que lo alteran y lo conmocionan corresponde un estilo bruto cuando no brutal. La convergencia de estos diferentes elementos produce una narración opaca, casi hermética, y por ende fácilmente desconcertante<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> En su rico prólogo a la edición Doble Rostro, « Heterodoxia, voluta, barroco », Luis Antonio de Villena analiza la dimensión y la estética barrocas del cuento.

De forma que, si bien se presenta como el testigo pasivo del dolor de « yo », el lector rápidamente se convierte en el actor y co-autor de la construcción del sentido de este dolor. No sólo supone que el monodílogo se desarrolla el día siguiente al velorio de un cuerpo, con el indicio « ayer cuando contemplé tu espolveado de arroz, tu rostro de payaso angelical [...] » (11), sino que especula también sobre la naturaleza de las relaciones entre « yo » y « tú ». La asociación de la figura cómica del payaso con la diáfana figura angelical remite a dos caras que corresponden asimismo a dos estatutos, planteando un primer enigma. Sólo es haciendo coincidir y resonar diferentes elementos e informaciones como el lector puede concluir que el « yo » narrador es un hombre que llora la desaparición de su amante con el que ha mantenido una relación homosexual tan apasionada como ambivalente.

La voz misteriosa de « yo » se manifiesta como una voz-memoria que va narrando para desafiar la ausencia y hacer de un muerto a un hombre presente y vivo gracias a la escansión del « tú ». Lucha contra la ausencia mediante repeticiones y declinaciones de palabras que procuran dejar huellas textuales capaces de anular el vacío y el olvido. Pero « yo » desespera poder hacer presente al ausente. Su memoria avanza « como un río siempre en movimiento » (20), por lo cual la narración se construye por toques y alusiones sucesivas que sólo posteriormente adquieren significado, por un juego de rodeos, retornos, repeticiones y precisiones que añaden a la densidad del texto.

Es que la palabra no logra decir. « Yo » está condenado a hablar, repetir, multiplicar palabras cuyos sentidos y alcances siempre le escapan. Da fe de sus esfuerzos impotentes el declinar de la figura del ángel, manifestación de una búsqueda desesperada del significado. Paradójicamente, esta búsqueda que pretende clarificar y nombrar a ciencia cierta sólo logra alimentar lo ambiguo y lo equívoco, manteniendo la puesta bajo tensión del texto con más oximorones: « payaso angelical », « Demonio de Ángel », « Arcángel anal », « Retazo de Ángel », « ángel exterminador », « Ángel violador », etc. La palabra debe « resemantizarse » afirma Alejandra Astudillo (Astudillo: 95); esta misión de nuevo le incumbe al lector, un lector auxiliar del narrador.

### **La confesión como contra-discurso**

En este texto-laberinto, dos niveles de lectura se imbrican: relación sentimental de un lado, estatuto de la homosexualidad en el Ecuador de otro. Éste informa sobre la primera y permite entender la violencia transgresiva de la confesión de « yo »: « Con ojos atentos tu parentela seguía cada uno de mis pasos. Una vez más aparecía la mentira, el engaño, la hipocresía de todos ellos limpiando sus lágrimas con pañuelitos de seda. » (11) Recordemos que la homosexualidad sigue penalizada en el Ecuador hasta 1997. Las lágrimas de los parientes con sus pañuelos de seda resultan fingidas. La relación amorosa se inscribe en una comedia social de las apariencias según las normas dominantes, las de una moral falsa

de pretensiones aristocráticas, de forma que el peso de las apariencias se prolonga después de la muerte de Jacinto, durante el velorio. El duelo de los parientes, lo solemne del velorio se enmarcan en las apariencias de la comedia social, mientras que la figura de « payaso » del difunto, a pesar de ser maquillada, roza la verdad. La narración asume una función reveladora, la de la verdadera naturaleza de Jacinto, un hombre caracterizado por su sexualidad y obsesionado por el placer, provocando así el orden establecido: « Pero a ti, que el sentido de la historia te pasó por la entrepierna, ¿qué más te daba? » (11) Con ello, la narración dinamita las máscaras sociales y desvela la hipocresía fundamental de la sociedad quiteña, presentándose como un discurso destinado a revelar lo oculto por el discurso dominante.

Sin embargo el lector es el único en recibir la confesión-revelación, ya que ésta va dirigida a un difunto y no a los presentes. El alivio de los parientes lo ilustra; les alegra la desaparición de una amenaza que podría desprestigiar su apellido y desacreditar su reputación. El desorden encarnado por Jacinto desaparece con él: « Ahora eres Angelón de retablo » (11), un ángel petrificado, inmovilizado, cosificado al que se puede santificar y representar de manera conforme con las normas sociales establecidas, sin el mentís de la vida llevada por el difunto que era un « Demonio de Ángel », encarnación del vicio según las normas dominantes. De hecho, la familia se reapropia de Jacinto al disfrazar a su cadáver. Maquilla y viste al difunto para conformarlo con sus propias expectativas, las de su discurso y de su moral, transformando el velorio en un « sainete » (Astudillo: 95).

