

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría de Investigación en Literatura

Mención en Literatura Latinoamericana

Poéticas de lo cotidiano

**Voces insubordinadas en *Bruna, soroche y los tíos* de Alicia Yáñez Cossío y
Azulinaciones de Natasha Salguero**

Margarethe Susana Tirado Hartmann

Tutora: Alicia del Rosario Ortega Caicedo

Quito, 2023

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

	Reconocimiento de créditos de la obra No comercial Sin obras derivadas	
---	---	---

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Margarethe Susana Tirado Hartmann, autor de la tesis intitulada “Poéticas de lo cotidiano: Voces insubordinadas en *Bruna, soroche* y *los tíos* de Alicia Yáñez Cossío y *Azulinas* de Natasha Salguero”, mediante el presente documento de constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Investigación de Literatura en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

19 de mayo de 2023

Firma: _____

Resumen

El siguiente proyecto analiza las novelas *Bruna, soroche y los tíos* (1973) de Alicia Yáñez Cossío y *Azulinas* (1990) de Natasha Salguero, con el propósito de pensar cómo estas escrituras se posicionan críticamente frente a los discursos dominantes de la tradición literaria; en particular la configuración patriarcal de la representación femenina. Los testimonios vitales de las protagonistas Bruna y Graciela impulsan una serie de estrategias narrativas que desarticulan los códigos sociales que restringen el cuerpo y la subjetividad femenina en el canon ecuatoriano. Ambas novelas construyen una escritura cargada de intensidades, donde las experiencias de vida movilizan otras formas de reconocimiento, que escapan a la lógica del Estado-Nación moderno. El enfoque crítico de este trabajo es trazar una ruta que aborde diferentes perspectivas críticas que reflexionen sobre el lenguaje, el cuerpo y los procesos de subjetivación de las protagonistas. El objetivo es pensar cómo en las novelas de Yáñez Cossío y Salguero se expresa una estética de lo cotidiano que propone una dimensión ética y política, capaz de invertir los códigos sociales impuestos en las mujeres de la segunda mitad del siglo XX.

Palabras Clave: Yáñez Cossío, Salguero, cuerpo, subjetividad, micropolítica, memoria, cotidianidad, agenciamiento

A mi padre Rolando Tirado Alvarez y mi madre Margarethe Hartmann, por la huella imperecedera que dejaron en mí, por todas sus enseñanzas que me permitieron conocer nuevos horizontes, por su fortaleza que siempre me da confianza, por su hermosa amistad y afecto. Y, a mi hermana Gisela Tirado por su apoyo incondicional y su presencia siempre cálida.

Agradecimientos

Agradezco a mi querida tutora y maestra Alicia Ortega, por acompañarme en este proceso y por la hermosa experiencia de sus clases, sin ella esta tesis no podría existir. También agradezco a mi querido Cristian Alvarado por su indispensable compañía, por su entereza, sus conversaciones y afecto. A mi pequeña X por su hermosa compañía. Así mismo a quienes fueron mis docentes en la Universidad Andina Simón Bolívar, por ser parte de mis procesos en la maestría, y finalmente agradezco a mi madre, a mi padre y hermana por todo su afecto. A todos ustedes mi admiración y cariño.

Tabla de contenidos

Introducción.....	13
Capítulo primero. <i>Bruna, soroche y los tíos</i> : Más allá de los ecos de una casa.....	17
1. Fraccionar la palabra primigenia	22
2. Filiaciones y afectos a la deriva.....	34
3. Un cuerpo que se precipita al devenir.....	43
Capítulo segundo: <i>Azulinaciones</i> : Reconocer el cuerpo	49
1. La lengua viva y la reinención de los sentidos.....	51
2. Desobedecer y agenciar.....	58
3. Romperse para rearmarse.....	63
Conclusiones.....	71
Lista de referencias.....	75

Introducción

En la segunda mitad del siglo XX se puede percibir un cambio paradigmático en el campo de la literatura latinoamericana; una corriente de escrituras producidas por mujeres que irrumpe en la escena cultural, dando cabida a la voz narrativa de autoras claves en la renovación estética y política que cuestionó los presupuestos más canónicos de la tradición literaria¹. Para la crítica chilena Nelly Richard (2011), las literaturas producidas por mujeres en este periodo pusieron en marcha nuevas estrategias de enunciación, capaces de efectuar procesos de descodificación corporal, mientras exteriorizan subjetividades limítrofes. La fuerza de estas “narrativas agujereadas” radica en la potencia de lo residual, en hacer visibles las huellas del despojo, en el despliegue de una sensibilidad de los márgenes, que explora en formas de subjetividad anómalas, menores, que discrepan e irrumpen en las estructuras fijadas por el orden social.

