

**Sobre la bolsa y la contención en *Bruna, soroche*
y *los tíos* (1973) de Alicia Yánez Cossío**

On the Carrier Bag and Contention in Bruná, soroche y los tíos
(1973) by Alicia Yánez Cossío

SEBASTIÁN CARRILLO

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

Quito, Ecuador

sebas19985@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0001-5804-9558>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2023.54.1>

Fecha de recepción: 3 de marzo de 2023

Fecha de aceptación: 29 de abril de 2023

Fecha de publicación: 3 de julio de 2023

Licencia Creative Commons



RESUMEN

Este ensayo discute *La teoría de la bolsa como origen de la ficción* de Ursula K. Le Guin y lo recontextualiza a la novela *Bruna, soroche y los tíos* (1973) de la ecuatoriana Alicia Yáñez Cossío; novela de la que este 2023 se cumple 50 años de su lanzamiento. Comenzando desde la definición de Le Guin de lo que corresponde a la literatura masculina y su contraparte, lo que incumbe a la literatura femenina, se reivindica *lo quieto* como un atributo de la literatura femenina y se critica *la acción* como fuerza que mueve la literatura masculina. Luego, se hilan puntos de encuentro entre las dos escritoras, específicamente en su crítica al modelo patriarcal, y se explora la novela de Yáñez Cossío bajo el marco teórico de Le Guin. Con esto, el ensayo se detiene en una exploración de la forma narrativa que emplea la novela para contener tanto los afectos y memorias del lugar de origen de la protagonista, para después optar por partir en un gesto significativo de ruptura.

PALABRAS CLAVE: literatura, femenina, Ecuador, teoría de la bolsa, crítica, feminista, post-*boom*, Alicia Yáñez Cossío, Ursula K. Le Guin.

ABSTRACT

This essay discusses The Carrier Bag Theory of Fiction by Ursula K. Le Guin and recontextualizes it to the novel *Bruna, soroche y los tíos* (1973) by Ecuadorian Alicia Yáñez Cossío; novel of which this 2023 marks the 50th anniversary of its release. Beginning with Le Guin's definition of what corresponds to masculine literature and its counterpart, what corresponds to feminine literature, *stillness* is defended as an attribute of feminine literature and action is criticized as a force that moves masculine literature. Then, points of encounter between the two writers are spun, specifically in their critique of the patriarchal model, and Yáñez Cossío's novel is explored under Le Guin's theoretical framework. With this, the essay stops at an exploration of the narrative form that the novel employs to contain both the affections and memories of the protagonist's place of origin, and then chooses to depart in a significant gesture of rupture.

KEYWORDS: Literature, Feminine, Ecuador, Carrier Bag Theory, Criticism, Feminist, Post-boom, Alicia Yáñez Cossío, Ursula K. Le Guin.

LA FORMA DE la narrativa, el cuerpo propio o la figura del relato como tal, carga una implicación política. Si un objeto es recto, puntiagudo o redondo, aquello tiene una connotación sea contextual, histórica, social o filosófica. La literatura es, sin discusión, un objeto creado por manos, como se plasma la arcilla o el barro: se palpa, se quema y se lustra la materia en vasijas hermosas. Formar algo también sujeta otra sugerencia implícita, es el verbo usado en la educación cuando se articula el proceso de crianza, acaso sea esa una relación similar a la de la creación, relación sujeto-objeto, dinámica jerárquica, impulso quizás el de tratar a la generación más joven como si fueran objetos que pulir, forzándolos a tomar la forma *correcta*, forzándolos a abandonar su naturaleza

primigenia,¹ adaptándolos a un contexto al que encajar. Esa estructura final de la crianza o la educación concebidas como un medio para inculcar a ciegos simplemente responde a la utilidad de funcionar en sociedad. Así la máquina requiere engranajes para arrancar, las personas sirven a la perseveración de la especie, de la nación y del Estado. Hace mucho tiempo que vivimos bajo un sistema capitalista y patriarcal que impone sus métodos en todo lo que concierne a la crianza de la siguiente generación. Por ende, la forma, por inescapable que sea su condición opresora y organizante de un molde, sea que empote con la expectativa sistémica del régimen de turno o no, significa la posibilidad tanto de alimentar lo hegemónico como de contaminarlo por medio de alternativas que lo modifiquen. Por esto es que la forma expresa más que una simple figura, tanto en las personas como en la vida, como en la literatura, en la política y en el arte, porque en ella duermen las sugerencias de quien la crea y moldea, lo que puede luchar por mantener el *statu quo* o instigar a que surjan los cambios.