La narración es la respuesta a este juego de máscaras; se presenta como un contra-discurso frente al discurso dominante, restituyendo a Jacinto con y en sus diferencias. Con ello, « yo » a su vez se reapropia del ausente, de su propio Jacinto, lo cual también explica la forma del monodólogo que va reanimando al difunto al tratarlo como vivo presente.

### **La confesión de los rencores: « yo » protagonista**

A la cobardía de los parientes corresponde otra cobardía, la de « yo » que no se atreve a depositar las violetas que trajo, aplastado e inmovilizado por el peso de las normas establecidas. La confesión va desembocando en una serie de reproches dirigidos por el amante dolido al difunto, al que acusa de haberlo traicionado, aunque sea « a pesar [s]uyo » (11). Es que Jacinto procuró actuar conforme a la comedia social, de la que fue al mismo tiempo víctima y cómplice. Preservando las apariencias, mantuvo en la sombra a su amante, por lo que éste, anónimo entre los numerosos presentes, no puede manifestar públicamente su afecto. La narración entonces pide explicaciones y se convierte en un ajuste de cuentas.

La figura de la novia sin flores articula los reproches. Esta novia, la del « yo » narrador, nunca quiso aparecer como tal en público, lo que le prohíbe llevar las rosas del amor y el lirio de la pureza en su lecho de muerte. No permitió nunca la visibilización del sentimiento amoroso, lo cual marginó la relación sentimental reduciéndola a una relación mera-

mente sexual, presentada además como perversa. La condenó por tanto a lo sórdido. La pureza del amor, encarnada por la figura angelical, viene así necesariamente vinculada con el vicio y la degradación: Jacinto es calificado de « Ángel con arreboles de puta » (11).

El narrador confiesa una frustración contenida durante años, que acaba explotando a través de imágenes que reducen a su vez a Jacinto al sexo, un sexo además desprovisto de virilidad, humillándolo y degradándolo. « Yo » insiste en la impotencia que en adelante le define a Jacinto: « [...] me da pena que esté penando tu pene en manos de la Petrona. » (11) La asociación « pene » / « pena », redoblada por las aliteraciones en *p*, viene reforzada e intensificada por la imagen de la trompeta para siempre muda: « Demonio que has perdido definitivamente tu trompeta. » (11)

Se presenta de forma compleja y ambigua aquel demonio, pues también inspira lástima. Su niñez es « una pobre infancia » y su homosexualidad « una desdicha » (11), una fatalidad que lo aplaca, lo margina y hace de él una víctima. Es un « arcángel anal » que resulta a la vez angelical y demoníaco. Víctima de una sociedad conservadora, se ve condenado a errar de noche en lugares públicos: « Has sido la Diabla en los abismos de la Alameda en esas noches donde aparece un hombre muerto a puntapiés, en el infierno de esta ciudad conventual. » (11) Quito representa para él una ciudad-cárcel donde prevalece la estricta moral de un catolicismo represivo, y por ende una ciudad-infierno. La Alameda se convierte en el espacio de todos los abismos y Jacinto, figura demoníaca en este espacio infernal, se presenta como prisionero de un *fatum* que lo va agobiando y moliendo, un *fatum* al que remite también una de las obras más desgarradoras de la literatura ecuatoriana, « El hombre muerto a puntapiés » de Pablo Palacio, publicada en 1927, que refiere a la homosexualidad sin nunca mencionar explícitamente el término. En un juego intertextual, la figura de Jacinto se confunde con la de Ramírez, el protagonista asesinado a puntapiés en la calle, de noche, por el padre de un adolescente de 14 años que Ramírez había solicitado. Jacinto y Ramírez representan dos caras y dos facetas de una misma exclusión y violencia implacable. La máscara blanca, triste y patética del payaso —la de Jacinto en su ataúd— hace eco con la agonía de Ramírez.