Necesidad Estas subjetividades representan una fuerza de escisión que desorganiza y reconstruye las identidades designadas por una matriz heteropatriarcal, proponiendo nuevos procesos de individuación como una forma de resistencia y cuestionamiento hacia las categorías identitarias del Estado-Nación moderno. Dentro de esta línea, Richard destaca las narrativas construidas por mujeres donde los cuerpos son llevados al límite, y se desarrollan estrategias expresivas capaces de desarmar las estructuras simbólicas impuestas a través de las temáticas de lo afectivo y lo corporal. Según Richard, lo femenino se produce como una diferencia radical, una posición de discurso en la escritura, que problematiza y cuestiona los esencialismos genéricos que consolidan una mirada determinante sobre el cuerpo y la subjetividad: “La condición ‘mujer’ es el dato de experiencia socio-biográfico a partir del cual se construye la obra, pero el arte debe ser capaz de transformar ese dato en una posición de discurso, en una

¹ Si bien, podemos referirnos a escritura de mujeres desde el periodo de la colonia con Sor Juana Inés de la Cruz, Doroteía Engrassia Taveda Dalmira, Gertrudis de Ildefonso, entre otras; hasta la consolación de los Estados nacionales en el XIX con autoras como Adela Zamudio, Dolores Veintimilla de Galindo, Clorinda Matto de Turner, etc., y a inicios del S. XX con Josefina Vicens, Armonía Somers, Gabriela Mistral, María Virginia Estenssoro, etc.; la corriente de la segunda mitad del siglo XX surge como un fenómeno que no solo representa un incremento de voces de mujeres en la literatura, sino que también, varias de estas obras guardan un rasgo en común, la reivindicación del cuerpo y subjetividad de las mujeres oponiéndose a las formas tradicionales de representación de lo femenino en la literatura. Estas escrituras que profundizan en una condición del ser mujer en las sociedades latinoamericanas, suponen también una apertura a nuevas estrategias narrativas, una puesta estética que parte del fraccionamiento, la metatextualidad, la, auto referencialidad, entre otros recursos.

maniobra de enunciación, para activar una desestructuración crítica de los ideogramas del poder que configuran la trama de la cultura” (Richard 2011, 40).

En este sentido, estas obras muestran el desvelamiento de una intimidad que se gesta en los márgenes de los discursos de poder, trazando líneas de fuga frente al ordenamiento patriarcal que oblitera y domestica el pensamiento de lo femenino. Las experiencias de vida se tornan elementos constitutivos que impulsan otras formas de reconocimiento y que impugnan las lógicas de la organización social falocéntrica. Estas subjetividades asumen distintas perspectivas críticas que alteran las categorías identitarias dadas por la matriz patriarcal de la sociedad. Los discursos de estas obras se oponen al encasillamiento del deseo, y apelan a la reivindicación del cuerpo y las subjetividades de la mujer.

En 1987 se llevó a cabo en Chile el Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana, en el que se establecieron importantes miradas sobre las escritoras y críticas emergentes en el siglo XX. Estas reflexiones destacaron la importancia de repensar ciertas temáticas como lo femenino, el lugar de enunciación de las escritoras latinoamericanas, la representación de los cuerpos; en suma, todo el pensamiento crítico y las innovaciones estilísticas producidas por mujeres intelectuales y artistas en ese contexto determinado. Estas reflexiones contribuyeron a la crítica de literatura femenina latinoamericana, puntualizando la importancia de las obras de escritoras, en tanto impulsaron un nuevo paradigma en la cultura con la fuerza de transformar los modos de representación narrativa y las formas dominantes de la tradición.