Ahora sí, las narrativas, según Ursula K. Le Guin, han tendido hacia la acción que es llevada por un personaje, o, siendo precisos, que tienen su origen en un héroe fuerte que recorre un camino. El personaje *X* transita del punto A al punto B, demuestra su valentía al realizar difíciles actos que ejemplifican su proeza: matar un mamut, salvar a una princesa, levantar una revolución, en fin, hacer algo supuestamente relevante, útil o épico (las pruebas y tribulaciones que han legitimado las proezas imposibles del género varonil). Esto corresponde a una narrativa lineal o catártica, reminiscente de los hombres que salían a cazar. La forma aquí es clave para argumentar, puesto que “hemos escuchado todo acerca de todos los palos, lanzas y espadas, las cosas para golpear, golpear y golpear, las cosas largas y duras, pero no hemos escuchado sobre las cosas para poner cosas, el contenedor de la cosa contenida” (Le Guin 2021, 7). La forma es clave porque la preocupación por la violencia, las armas y la guerra, aun en su modo actual, disimulado en tramas menos explícitas, contienen la fascinación por el falo o el poder. Este es el accionar del machismo, según Le Guin, al que no solo le importa la forma fálica de contar,

-
1. Consideremos la naturaleza como una característica individual de cada persona, que está sujeta a cambios y en constante evolución durante la vida, de manera que se puede tener varias naturalezas, es posible mudar de piel, crecer, no ser lo mismo o constantemente igual. Tampoco se pretende entender la naturaleza como una pureza humana, que todos compartimos y que se idealiza como si se tratase de un axioma imperturbable, una regla general o simplificante.

sino la necesidad de conflicto, la presión porque esté en las narrativas (10), que de igual manera podría corresponder a una visión cegada por el patriarcado y su tradición agresora de lo distinto.

Luego es apto preguntarse si estas historias heroicas de la caza han evolucionado a la forma moderna de narrativa. ¿Qué pasa con el resto de historias?, con los relatos de quienes no conformaban al arquetipo macho y recolectaban, hacían artesanías, tejían o cocinaban. Le Guin sugiere que sus canciones y sus pensamientos “son parte del relato, todos han sido puestos en servicio del cuento del héroe. Pero no es la historia de ellxs. Es la de él” (4). En contraposición, propone una alternativa para reconocer los relatos que han sido callados. Su análisis es sobre las formas de narrar y sus creaciones. Su concepto parte de las bolsas para la recolección de semillas. Liga la relación de la casa, del vientre materno con la historia y la feminidad, porque contar es un acto de contención, donde se guardan memorias, saberes y afectos. Por lo tanto, determina al contenedor como forma de la narrativa, pues “un libro contiene palabras. Las palabras sostienen, acunan las cosas. Tienen significados. Una novela es un atado de medicinas que mantiene las cosas en una relación particular y poderosa entre ellas y con nosotrxs” (12).

En síntesis, la postura de la escritora estadounidense reivindica lo quieto y pasa por proponer una literatura estática,² instalada en la tranquilidad de lo que guardamos, hilando lo que sucede por medio de estructuras parecidas a las cajas. Propone recuperar las vivencias, como una arqueología, de las identidades excluidas en la literatura. Critica, por un lado, la acción, el conflicto, la búsqueda de catarsis en una empresa meramente masturbatoria del contar, costumbre violenta, patriarcal de los hombres, proveniente de la caza, el asesinato. Por otro lado, explica una propuesta conceptual: la narrativa del recipiente, de la casa, la bolsa, cuya utilidad está en su capacidad de retención del afecto y los vínculos que se tiene con ellos:

-
2. Quisiera aclarar (porque siempre habrá quien critique esta postura desde lo obvio, en nombre de atacar por atacar, o buscarle cualquier falla a un pensamiento que se plantea desde lo metafórico) que por quieto no se quiere decir que no existan verbos, o que no haya movimientos, que los personajes estén decrépitos o muertos, a lo Ofelia, sino que con quietud se forma una oposición a la acción como centro del relato, como consternación primaria, que tenga que suceder algo, que si no hay muertes, pistolas o fuertes coreografías que exhiben el físico no es interesante o digna de contar una historia. Esto concierne en específico a la narrativa del héroe, como las películas de Hollywood lo hacen ver en sus sagas de vaqueros o los mitos griegos por dar un ejemplo clásico.

Si algo que hacen los humanos es poner algo que desean, porque es útil, comestible o hermoso, en una bolsa, una canasta, o un trozo de corteza u hoja enrollada, o una red tejida con tu propio cabello o con lo que tengas, y luego te lo llevas a casa contigo, y entonces el hogar es otro tipo de bolsa o bolsa más grande, un contenedor para personas, y luego sacas lo que recogiste y lo comes o lo compartes o lo guardas para el invierno en un contenedor de soldados o lo pones en el atado de medicinas o en el santuario o en el museo, el lugar sagrado, el área que contiene lo que es sagrado, y luego, al día siguiente, probablemente hagas lo mismo nuevamente— si hacer eso es humano, si eso es lo que se necesita, entonces soy un ser humano después de todo. Totalmente, libremente, alegremente, por primera vez. (9)

No es coincidencia que Le Guin piense en los roles actuales e históricos de las mujeres, en los espacios domésticos, en la casa o en la vindicación de lo no masculino —lo femenino, lo trans, lo homosexual, lo otro. Ella pone sobre la mesa el problema de la identidad y, si bien cae en posturas radicales, contundentes, hace un trabajo de definición al cual agarrarse para teorizar sobre las estructuras concernientes a la mujer y al otro. Piensa en los cuerpos no conformes con el sistema actual, capitalista y patriarcal, y provee un lenguaje alternativo para la creación literaria.

Bajo este marco específico y un gran salto, contextual e histórico hacia el Ecuador, es pertinente interpretar *Bruna, soroche y los tíos* (1973) escrita por Alicia Yáñez Cossío, debido a su estructura comparable a la propuesta de Le Guin, sus varias afinidades en concepto y ejecución. Adicionalmente, porque la apuesta de la escritora yace en lo femenino, en la subversión del sistema y su matriz; aboga por una valiente rebeldía y el rechazo de los designios dominantes.

En un plano general, a la novela se le otorgó el Premio Nacional de diario *El Universo* en 1971. Esta parte de la infancia de Bruna, una protagonista introspectiva, pasando por su historia personal, familiar, mientras descubre, reacciona a la injusticia de su contexto cercano pero abusivo, que “desde su interioridad y con su voz va construyendo y deconstruyendo los diversos niveles de su memoria en la que someterá a un implacable enjuiciamiento a su familia” (Serrano 2012, 127). La novela aborda los problemas sociales del machismo y racismo, con un lente revisionista, sagaz en sus pretensiones de reescribir, editar, corregir los desvíos de una estirpe sesgada en su tradición. El desarrollo de la historia se centra en el crecimiento de Bruna, quien está en camino a descifrarse, definir quién será en un mundo dominado por la opresión y violencia de sus parientes, y, su proceso hacia una madurez determinada por sus propias

normas, lejos de la presión ejercida por su entorno, una vez decide abandonar la comodidad del nido, explorando más allá de las fronteras de la ciudad.

A la novela le concierne, en el plano temático, enfatizar: “el tema de la mujer y el tratamiento de la ciudad” (209), las relaciones entre ambas, la contemplación de intersecciones y puntos de contactos, “instancia definitoria en la configuración de los personajes” (Ortega 2017, 209). Estos dos ejes del libro resultan ser decisivos, la mujer siendo quien piensa y ejemplifica las problemáticas culturales, y la ciudad como el mapa ignorante, correspondiente al pasado, de donde provienen los conflictos y donde se concentran estos, el espacio que se critica a través de las experiencias de los personajes femeninos, los cuales están contruidos con una cuidadosa atención al detalle y una generosidad en la confección de su interioridad.