La narración, lo hemos subrayado, surge como un relato en tensión. Avanza constantemente tirada de contrarios irreconciliables: ángel y demonio, vicio y virtud, amor y rencor, culpable y víctima. Estas contradicciones son también las de « yo », quien apunta a la perversidad de Jacinto siendo al mismo tiempo su amante amoroso, sacrificado y cómplice: « Has sido máquina de cardar tu lana sodomita, tu lengua mordaz en mi cuerpo. » (11) « Yo » en definitivas le reprocha a Jacinto haberlo dejado solo en el universo infernal de la ciudad-prisión. Un sentimiento de abandono despunta detrás de las críticas veladas: « Ahora, en cambio eres Ángel de luz, ángel de tercera, pues navegas suavemente entre flores de sedas como las novias de Chagall, mientras tu funeral prosigue con ritmo de adoración. » (11) A Jacinto difunto —y por difunto, como mencionado— se lo añora y aprecia; está hecho un ángel de luz, asociado con la pureza

virginal y la ligereza de una novia de Chagall, mientras que en vida estuvo compartiendo con « yo » el estatuto de marginado y una vida de desengaños, humillaciones y vergüenzas.

Mediante la omnipresencia de la figura angelical, Jacinto sigue presente. Las palabras y metáforas luchan contra el vacío, fijando y materializando la presencia de Jacinto con la multiplicación y la declinación hábil de los ángeles. La narración va creando así una tensión adicional: presencia-ausencia, vida-muerte. La ira y los reproches se inscriben en el polo de la ausencia, el estatuto de ángel diciendo la muerte y el abandono —no hay ángel sin muerte, y es la muerte la que convierte a Jacinto en un ángel—. Al mismo tiempo, la figura angelical expresa la presencia y la complicidad con el amante: el *angelote* está al lado de « yo » a pesar de la muerte; es más, el término *angelote* surge vinculado con la expresión « amor mío » desde la primera línea, con un posesivo que expresa la permanencia de una relación vivaz y viva.

### **La confesión como afirmación de un « nosotros »**

Las circunstancias de la muerte de Jacinto, que el lector descubre a continuación, también prolongan el juego de tensiones entre polos contrarios: « Demonio de ángel, has muerto como debías morir, pervirtiendo colegas en un cine de barrio. Retazo de ángel, has muerto vomitando sangre sobre el regazo de un adolescente. ¿Buscabas a Dios en el pantalón mugriento de quien te apuñaló? » (12)

Por el relato que entrega las informaciones en fragmentos, el mismo Jacinto se presenta como una figura « retazo », compuesta tanto por retazos angelicales como por retazos demoníacos. Buscó tanto el placer inmediato de la carne —en el pantalón mugriento del adolescente— como la trascendencia y lo infinito —a Dios—. Esta búsqueda resulta antinómica e imposible, siendo la muerte su lógico desenlace, pues sólo la muerte logra conciliar —o por lo menos suspender— los contrarios.

Con la muerte como desenlace, la homosexualidad aparece como un *fatum* en obras. De nuevo no se puede sino pensar en el trágico destino de «El hombre muerto a puntapiés » de Pablo Palacio. De la misma forma que Ramírez solicitó a un joven obrero aprovechando la oscuridad nocturna, Jacinto abordó a un adolescente mugriento en la oscuridad de un pobre cine de barrio. Su violenta muerte hace eco con la de Ramírez, los navajazos sustituyéndose a los puntapiés. Ambos agonizan como consecuencia de un hecho trivial que resulta explícitamente de una sexualidad definida según la polarización vicio-virtud (Quintero: en línea): Jacinto « maricón » no es sino el avatar de Ramírez « vicioso » (Palacio: 7), subrayando las respectivas narraciones una misma « [...] desviación de sus instintos, que lo depravaron en lo sucesivo, hasta que por un impulso fatal hubo de terminar con el trágico fin que lamentamos » (Palacio: 12).

Sin embargo, el estatuto social de Jacinto lo diferencia de Ramírez: es un « maricón con clase » (12) que pertenece a la mejor sociedad quiteña. Lleva una doble vida que conserva las apariencias sociales, lo cual permite



retratar con vitriolo la hipocresía de los parientes así como alimentar el juego de contrarios en tensión. Es más, la homosexualidad de Jacinto está bajo la tutela intelectual de Sade, el aristócrata libertino, con el exergo: « Me satisface que mi memoria desaparezca de la memoria de los hombres » (9); y varios elementos del relato refieren a los placeres sadianos —célebres en Quito— de Jacinto:

Desafiar al bien fue siempre tu billar, tu ruleta rusa, tu rey de oros. Preferías el desgarramiento a la monotonía que ellos reclamaban para ti. Célebre se hizo tu departamento en San Juan. Célebres fueron tus pomadas con olor a semen de elefante, tus películas que traías después de cada viaje, tus látigos de sogas, tus penes rematados en cornucopia de puerco espín, tus espuelas con las cuales pretendías dominar al mundo, tu inmenso crucifijo donde alternabas el papel de centurión con ese cuadro espantoso de Cristo de las Penurias. (16)