Para Eugenia Brito (1990), una de las ponentes de este encuentro, la producción crítica y literaria de las mujeres en las últimas décadas del siglo XX, evidenciaba que “crear implica reconquistar el propio cuerpo y la propia historia” (8). En este sentido, varias de las obras de este periodo impulsaron movimientos de reivindicación y deconstrucción que trazaron nuevas líneas de sentido en relación al ser-mujer. Estas escrituras nos permiten pensar cómo estas autoras plantearon potentes estrategias enunciativas que formulan las condiciones de posibilidad para repensar lo femenino e interviniendo los sistemas discursivos imperantes, que han excluido a la figura de la mujer de su propia historia. De tal manera que, los movimientos de intervención en el campo de la cultura no solo consistieron en llevar a la luz las producciones de escritoras, acción que también debe considerarse como un eje importante en esta corriente que reorganizó la escena cultural latinoamericana, sino que también se trata de escrituras que sostienen una potente interpelación crítica contra las estructuras fijas de la modernidad. En ese sentido,

varias de estas obras profundizan en sus contextos de producción, en los afectos y los diferentes fenómenos sociales, políticos y materiales que atraviesan la cotidianidad de las mujeres a finales del siglo XX.

A la luz de estas reflexiones sobre el cambio paradigmático que impulsó la literatura de mujeres en las últimas décadas del siglo XX, es pertinente trazar la ruta de reflexión que propone este trabajo. Este análisis se centra en la revisión de dos novelas ecuatorianas que se inscriben en esta corriente de escrituras latinoamericanas, además de marcar un antes y un después de la literatura a nivel local. Las novelas que serán analizadas son *Bruna, soroche y los tíos* (1973) de Alicia Yáñez Cossío y *Azulinas* (1990) de Natasha Salguero. Estas obras efectúan una crítica sustancial a las estructuras hegemónicas de la tradición literaria en Ecuador al apelar por la visibilidad del cuerpo y subjetividad femeninas. La intención de este trabajo es profundizar cómo estas escrituras efectúan una deconstrucción de los códigos sociales establecidos. Las experiencias de lo corpóreo y el pensamiento de las mujeres son el medio para intervenir los presupuestos de una matriz patriarcal, al mismo tiempo que propician nuevos espacios de posibilidad donde se generen nuevos sentidos emancipados del discurso autoritario. En los siguientes apartados se analizarán algunas de las estrategias narrativas de estas escrituras como también la dimensión política del cuerpo y la experiencia de vida de los personajes.

Las reflexiones de este proyecto se enfocan en el espacio cotidiano, en los lugares de enunciación, en las dinámicas relacionales de las protagonistas Bruna y Graciela. El espacio cotidiano en estas novelas revela una política de lo íntimo: es en los espacios familiares, en las esferas relacionales que se disloca el lenguaje y los códigos que regulan la vida de las protagonistas, generando un aplacamiento contra las normas fijadas por un discurso patriarcal dominante, desde la potencia de lo imaginario. El fin de este trabajo es denotar que *Bruna, soroche y los tíos* y *Azulinas* propone una continua reinención de lo femenino mediante un autorreconocimiento de las protagonistas, como también de sus capacidades de agenciamiento con los espacios, saberes y colectivos, que crean las condiciones de posibilidad para devenir fuera del logó patriarcal y sus estereotipos de lo femenino. En los dos capítulos de esta tesis se busca evidenciar cómo estas escrituras generan una serie de cuestionamientos que pueden ser analizados en relación con algunas perspectivas teóricas de autoras y autores como, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Gina Saraceni, Cristina Rivera Garza, Julia Kristeva, Barbara Cassin, entre otras voces, que piensan los espacios y políticas de la alteridad.

Las siguientes páginas articulan algunas reflexiones en torno a la poética de cotidiano y algunas categorías como la deconstrucción, lo abyecto, el cuerpo sin órganos, la memoria, para pensar en los procesos de inversión e emancipación del deseo de las protagonistas. Estas son algunas de las líneas críticas que complementan el marco teórico de este ensayo. Todas las perspectivas abordadas profundizan en la heterogeneidad estética y enunciativa de los procesos de recodificación corpórea y subjetiva de las protagonistas de *Bruna, soroche y los tíos* y *Azulinas*.