Los personajes femeninos, de este modo, son tanto blanco de reproches por su silencio ante la violencia sistémica y una contraparte a la rebeldía de Bruna. Ella, como es de una nueva generación, no entiende los modos antiguos, se resiste a los viejos hábitos, su conservadurismo, en un contraste entre ramas de su genealogía, pues su indagación está informada por una “reivindicación del placer y la vida” (211), en contraposición a los modelos que son sus tías. No solo aquello, pero el tema racial es significativo, ya que su preocupación está también en el borramiento indígena de su stirpe, cuestión que aprende gracias a Mama Chana, la sirvienta de su familia —los Catovil. Por esto ella se entera de su abuela indígena María Illacatu, de su verdadero origen, cuya omisión duele a Bruna; le causa resentimiento, desapego. Por ello rescata su pasado indígena y su mestizaje, “visiones que dan cuenta de una mujer que, ante las políticas de la memoria, asume una posición y una lectura crítica de una sociedad intercultural, como realidad incontrastable” (Serrano 2012, 127).

La perspectiva de Bruna se opone a su entorno. Cuestionando las limitaciones que vive como mujer, comenta en contra y se lamenta de las convenciones que la rodean, esas graves amarras. A partir de la representación de un contexto desfavorable, lleno de insatisfacción, es evidente el nexo con Le Guin. En cuestiones de contenido, ambas subvierten lo normativo, lo convierten en símbolos de la libertad femenina. Yáñez representa la lucha por recuperar las voces perdidas, las indígenas, las femeninas, las oprimidas por el conservadurismo. Le Guin insta a pensar afuera del hombre cazador, en dejar atrás esa actitud de la acción por la acción. En la novela, Yáñez consigue una convergencia entre lo quieto y lo intelectual, privilegia el sentimiento, la con-

templación, más no la trama heroica. Y en Bruna está latente el testimonio de pausa y serenidad, mediante la insistencia demostrada en lo cotidiano, la magnitud de las cosas pequeñas, la demora de lo banal; circunstancias que han sido atribuidas a lo femenino, lo alterno o lo abyecto. Una suerte de caracterización despectiva, apática, pero que Yánez valora con su sátira e ironía, un constante ejercicio de reescritura y resignificación:

Tía Clarita buscó por debajo de la mesa la mano de su sobrina predilecta, le apretó con fuerza como buscando protección, porque si bien el altercado había terminado, lo que se aproximaba sería de inciertas consecuencias ya que ninguno de los contendores estaba dispuesto a ceder terreno. Bruna devolvió la presión de la mano de la tía y entendió, a su modo, que la situación quedaba en sus manos. Algo podía y debía hacerse, algo que diera fin a las locuras del tío y al dominio escandaloso de la tía. Era absurdo que el tío pretendiera más habitaciones, pues a este paso terminarían las hermanas durmiendo en el zaguán de la casa, sobre las vértebras de buey que pasaban las noches cambiándose de sitio, o se verían precisadas a pedir asilo en algún convento. Las cajitas de fósforos ocuparían los tres pisos de la casa, se extenderían por el patio, irían hasta la huerta, y saldrían a las calles de la ciudad como pasó hace muchos años con la alfombra de Alvarito. (Yánez 1973, 197)