La búsqueda de los placeres sensuales de Jacinto no responde a pulsiones a la inversa de Ramírez, sino que remite al erotismo de alcance filosófico del *divin marquis*. Si bien *Angelote*-demonio se presenta como un libertino capaz de muchos excesos, *Angelote*-ángel se distingue por su valor: representa un espíritu libre en la ciudad-prisión. Su homosexualidad resulta transgresiva porque se reclama de una lógica de libertad y de frenesí negados y rechazados por el orden imperante. A las cortapisas que lo reprimen, Jacinto opone aspiraciones individuales subversivas por hacer de « la vida sexual integral [una] base para la vida sensible e inteligente » según las palabras de Desnos sobre Sade en *De l'érotisme*, en 1923 (en *De Coranze*: 293). La confesión de « yo », porque insiste en las actividades eróticas de un « arcángel anal » inventivo y creativo, confiere a Jacinto una dimensión libertaria.

« Yo » recuerda que « la idea de Dios era la única que [Jacinto] no perdonab[a] a los hombres » (12). *Angelote*, ángel transgresivo, desafía lo sagrado en que descansa el orden conservador quiteño, incluso desde su lecho de muerte.

En definitivas, la narración rinde homenaje a las virtudes liberadoras y libertadoras de Jacinto, el único en llegar a invertir los valores y a mostrar que el Bien definido por la moral religiosa lleva en sí, de forma ontológica, el Mal. Las tensiones virtud-vicio ya no son tensiones en la medida que la virtud es vicio y vice-versa. Ángel y demonio, Bien y Mal, vicio y virtud se confunden en un mismo impulso de goce y en el arrebató de fruición que va reconciliando todos los contrarios.

«Yo» también beneficia de aquel poder liberador, pues el orgasmo con Jacinto logra emanciparlo de las tensiones irreconciliables:

Del pecho de un San Sebastián se abrían cavernas, recintos sangrantes donde acomodar un falo, donde repasar una piedra pómez, donde inventar el dedo a Dios luego de cada espasmo de placer que yo recibía con tu gracia divina. Demonio de Ángel has convertido tu muerte en una santería trivial, sodomita empedernido en París

o Río de Janeiro, patrono de las tinieblas, has hecho de tu vida una reliquia de vicios. (12)

Sagrado y trivial se encuentran y fusionan en la figura del Santo Patrono de las tinieblas que remite a Jacinto, a semejanza de aquel San Sebastián que alberga un falo, principio del placer. La confesión permite aquí restablecer a Jacinto en su omnipotencia: es capaz de borrar y abolir las fronteras entre las categorías, de sublimarlas haciéndolas fusionar. El orgasmo que Jacinto provoca en « yo » roza entonces con la trascendencia. La figura del « Demonio de Ángel » preside a un vertiginoso confundir de las categorías y de los valores. De forma que, aun muerto y durante el velorio, Jacinto continúa su obra de confusión y disolución:

Destripaban tu funeral con ojos de codicia. Deliraban asaltando tus propiedades a cada instante. Rostros complacientes lujuriosos que parecían brotar del interior de una catedral. De la Compañía bañada en oro, tu compañía pervirtiéndose mediante dudosos artificios. (12)

La codicia y rapacidad de la familia que estima la herencia del difunto van confundiendo aquí con la lujuria, por la nivelación que coloca a los parientes en el mismo rango que el libertino: «ellos», los parientes, y «tú», Jacinto, pertenecen a un mismo espacio sagrado, el de la iglesia; pero el espacio sagrado —la « Compañía» con mayúscula, la espléndida Compañía de Jesús— se dibuja como un espacio de perversión por superponerse hasta confundirse con « tu compañía » que remite al desenfreno sexual de Jacinto.

El campo léxico religioso compone a más figuras angelicales que contribuyen a borrar y a confundir los valores, la del « ángel exterminador » o la del « ángel violador ». Estas están asociadas con el ano, un ano « rosa de los vientos con aromas de pedos » (14) que posee el poder maravilloso de reconciliar contrarios. En efecto, aquel ano une a los diferentes puntos cardinales de la rosa de los vientos, casando el delicado perfume de la flor con los vientos triviales del los pedos. Adquiere una dimensión celeste, como « estrella de anís » o « ano lunar » (14), de forma que Jacinto se convierte en un mago dotado de fantásticos y misterios poderes que el monodialogo, con un lenguaje poético, procura fijar para siempre jamás.