De ese modo, este trabajo repasará cómo las novelas de Yáñez Cossío y Salguero permiten pensar en una serie de estrategias enunciativas, desde la torsión del lenguaje que atenta contra la doxia impuesta, hasta la relación insubordinada que se presentan en sus dinámicas familiares, sociales y afectivas. Estas estrategias enunciativas, como lo señala Richard, decodifican el cuerpo y la subjetividad femenina, dando voz a nuevas operaciones ficcionales de desobediencia y emancipación de las formas de representación e individuación. En específico, esta tesis se plantea responder a la interrogante sobre cómo las protagonistas de las novelas analizadas formulan estrategias de enunciación, agenciamientos colectivos y devenires menores que configuran una existencia en fuga frente a las políticas disciplinarias del orden social. En este sentido, ambas obras apelan por una expresión de lo cotidiano, en la que se destacan las experiencias de vida y sus relaciones, procesos de formación, afectos, filiaciones y articulaciones particulares con los discursos históricos y saberes, que formulan nuevas intensidades y sensibilidades capaces de enunciar un ser mujer crítico, opuesto a la representación de lo femenino patriarcal.

Capítulo primero

Bruna, soroche y los tíos: más allá de los ecos de una casa

La novela que concierne a este capítulo hilvana su escritura a partir de las grietas de una vieja casa donde palpitan las huellas de varias generaciones y los ecos de una “ciudad dormida” abrumada por el “soroche”,² malestar que sumerge a sus habitantes en un estado de letargo. La casa familiar y la ciudad de esta novela son espacios tensionados por el legado de una tradición y el deseo de desfigurar una identidad dada. Estos espacios dan forma a *Bruna soroche y los tíos* (Quito: Casa Ecuatoriana de la cultura, 1973), novela de la escritora ecuatoriana Alicia Yáñez Cossío. Esta obra muestra una pulsión de la palabra viva que recaba en el archivo familiar de su protagonista Bruna las huellas de un pasado otro capaz de alterar el discurso consolidado sobre el origen familiar. Bruna reconstruye y deconstruye las historias amortiguadas por el tiempo de sus antepasados, dando así forma a su propia historia. La narración sobre Bruna y su familia se manifiesta como un cuadro sintomatológico de una ciudad moderna signada por los códigos sociales impuestos en la colonia. La religión, lo maravilloso, la herencia, las jerarquizaciones raciales y sexo-genéricas de la tradición son algunos de los temas que se abordan en la novela de Yáñez Cossío, construyendo así una ciudad inmersa en una vida mortecina que es constantemente cuestionada y rechazada por su protagonista.

Bruna soroche y los tíos es la primera novela de la autora Alicia Yáñez Cossío, galardonada con el Premio Nacional de Novela del diario “El Universo” en 1971. La novela fue publicada por primera vez en 1973 por la Casa de la Cultura Ecuatoriana. La autora, antes de concebir la novela, pensó conformar un compendio de relatos que se fueron enlazando hasta formar un solo corpus. Esta obra recoge entre sus páginas los cuestionamientos y miradas de una autora que examina desde la voz literaria su lugar de enunciación como escritora, además de su inscripción en una tradición y las formas de representación de las mujeres en los discursos maestros de la historia. Tales reflexiones

² El soroche o mal de montaña es un malestar que se produce por la disminución de la presión atmosférica. En la novela *Bruna soroche y los tíos* de Alicia Yáñez Cossío marca el aletargamiento de los pobladores de la ciudad. En esta obra el soroche puede comprenderse como una metáfora que se remite al acondicionamiento de las personas, signadas por sus valores conservadores afianzados en una tradición.

nutrieron y complejizaron su literatura, otorgándole el impulso necesario para un reconocimiento de su obra dentro como fuera del país.³