El tratamiento del lenguaje en respuesta a las pretensiones expansionistas del tío revela todo. Este hombre, caracterizado como irrazonable e insaciable, queriente de un sinfín de exigencias, de más y más y más espacio a pesar de desplazar al resto de miembros de la familia, es simbólico del hombre y de la crítica de Le Guin. Pero Yánez no ataca su figura, sino que con la pasividad meditada de la tía lo contrarrestan, haciéndolo ver ridículo. A esto le sigue un énfasis de los actos miniaturas, minúsculos, pero de una significancia abismal cuando una se enfrenta al miedo. En este caso: darse la mano es una fuerza inexpugnable. No hay armas (aunque sí hay conflicto a diferencia de Le Guin, y esta es su discrepancia más notoria), no hay guerras, no hay golpes, existe la cercanía, el contacto, la resistencia a lo que una cree injusto. Evidentemente, existe una defensa, pero esta se crea gracias al lazo de afecto y de soporte que une a la tía y a la sobrina, no a la retaliación de la acción agresiva. Esto evidencia la filiación de Le Guin y Yánez desde lo conceptual, al menos en nociones afectivas. Existe una estrategia silente para narrar la evidencia de sororidad, que se rehúsa a colaborar con la narrativa estereotípica masculina, así como en

este pasaje la tía se rehúsa a colaborar con peticiones absurdas, fuera de lugar, que exigen un capricho inconsiderado con las demás habitantes de la casa.

Desde un plano formal,³ cosa que aún carece mi análisis, pero que he reservado para hilar el sentido de este ensayo, el parecido entre Yánez y Le Guin tiene un factor puente entre las dos obras. En este sentido, la novela está dividida en una sección al inicio y al final, escrita en cursivas, como en un metalenguaje, sin numeración de capítulos, que narra la deserción de Bruna de su ciudad; la otra sección, en el centro, cuenta los sucesos adentro de la ciudad dormida, está numerada en treinta y tres capítulos (la edad de Jesús al instante de morir crucificado) que contienen el discurso familiar y su genealogía, sus vicios, violencias, las múltiples facetas de los ciudadanos, su gran entramado. Además, esta última sección admite una serie de diálogos evocativos que interrumpen la narración, de modo que comentan acerca de lo ocurrido, sumando perspectivas, “en un minimalismo poético, fragmentos de conversaciones que traducen las voces anónimas de la colectividad” (Ortega 2017, 212).

La estructura, cabe insinuar, encierra la sección numerada en capítulos entre dos polos que marcan una diferencia de estilo. Esta forma es reminiscente de la funda propuesta por Le Guin, pues cumple la función de sujetar gran parte de la narración, los recuerdos de Bruna, sobre todo. Figura esta que reverbera del eco de ese espacio onírico de la novela, menudo retorno que es regresar y cuestionarse la casa de infancia:

La novela de Yánez Cossío está escrita bajo la modalidad de la saga familiar, cuya trama entrelaza varias generaciones que tienen como epicentro la vieja casa de los abuelos de Bruna. Una casa que contiene la memoria de quienes la habitaron con sus “heroísmos y ridiculeces”, tíos y tías llenos de manías, rarezas y convenciones que sofocaron las vidas de quienes los rodearon. La memoria familiar está localizada en esta casa, cuya fisonomía expresa y conjuga una geografía: “fue construida aprovechando los desniveles del suelo y hasta donde llegaba la montaña abrupta y fría”. La ciudad se expresa en la vida de quienes la habitan: en sus costumbres y prejuicios, en sus trayectorias y búsquedas, así como también en sus rupturas y en la realización de los deseos más profundos. (Ortega 2017, 211)

3. Opto por decir formal, cuando en realidad sería más preciso decir estructural, en este caso, por darme una licencia en favor de seguir con la temática de la forma que atraviesa el texto, por el bien de la metáfora y su potencia poética.

Y es así que la escritura guarda la reminiscencia, la crítica, la emoción, la melancolía y la nostalgia, en un escenario (la casa), que a su vez está puesta adentro de una ciudad, como una muñeca rusa. Se da la situación de fundas dentro de fundas, la caja urbana, alegórica de la modernización, épocas de cambio, pero que la novela se esfuerza por desnudar. Siempre desde el rol de la mujer; la cultura está en constante juicio, los convencionalismos, el inmovilismo social, político, económico, la falta de progreso. A esto hay que añadir los conflictos étnicos, la crisis identitaria, el dominio patriarcal, las diferencias de clases, haciendo coincidir los temas clásicos latinoamericanos con los feministas.