« Yo » lo afirma: « No morirás en mi recuerdo, ni tampoco te perdonaré jamás. » (14) Utiliza entonces el futuro para describir orgasmos que sin embargo pertenecen al pasado, negando así que ya no podrán tener lugar:

Crecearás arqueándote bajo mi cuerpo, creceará mi rencor al evocar tu pene portentoso, tu abundancia regándose sobre mis textos de anatomía, desoyendo mis inquietudes porque a ti te daba igual si estudiaba o no, si me alcanzaba la plata para la pensión, pero sin duda crecearemos juntos, Angelote. (14-15)

El rencor y los reproches también se conjugan en futuro; el uso del futuro dice aquí que, por su intensidad, la relación compleja y ambigua, a

la vez amor y odio, sin duda alguna sobrevivirá a la muerte. La expresión « creceremos juntos », empleada en primera persona del plural, refuerza la unión de la pareja. Un « nosotros » emerge de y pese a la muerte. Por eso, aunque tirado de sentimientos ambivalentes, « yo » celebra a Jacinto como al ángel del amor declarándole con un presente del indicativo: « Yo soy tu fiel servidor. » (15)

Este « nosotros » también remite a un destino común. Cuando evoca su propia situación de marginado, « yo » recalca numerosas similitudes con la de Jacinto : « Yo también voy envejeciendo con mis pantuflas rotas, sin una familia que quiera aceptarme tal como soy. » (15) « Yo » se presenta como un Jacinto más joven pero ya envejecido. Conocerá el mismo fin trágico, como lo auguran los presagios funestos que se van acumulando, por ejemplo aquellas navajas que « yo » conserva, ecos y avatares de la navaja que acabó con la vida de Jacinto en un cine de barrio:

Durante todos estos años he ido atesorando una gran variedad de tijeras, navajas de peluquero, pinzas de plata vieja, jeringas de diversos tamaños, tinajas donde abunda la sangraza, sangría suelta envuelta en humores, coágulos de vida, secreciones que han ido fermentando en los bajos de mi casa. (15)

A esta navajas ensangrentadas se añade la presencia macabra de moscas que anuncian la descomposición del cuerpo: « Atesoro a mi lado moscas de carne, moscas de leche, moscas de agua en beneficio de los otros: moscas que zumban de vez en cuando en mi cabeza con palpitos de muerte tierna. » (15) La muerte planea por encima de « yo », quien se revela entonces como el doble trágico de Jacinto. Ambos conforman un « nosotros » maldito.

Si la muerte remite al inminente asesinato del « yo »-homosexual por la violencia de la ciudad-prisión, también refiere a la muerte por amor de un « yo »-amante incapaz de seguir adelante solo frente a la hostilidad general. Es que « yo » se desenvuelve en un mundo que lo aterroriza.

El lector descubre —mejor dicho adivina— que « yo » es ginecólogo, « un medicucho que explora, día a día, la vagina de tus vírgenes » (16), de aquellas mujeres respetables del círculo privilegiado al que pertenece Jacinto. Ahora bien, « yo » está sumergido diariamente en un universo femenino espantoso que le repele, practicando —según otros indicios dejados al lector— abortos: « Desangrar vírgenes ha sido mi ocupación durante años. » (16) Fabrica ángeles —en francés existe el eufemismo *faiseur d'anges* para designar a aquel que practica abortos—, profesión que prolonga el juego de las metáforas angelicales y su puesta bajo tensión a través de las oposiciones vicio-virtud, inocencia-depravación, pureza-pecado. Pues las pacientes de « yo » practican todas el vicio detrás de su apariencia virtuosa. De nuevo, lo sagrado viene íntimamente asociado con infamias sexuales para retratar a Quito como el espacio donde se confunden burdeles e iglesias, vicio y virtud: « Aborrezco los prostíbulos con olor a sacristía, las iglesias con ambiente de prostíbulo. » (16)

La figura sagrada de la Virgen asume entonces una feminidad oscura y sangrienta; remite a una figura inquietante cuando no espantosa, siempre castradora: « De tu hermosa Virgen del Quinche, aborreceré cada día más el cuerno sin raíz en el que asienta su castidad. » (16) Encarna una amenaza para el universo masculino, la amenaza de la emasculación que corta sus raíces a la forma fálica del cuerno, quitándole vida y de energía. Cabe notar que la « Virgen del Quinche » que preside aquí la emasculación simbólica de la forma fálica es una de las protectoras del Ecuador. Es en aquellos Quito y Ecuador terribles donde « yo » ya se ve abandonado, solo sin el socorro de Jacinto.

« Yo » evoca recuerdos que le permiten al lector reconstruir la historia de la pareja. Jacinto lo contrató como secretario cuando todavía era un humilde estudiante, estableciendo con él relaciones asimétricas y manteniéndolo en una total dependencia económica. La relación es doblemente transgresiva para el Quito conservador, por ser una relación homosexual y por los orígenes sociales antagónicos de la pareja. Notemos que la dependencia de « yo » es también sexual y afectiva, planteando una nueva tensión: simetría —« yo » es un doble de Jacinto, como mencionado—, *versus* asimetría —Jacinto domina a « yo »—. Esta tensión remite a una dinámica sadomasoquista por la que « yo », aun humillado, sigue siendo el fiel servidor de Jacinto hasta en la muerte.