Si bien el universo literario de Alicia Yáñez Cossío inició con sus obras poética *Luciolas* (1949) y *De la sangre y el tiempo* (1960), no fue hasta el desarrollo de su primera novela que Alicia Yáñez Cossío tomó mayor protagonismo en la escena literaria. Su novela *Bruna soroche y los tíos* forma parte de una serie de trabajos literarios que según la crítica Alicia Ortega (2011), “proponen una estética de radical innovación y ruptura, en la formación de lo que se conoce como la ‘nueva narrativa ecuatoriana’” (128). La transición que abarca la nueva narrativa ecuatoriana está marcada por su lejanía de las tendencias de la literatura realista e indigenista, muestra el paso del espacio rural al urbano, además de varios presupuestos de carácter íntimo y conceptual. En el caso de la novela de Yáñez Cossío, también muestra la apertura a una subjetividad femenina antes omitida por las tendencias literarias, un Yo que se concibe en el espacio cotidiano, desde donde efectúa una mirada crítica y resistencia a las perspectivas transcendentales propuestas por la matriz social del Estado Nación moderno.

Estos rasgos que sitúan a la obra de Yáñez Cossío dentro de la literatura de transición ecuatoriana también la inscriben en una importante corriente de autoras latinoamericanas que efectuaron un énfasis particular en el cuestionamiento de los paradigmas formales como ideológicos que instauraron los modelos de representación femenina. El arquetipo de representación femenina, tal como lo señala Lola Luna (1996) en *Leyendo como una mujer la imagen de una mujer*, parte de una perspectiva esencialista afianzada en una clasificación genérica, como de una perspectiva masculina que idealiza la figura de la mujer, que es problemático en tanto otorga un estatuto de verdad al signo. Luna establece un análisis hermenéutico consecuente con un *yo-mujer*, que apela por una lectora crítica que asuma el compromiso de intervenir la configuración del imaginario patriarcal, mediante la reflexión de los “valores estéticos e ideológicos” de los contenidos concretos de la tradición. “Para inscribir la experiencia histórica e imaginaria de las mujeres hay que apropiarse del lenguaje, y con él de sus formas simbólicas y de representación, hay que ver el mundo y nombrarlo” (22). Bajo estos presupuestos,

³ Rita Cortez Carrión en su trabajo *Alicia Yáñez Cossío ante la crítica* (Quito: UASB, 1999), efectúa un detallado análisis de la recepción de *Bruna soroche y los tíos* en la segunda mitad del S. XX, repasa las diferentes miradas críticas de la obra, como también su inscripción en el llamado *boom latinoamericano*. Cortez Carrión da cuenta de la importancia de esta novela en el campo literario, al efectuar un cambio paradigmático interviniendo en las estructuras y tendencias caducadas que se imponían sobre la escritura y labor de las escritoras mujeres en Ecuador.

podemos decir que obras como la de Yáñez Cossío, Salguero, entre otras, exponen críticamente los arquetipos femeninos justamente para trazar una reivindicación de los procesos de subjetivación de las mujeres a través de experiencias de lo cotidiano.

De tal manera que, la perspectiva crítica de estas autoras recae sobre los fenómenos discursivos en relación con la experiencia de lectura del canon latinoamericano. La lectura crítica y experimental de estas autoras destaca lo propuesto por Luna, la imagen de la mujer no debe ser vista como algo fijado por los discursos literarios y críticos patriarcales, sino más bien como imagen que debe ser restituida por la mirada no idealizadora. De tal manera, estas escrituras dan cuenta que “Sólo la incorporación de las escritoras a la historia de nuestras lecturas podría ayudarnos a completar ese paradigma de modos y modelos de visión, en gran medida *manqué*” (20). La escritura de mujeres sobrepasa a la escritura excluyente de ciertos autores, que construyen una representación de lo femenino al atribuir a sus personajes mujeres valores no coherentes con la realidad de las mujeres en la historia. Esta imagen de mujeres idealizadas, masculinizadas, descarta cuerpos y subjetividades, e impulsa ficciones normadas. Mientras que la escritura de autoras en diferentes periodos nos permite establecer una mirada compleja que es crítica con la imagen de la mujer en los discursos literarios.