En esta mezcla, donde pervive una hibridez entre dos corrientes marcadas, aparecen señas particulares, un estilo mestizo que tiene parecidos con la estética del realismo mágico (el de García Márquez en especial). Sin embargo, puesto que Yáñez ha sido acusada de plagio multitud de veces y será importante redundar, repetir, instar, una y otra vez, otra vez si hace falta, para dejar claro la cuestión del asunto: “una cosa es adscribirse a una estética y otra desarrollar, por todo lo que irradia una narrativa tan vital como la del colombiano, algunos contagios” (Serrano 2012, 128). Y, comenzando por la influencia de un período ya canónico en la literatura latinoamericana, la introducción de sus códigos (en una simplificación: hechos fantásticos narrados de manera cotidiana) es otro elemento más que se contiene. Estos asoman en contextos ridículos y excesivos como las tijeras que cobran vida, las cajitas de fósforos que llenan habitaciones, la alfombra que toma una vida tejer, el criadero de ranas, su invasión de la ciudad, el carácter extraordinario con el que se describen dichos eventos.

Pero la novela no se queda en la mera imitación, en la mera retención de un estilo fijo. Más bien ocurre un fenómeno de consumo, al fagocitarse la potencia del realismo mágico. La engorrosa digestión de esta corriente deriva en una transmutación de sus señas. A través de la escritura, se hace conciencia de este período y entabla una conversación donde persisten las referencias, guiños, reproches, comentarios. Su cualidad mítica, su origen en las leyendas, su machismo y racismo, su pretensión totalizadora, su indudable exclusión de parcelas de la población son enfrentados. Habría que leer la sección interna como una crítica al *boom* latinoamericano. Es ahí donde aflora su estilo y sus mecanismos; se incorpora la crítica, se hacen suyos sus códigos. Con burlas de sus arquetipos, tramas y desenlaces, se satirizan signos de estancamiento, símbolos del primitivismo, ausencia del progreso. Yáñez, rompiendo con lo ante-

rior al contaminarlo en su obra, convierte la tradición en un grito de rebelión, oposición, manteniendo siempre el respeto por las obras cumbres de la región.

Esto pone en evidencia un ánimo de ruptura porque, ciertamente, se opta por otros caminos. Es cierto que Yánez hace una especie de corrección del pasado que interviene en la matriz literaria. Pero igual mantiene parecidos. La genealogía y la familia son elementos que, a pesar del contraste, aún aparecen. Los caserones, la dimensión legendaria del destino, interacciones desbordadas de la prosa barroca que figura en los sentimientos. Pero con Bruna emergen relieves absurdos, una ironía constante de lo acontecido en la narrativa, pero que apunta a la dinámica de los libros de la tradición ecuatoriana, latinoamericana, ilustrando un cuestionamiento de cómo se ha constituido la escritura:

Resulta revelador en este texto su capacidad de ruptura respecto a la tradición literaria nacional. La voz narrativa corresponde a una mujer que ya no se quedará en la reiteración de aquellos dramas o crisis que como personaje le tocó encarar en los escenarios de los novelistas del romanticismo y el modernismo ecuatorianos del siglo XIX; tampoco en la condición del cuerpo que desataba los delirios y lascivia de los hombres del realismo social y abierto de los treinta. (Serrano 2012, 127)

Entonces, la capacidad de ruptura, como indica Serrano, ya no será simple lirismo, juegos del lenguaje, sino que una alegoría de las secciones al inicio y al final, donde Bruna ha abandonado la ciudad dormida. La partida tanto de la urbe, del hogar y la adolescencia hacia la independencia y la madurez, es simultáneamente la partida fuera de una época, el diálogo con un estilo, que señala el desacuerdo, manifiesta la disconformidad con la norma. Es como si quisiera expresar Yánez que el realismo mágico, con su exotismo y su exageración, corresponde a la infancia, y que es ahora el momento de ir a crecer en otro lado, buscar un horizonte en lo inexplorado. Con esto Bruna no es solo una protagonista que protesta en contra de su escenario. En su lugar, Bruna resuelve ir por uno mejor, porque el anterior no estaba funcionando. Situación análoga a la narración del *boom* que exigía un trastoque, debido a la explotación de sus marcas, que fueron gastadas hasta tornarse en cliché, un tropo fácil, recontextualizando sus modos para que puedan corresponder a una mujer, porque aquel género no había abierto las rutas a lo femenino, desde la autoría, como lo hizo Yánez.