En efecto, a pesar de todas las humillaciones o más bien mediante éstas, « yo » se convirtió en el confidente, en « el diario íntimo » de Jacinto (16). La narración adquiere entonces una nueva dimensión; en realidad, el relato no es sino la confesión que el mismo *Angelote* hubiera deseado hacer pero de la que fue incapaz, como lo recuerda el narrador: « Soñabas con ponerlo todo en palabras, tú que nunca lograste poner dos palabras juntas sobre el papel, ni trazar una línea, un dibujo que habría sido tu deseo más secreto, puesto que sólo sabías trazar, destrozar tu verga voraz sobre mi cuerpo. » (16) A la disposición y al servicio de su amante, « yo » confiesa aquí lo que Jacinto siempre ha querido confesar y confiar, por lo que el « yo » narrador es también un « nosotros » narrador.

### **La confesión del secreto: entre liberación e impotencia**

Asumiendo el estatuto de un « nosotros » narrativo, « yo » describe la infancia de Jacinto y retrata a la madre del difunto. Pinta a una figura materna monstruosa, eco de aquellas vaginas perversas o de la Virgen del Quinche que « yo » aborrece. La madre de Jacinto le obligó a su hijo a vestirse de niña « a causa de una hermanita muerta » (19), instaurando ya un juego de máscaras que disfrazó las identidades y los géneros y emasculó simbólicamente al varón. Representa el instrumento del *fatum* trágico que fabrica a « un maricón en cada niño » (19). La narración insiste en la negación de la identidad del niño por la omnipotente instancia materna que lo convirtió en lo que el psicoanálisis llama objeto-falo:

Años atrás te había disfrazado tu madre de Pez Doncella, para que bailaras con fragilidad de cristal tallados ante sus invitados de la Rue du Cirque, o en la casa del centro, mientras tú seguías elevándote al compás del piano, a tiempo que escuchabas, muerto de humillación, numerosos aplausos de quienes fingían complacer los deseos de tu madre. (18-19)

Disfrazado y ridiculizado, herido en su frágil narcisismo, Jacinto siguió la trayectoria de una alienación que lo redujo al estatuto de objeto de una madre castradora. Es más, ella fue la cómplice de un acto destructor pero callado, que la narración va desvelando sin desvelarlo del todo: la violación. De esta forma, ella fue la primera en instaurar un doble discurso moral, instituyendo aquel borrar y confundir de los valores.

La narración evoca un « antifaz de padrastro transfigurándose en demonio » (19) así como la profanación del cuerpo todavía inocente del niño, a través de la alusión « pues hace tiempo que tú habías sido profanado » (19). Es tan terrible el secreto que sólo puede surgir entre evocaciones e imágenes que no describen sino que sugieren. Javier Vásquez ve en este mecanismo la característica de un buen cuento: « Un buen cuento tiene la capacidad de transformarse y soslayar cosas terribles, como ocurre con la metamorfosis de ciertos insectos. En muchos de ellos pesa más lo oculto que lo que está escrito. » (Vásquez, « Interrogatorio »: en línea)

El « nosotros » narrativo, bajo la forma de un « yo »-diario íntimo de « tú », confiesa profundos traumas hasta entonces ocultos. Las perversiones de Jacinto se presentan entonces como las respuestas escandalosas a un escándalo aún mayor. Jacinto efectivamente es un demonio, pero un demonio contaminado a pesar suyo por el Mal, víctima de una figura materna monstruosa y de un padrastro pedófilo.

La confesión de los traumas se acompaña de una escena crudísima de fornicación en que Jacinto exhibe a su madre difunta la perversidad en la que ella lo sumergió. La figura materna va superponiéndose a la de una Virgen, la Dolorosa, colocando el destino de Jacinto bajo el signo del dolor y de la desesperación (20). Los cuerpos erotizados están en busca del placer, pero éste sólo surge con y en el dolor y la humillación. Las lágrimas por ende son tanto lágrimas de goce y de fruición como lágrimas de vergüenza y de desesperación. No se trata aquí –o sólo en parte– de sadomasoquismo. Porque viene después de la confesión de la violación redoblada por la castración simbólica, esta escena funciona como una clave que invita al lector a volver al texto desde su principio y a descifrarlo de nuevo. La escena remite directamente al trauma originario, insuperable e insalvable, que aliena a Jacinto obligándole a reproducirlo sin tregua, una y otra vez. La víctima incluso se convierte en un avatar de sus verdugos al humillar diariamente a su amante. *Angelote*, por más abominable que sea, adquiere en la mente del lector el rostro patético de la infancia herida y robada.