Una mirada que guarda paralelismo con Luna es la de Carmen Berenguer (1990), quien destaca como las escrituras que surgen en la segunda mitad del siglo XX, emergieron con el deseo de “hablar (romper el silencio) dando curso a los rescates de las identidades interdictos por la violencia política, cultural e ideológica” (14). Estas escrituras buscaban escapar de la imagen fijada de la mujer en la literatura, cuestionando los discursos hegemónicos y mostrando los pliegues de la historia que también les pertenece, con ello promovieron un giro de resignificación de la literatura latinoamericana. Esta corriente se caracterizó por la visibilización de la mujer en el oficio de la escritura, ya no como la autora aislada o vetada de los espacios culturales, además de impulsar nuevas propuestas estéticas y perspectivas críticas que dislocaron las formas de la tradición patriarcal.

El complejo universo ficcional de *Bruna, soroche y los tíos* muestra la potencia de la imaginación desde su vertiente más crítica. La novela que surge en los albores del llamado *boom latinoamericano*, responde a las renovaciones estéticas de la época; no obstante, también se distingue por su minuciosa mirada sobre la configuración de la identidad femenina en Latinoamérica, desde los inicios de la conquista hasta la

modernidad. La novela de Yáñez Cossío a diferencia de muchas novelas escritas en el mismo contexto histórico que replican las formas de representación femenina de la tradición, tiene la particularidad de apelar por la subjetividad femenina. Una de las autoras que ha identificado este problema de anulación de la subjetividad femenina en la literatura de la región es Rosario Ferré. En su relato *El coloquio de las perras* (1990) cuestiona e ironiza la consolidación de la figura femenina en el imaginario literario de América latina, remarcando que los escritores del llamado *boom latinoamericano*, como Fuentes, García Márquez, Cabrera Infante, Cortázar, Rulfo, Paz, entre otros, no han logrado romper con las formas de representación de lo femenino, y han reproducido las mismas formas de clasificación banalizada de la mujer como bruja, ingenua, promiscua, etc., de los discursos dominantes que reducen la figura femenina a los tópicos de la imaginación patriarcal omitiendo una subjetividad.

No obstante, la reflexión de Ferré no se detiene en los cuestionamientos hacia el *boom*, sino que también piensa el giro epistemológico que se ha producido por narradoras y críticas en la segunda mitad del S. XX, como Josefina Ludmer, Silvia Molloy, Ana Diz, Luce López-Baralt, Sara Castro Klarén, entre otras pensadoras, que friccionan las diferentes posturas patriarcales que construyen desde la literatura una imagen e imaginario de lo femenino. Como lo señala Ludmer, quien se opone a la categoría universal de lo femenino establecida por una cultura paternal, en tanto esta clasificación posiciona a las mujeres en una dicotomía genérica que establece un exclusivo ordenamiento: masculino y femenino, como si se tratase del bien o mal. Para Ludmer, este sistema dicotómico establece la imagen de la mujer como un sujeto otro, inscrita en una condición de falta en relación al sujeto masculino, negando la posibilidad de su ser independiente de lo masculino. “Así, ser universalizada como mujer es ser puesta como otra, la que carece, está dividida y es culpable” (275).

En este sentido, podemos pensar en una articulación de Alicia Yáñez Cossío con esta corriente de voces que renuevan las formas estéticas y las tendencias del pensamiento, desplazando la imagen genérica de la mujer establecida por un sistema de signos abierto solo al pensamiento masculino. Yáñez Cossío amplió el panorama literario ecuatoriano proponiendo nuevas formas de subvertir las normas impuestas por los cánones masculinos mediante nuevas perspectivas deconstructivas y recursos narrativos que dan cuenta de la violencia impuesta en los discursos dominantes de la tradición.

Como ejemplo para pensar las particularidades de *Bruna, soroché y los tíos*, podemos remitirnos a las comparaciones que ha tenido la novela de Yáñez Cossío con

Cien años de soledad (1967) de Gabriel García Márquez. Ambas obras apelan por lo real maravilloso, haciendo de lo mágico una característica destacada en Macondo y en la Ciudad dormida. No obstante, ambas novelas distan en los principios que constituyen las ciudades. Para el crítico Raúl Rodríguez Freire, la obra de Gabriel García Márquez también es posible rastrear, en sus diversas capas de sentido, una “retórica de la inocencia” (28), es decir que el recurso de lo fantástico ejerce una negación sobre el *nomos de la tierra*. “El *nomos* es el acto primitivo original de cualquier política que decida enseñorearse con determinado espacio”, el *nomos* es una política que organiza y establece filiaciones de forma violenta. De tal manera que, para Rodríguez Freire, la naturaleza maravillosa de *Cien años de soledad* no profundiza en una crítica que muestre el *nomos* de la violencia fundacional, y más bien muestra el mito de origen desde la fábula mágica, que no evidencia la conquista del territorio y los imaginarios locales.