Este argumento justifica la parte externa de la novela, la que sujeta los treinta y tres capítulos. Es extraordinario que, en la rebeldía hilada por una

Bildungsroman guiado por el avance identitario de Bruna, vista por los demás como una incendiaria incapaz de captar el buen comportamiento (el dócil, de servidumbre y entrega), esta sección observe desde lejos, con enorme claridad, lo ocurrido en la ciudad dormida, el interior del contenedor. Porque no se ejerce un ataque a su familia a ciegas, desconsiderando el contexto de su razón de pensar o sus ideologías, por querer cambiarla o hacerla sufrir escrutinio, ya que “la lucha entre generaciones era un espectáculo inútil, mientras cada uno no se concretara a los límites de sus propias órbitas. [...] ¿Cómo una generación educada en y para sus mitos iba a poder enfrentarse a otra generación que salía del vientre materno con valores que nunca llegarían a ser sentidos ni comprendidos?” (Yánez 1973, 349-50). Lo que figura conciencia de parte de Bruna, pues entiende el problema al que se enfrenta, comprende con empatía el letargo de su familia, su ciudad, el soroche que invade el espacio. La motivación de Bruna, el rechazo que siente, se manifiesta porque ha meditado bastante, toda su vida, no por una ignorancia con respecto a las ideas del otro. La verdad es incluso más disruptiva, es que la crítica es necesaria para continuar con el trayecto hacia las resonancias que mueven al personaje, la libertad o el placer, y partir es la única manera de ser libre, porque el inmovilismo de la ciudad dormida es una estridencia imbatible.

En este caso, es preferible evaluar y recapacitar los eventos esenciales. Deconstruir, letra por letra, la leyenda mágica, autofetichista, para que pierda exuberancia. Es decir, que, en vez de optar por la épica y la acción, la fantasía de la realidad o la hipermasculinidad, se debería considerar las alternativas. Indagar en las cualidades de lo interno, taciturno y corporal, como si fueran pasadizos complejos de la mente. Formar relaciones, por medio de momentos como el de la tía Clarita, divino recuerdo que se aprecia, pues su significancia es invaluable y se atesora como para guardarlo, pues perdurará en la emoción. Porque estos no son adornos, sino que un medio constructor de la realidad y de la opinión de los personajes, lo que en Bruna hace que pueda construir su historia y, por lo tanto, provoca profundas reflexiones, una realización de las condiciones en las que existen las mujeres, rumiando acerca del pasado en su hogar, con una sociedad anticuada “donde la diferencia entre masculinidad y feminidad es notable”; aún más, “la estructura familiar, el ambiente social, el entramado cultural, tiene significativo impacto en la formación de una protagonista que, tal como sucede con Bruna, se rebela contra esos patrones en la búsqueda y fundación de nuevas genealogías” (Ortega 2017, 210).

Este acto de conciencia facilita romper con lo conocido, lo cómodo, dejar el abrigo familiar, la seguridad. Permanecer se vuelve problemático porque no es posible la evolución que reclama Bruna. En cambio, en esa pausa exigente del pensamiento, contemplación que opera bajo mínimos, con la memoria como fibra liberadora, se privilegia lo femenino, lo propio de ella. Ahí es que logra ponerle palabras a su experiencia. Entonces las falencias y contradicciones de su entorno cercano son descritas. El pacto familiar, el silencio, son disueltos; articular una narrativa con que destruir los moldes que le aprisionan se vuelve una prioridad, pues Bruna empieza a ver con mirada propia:

Bruna dejó la adolescencia como si se tratara de un vestido viejo cayéndosele a pedazos, como si su cuerpo bastante desarrollado y crecido tratara de escapársele a través de la tela. Se independizó del recuerdo porque necesitaba equilibrio para su vida, mediante una lucha ardua y tenaz de la que salió magullada y dolorida, pero al final íntegra y contenta de sí misma. Consciente de que la vida era el supremo don que podía tener y por el cual valía la pena hacerse todas las magulladuras posibles. Si se vivía una sola y única vez era necesario sentirse plenamente ser humano, persona, mujer. (Yáñez 1973, 347)

Lo revolucionario sucede en que Bruna se piensa a sí misma dentro de su contexto social y familiar, mientras que la novela hace lo mismo en un nivel exterior. El libro se distingue a sí mismo dentro de las prácticas literarias, a la vez que Bruna entiende su rol y disputa con su alrededor. Desarrollan ambos una visión personal, que les empuja a desertar el árbol del que descienden y rechazar ciertos rasgos de su herencia, como si la tradición fuera un punto de partida problemático por sus bagajes. La madurez es tomar el riesgo de partir, es ser valiente en reconocer que: “cuando alguien no parte nunca, no cambia, no deja nunca sus costumbres, se seca, se vuelve decrepito” (Nancy 2016, 25). Escapar del modelo establecido hasta entonces no es una indiferencia total, más bien, es por su importancia, por su apego y cariño hacia el hogar que se marcha, puesto que partir “es morir un poco porque en cada partida sentimos pena, un sufrimiento, algo se pierde. Cuando alguien muere, su vida entera, su presencia misma se pierde completamente. No está más allí, ha pasado por lo que se llamaba en otro tiempo la gran partida” (28). Bruna, impulsada por ver el mundo, se reconoce en la muerte de lo que había venido cargando, utiliza el instrumento del recuerdo para visitar ese pasado, revisar la vivencia, darle palabras al trauma y dolor de la infancia, para verlo desde su propia cosmovisión.

La novela es narrada desde la partida. Es más, esta refiere a la circunstancia de decir adiós, de despedir aquello que nos queda chico porque hemos crecido y no corresponde su forma a nuestra visión. El modo de narrarlo, de describirlo es cardinal, porque las maneras importan. La contención es una apuesta por guardar lo inescapable de la vida en algún lugar, por imposible y contradictorio que parezca, lo que alcance, lo que quepa se acuna en la funda que teje Yánez. Pero, la contención también como un acto de conciencia y cuidado por no explayarse, o explotar en un clímax, quizás por no dar cumbre a la narrativa y sustentar una línea monótona, que bordea la presencialidad y la quietud del momento, porque lo que se valora no es el placer derivado del desarrollo de la narrativa, sino la cualidad de resguardo que tiene una historia, porque es donde pueden durar con seguridad los afectos. En el caso de Bruna, lo que sucede es parecido a un ritual, es una quema del insondable pasado, recolectar las cenizas y limitarlas en una urna enterrada en el suelo. Un gesto radical colma esta instancia, que en su lectura se atiende al sepulcro del recuerdo, y la forma rebelde y subversiva da cuenta, sin disculpas, que lo que ha muerto no es solo literario, sino la costumbre que la engendró. ❖

Lista de referencias

- Le Guin, Ursula K. 2021. *La teoría de la bolsa como origen de la ficción*. Recuperado de: https://oficiosvarios.cl/wp-content/uploads/2015/04/La_teoria_de_la_bolsa_como_origen_de_la_ficcion_UrsulaKLeguin.pdf.
- Nancy, Jean-Luc. 2016. *¿Qué significa partir?* Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Ortega Caicedo, Alicia. 2017. *Fuga hacia dentro. La novela ecuatoriana en el siglo XX: Filiaciones y memoria de la crítica literaria*. Buenos Aires: Universidad Andina Simón Bolívar/Corregidor.
- Serrano Sánchez, Raúl. 2012. "Alicia Yánez Cossío". En *Historia de las literaturas del Ecuador: Literatura de la república, 1960-2000 (segunda parte)*. Vol. 8, coordinado por Alicia Ortega Caicedo. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar/Corporación Editora Nacional.
- Yánez, Alicia. 1973. *Bruna, soroche y los tíos*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.