Las tensiones irreconciliables entre sagrado-trivial, vida-muerte, amor-odio, dolor-placer, adquieren significado a la luz del borrar de los

valores que instituyó la figura materna ambivalente, al mismo tiempo tierna y castradora, virgen y demonio. Con su sexualidad y su estilo de vida, Jacinto-Angelote, a su vez ángel y demonio, reproduce y prolonga aquellas ambivalencias y tensiones entre contrarios. Pero no logra nunca superarlas, quedando preso de ellas. Sólo con y en el acto sexual llega a escapar —momentáneamente— de ellas. En el orgasmo, lo hemos visto, asume la figura de un mago cuyo ano celeste tiene el poder de reconciliar contrarios y tensiones. Sin embargo, se ve condenado a buscar orgasmos desesperada, desenfrenada y frenéticamente. De ahí aquella trayectoria de libertinaje y de excesos sensuales, la cual funciona como una fatalidad que lo confronta de nuevo a los traumas iniciales.

La confesión del secreto en la que acaba desembocando la narración bien podría producir una liberación, pero emerge demasiado tarde para aliviarle al difunto. « Yo », con ternura y abnegación, última prueba de su amor, intenta con todo por y para Jacinto una liberación *post mortem*. Procura con esmero ser fiel a lo sucedido, interrogándole al amante para verificar lo exacto y veraz de la versión que propone: « ¿Ocurrió así, Angelote? » o « ¿Será cierto, Angelote? » (20)

La confesión podría tener efectos liberadores, por lo menos para un « yo » confrontado con el doloroso trabajo de duelo. En un primer tiempo, durante el velorio, « yo » se sintió incapaz de depositar violetas en el ataúd, pero acaba regalándoselas al difunto pese a las miradas hostiles de los parientes, como si la confesión del secreto y la revelación del trauma original hubieran permitido una evolución de « yo », infundiéndole un valor inédito, aunque la narración tenga lugar al día siguiente. Julián, —el lector descubre por fin su nombre— significa públicamente la existencia de una relación sentimental sincera, pese a los prejuicios y a las presiones. Enfrenta las miradas asumiéndose como homosexual y amante. Simultáneamente hace visible y legítima una relación hasta entonces secreta, afirmando públicamente la pareja como un « nosotros » establecido. El protagonista-narrador, que también estuvo preso de las mismas tensiones que Jacinto, hace del monodílogo el instrumento de su propia liberación.

Una vez públicamente asumida la pareja, el lector legítimamente supone el fin y la suspensión de las tensiones. En efecto, las violetas depositadas se asemejan a un desenlace: Julián por fin parece capaz de llevar a cabo el trabajo de duelo. Ahora bien, la confesión prosigue con un nuevo elemento de suspenso.

Pues apenas depositadas las violetas, la hermana de Jacinto le entrega a Julián un pequeño paquete<sup>3</sup>. Julián, consciente de la molestia que produce su presencia, se va y camina por la ciudad en el anochecer y bajo la lluvia, dejando atrás a un « ángel de humo » cuyo recuerdo puede por fin comenzar a disiparse poco a poco.

<sup>3</sup> Este paquetito viene envuelto en papel kraft. El lector no puede sino pensar en el papel utilizado por la editorial Doble Rostro para la presente edición, que es también un papel kraft. Se produce un sutil juego de abismación, como si el lector tuviera en manos el mismo objeto dejado por Jacinto a su amante. La abismación crea un suspenso adicional que alimenta la curiosidad del lector y lo confirma en su estatuto de actor de la narración y co-autor del significado del relato.

El lector podría interpretar esa escena como el comienzo del trabajo de duelo y la posible pacificación interior de los agitados sentimientos de Julián. Es más, Julián parece avanzar hacia la realización de su destino, un destino necesariamente funesto, lo hemos visto; la realización del destino de « yo »-protagonista permitiría reunir a los amantes en y por la muerte: « Caminaba pegado a los muros, ensuciando mi traje, sospechando que al otro lado de la calle se encontraba el crimen, el ángel asesino que cambiaría el rumbo de mi vida. » (22) De un ángel a otro ángel, de un « ángel de humo » a un « ángel asesino », Julián avanza hacia un destino semejante al de Jacinto, al de Ramírez « el hombre muerto a puntapiés », al de todos aquellos homosexuales marginales y criminalizados. Entra en un bar de mala fama, por antonomasia espacio de aquella marginalidad, y abre el paquete:

Pedí que se callaran los borrachos, que me dejaran tranquilo mientras abría el paquete, mientras veía con horror esa patética carcajada desplomándose, dando un mordisco desarticulado, cayendo con ritmo de maracas tu dentadura en medio de la mesa, tu dentadura riendo a carcajadas durante la caída, acaso durante toda la vida. Pedí alguna vez una sonrisa de niño, un poco de ternura, me encontré a cambio con una carcajada de muerto en palmas de mis manos. (22-23)

Esta escena raya en lo fantástico: los dientes postizos del difunto muerden y burlan a un Julián horrorizado y devastado. Se reactivan las tensiones vida-muerte y amor-odio, cuando éstas parecían superarse. En definitivas, va subsistiendo y prolongándose más allá de la muerte la ambivalencia intrínseca de la relación entre « yo » y « tú ». « Yo » afirmó al desvelar las máscaras y el trauma de Jacinto niño: « No hay perdón, ni solución posible. » (18) La constatación vale para la pareja que formaron, pues con esta última y cruel mofa, Jacinto humilla de nuevo a su amante y le niega su ternura. Julián queda solo, desolado y desamparado, condenado a hacer preguntas sin obtener otra respuesta sino una risa burlona y despreciativa. Encarna al marginado no sólo como homosexual sino como amante traicionado y frustrado.

En esta escena final, « yo » también se presenta como un pequeño que mendiga afecto « con sonrisa de niño », pero siempre en vano. De nuevo es un doble de Jacinto, quien estuvo solicitando el amor de su madre pero resultó abusado por ella. A fin de cuentas, a semejanza de Jacinto niño frente a la madre, Julián sólo le importó al amante como instrumento del placer personal de éste. Tampoco para Julián, entonces, puede existir ni « perdón, ni solución posible » (18). A través de la crueldad de la escena, las ambivalencias y tensiones no sólo persisten sino que muestran que las virtudes liberadoras de la confesión eran ilusorias. La confesión, lejos de permitir una reconciliación, por muy irrisoria que sea, recuerda la condición fundamental de marginado de Julián.

### **Conclusión: una imposible liberación**

En definitivas, sólo es por aquel estatuto de marginado del que son las dos caras por lo que Julián y Jacinto quedan unidos. En efecto, el fracaso de la confesión-liberación confirma que no hay escapatoria posible de la ciudad-prisión alienante, ni siquiera en la muerte, lo cual da todo su significado a la imagen final de la caída de la dentadura burlona en una vulgar mesa de cantina: ésta remite a la caída de un ángel fornicador luciferino, *Angelote*, que arrastra consigo en la maldición a Julián, también condenado —pese a todos sus esfuerzos— a los infiernos.

A la inversa del ángel destinado a avivar la fe en el corazón de los hombres, a oponerse a los proyectos del demonio, a infundir fuerza y valor, *Angelote* no deja de ser la figura del ángel caído y maldito. Por su busca desenfrenada de los placeres, se rebeló contra Dios (Artieda Santacruz: 50-51). En aquel Quito conservador, Dios funciona como la Ley y como una figura paterna que Jacinto provocó y desafió: « la idea de Dios era la única que no perdonabas a los hombres » (12) insiste « yo ». Si se admite con el catecismo cristiano que la rebelión contra Dios es un acto imperdonable, Jacinto encarna por antonomasia la figura del desterrado, la de un Lucifer quiteño. La confesión no lo puede liberar ni salvar.



### **Bibliografía:**

Artieda Santacruz, Pedro (2002). *La homosexualidad masculina en la narrativa ecuatoriana, Tesis de Maestría bajo la tutela de Rodrigo Tenorio Ambrossi*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

Astudillo, Alejandra (1999). *Nuevas aproximaciones al cuento ecuatoriano de los últimos 25 años*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar - Corporación editora nacional, Serie Magíster, vol. 8.

Bottaro, Mayra Gisela (2001). "La ironía como artificio constructivo en *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes", en *GrammaVirtual, Publicación de la Facultad de Filosofía, Historia y Letras de la Universidad de Salvador*, n°3, artículo en línea, <http://www.salvador.edu.ar/gramma/3/ua1-7-gramma-01-03-14.htm>

De Cortanze, Gérard (2005). *Le monde du surréalisme*. Paris: Editions Complexe.

Gasparini, Philippe (2008). *L'autofiction, une aventure du langage*. Paris: Seuil, coll. Poétique.

Palacio, Pablo (1976). *Obras completas*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Quintero, David (1988). « "Un hombre muerto a puntapiés": lectura introductoria », en *Revista iberoamericana*, n°144-145, artículo en línea, [revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.../4649](http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.../4649)

Vásconez, Javier (2011). *Angelote, amor mío*. Quito: Doble Rostro.

Vásconez, Javier (2011). « Interrogatorio », en *Común presencia*, n°16, artículo en línea, <http://comunpresenciaensayos.blogspot.fr/2006/12/interrogatorio.html>