Por otra parte, la novela de Yáñez Cossío, en lugar de ocultar la violencia fundacional, la visibiliza, tornándose crítica de ella. Su protagonista Bruna, ahonda en “los silenciosos y sorprendentes caminos de los archivos” (150), donde descubre las historias omitidas de su ciudad y familia. La novela de la autora ecuatoriana revela la organización de la conquista colonial y las repercusiones sobre de los códigos sociales implantados en la modernidad. *Bruna, soroche y los tíos* da cuenta de esta práctica violenta que funda las normas civilizatorias. Esta operación la realiza mediante la puesta en escena de la subjetividad en fuga, que repasa la vida de sus abuelas, relatos y perspectivas históricamente marginalizadas. En este movimiento no solo hace visible la violencia y la afasia producida por los sistemas hegemónicos, sino que también interviene en los sistemas significantes para invertir el mutismo impuesto a la imagen femenina.

En este sentido, las siguientes reflexiones planteadas en este capítulo pretenden dar cuenta de los movimientos transgresores que operan en la novela, mostrando la reflexión sobre el sujeto femenino en la tradición latinoamericana. Este desplazamiento enunciativo construye una estrategia de resistencia a la significación del sistema patriarcal, dando cuenta de la violencia estructural que anula la subjetividad femenina en la tradición literaria. Me interesa resaltar en los siguientes acápites cómo Yáñez Cossío construye una historia de vida que direcciona su flujo enunciativo a contracorriente. De tal manera que, la obra prima de Yáñez Cossío puede pensarse como una escritura que plantea desde la poética de lo cotidiano y la potencia de lo imaginario un movimiento deconstructivo que descodifique los discursos maestros de la tradición y establezca una propuesta política que reivindica lo íntimo, la diferencia y la subjetividad femenina.

1. Fraccionar la palabra primigenia

Bruna se estremeció al descubrir su propia raíz;
no hija de sus padres, ni nieta de sus abuelos, ni
sobrina sus tíos. Era un ser en el aire
(Yáñez Cossío 1980, 15).

El universo conformado por Alicia Yáñez Cossío en *Bruna, soroche y los tíos* tiene como protagonista a Bruna, una joven que al acceder a su archivo genealógico cuestiona las convenciones sociales y familiares en las que se inscribe, fraccionando la identidad legada por un régimen simbólico. Es a través de la mirada de Bruna sobre la historia de su familia que se concibe el universo ficcional de la “ciudad dormida”; la voz narrativa en tercera persona está condicionada por la perspectiva de la protagonista. Bruna, mientras descubre su legado familiar, visibiliza las estructuras lineales de la historia a modo de deconstrucción de la versión oficial de su propio relato familiar a través de los aspectos silenciados de la memoria. El dislocamiento del relato oficial permite la construcción de nuevas posibilidades de reinscripción de la protagonista desde los márgenes de la organización filial, donde el deseo deja de ser restringido para abrirse a la experimentación, a la fuga de la norma y a la creación de otras formas de ver y sentir.

Para el crítico Raúl Serrano en *Alicia Yáñez Cossío* (2011), Bruna al “ir hilvanando la vida y sus múltiples disfraces” (127) accede a una “macromemoria” de la ciudad dormida donde se revelan los pliegues de la realidad que la envuelve. La protagonista, al confrontar la historia, cuestiona los regímenes discursivos que restringen la cotidianidad de los habitantes de la ciudad dormida. Desde esta impronta, Serrano señala la operación de ruptura que Yáñez Cossío establece con la tradición literaria ecuatoriana, al lograr que su personaje se desprenda de la reiteración de modelos establecidos por las tendencias del romanticismo y modernismo, que establecen categorizaciones sociales y patrones de comportamiento mediante formas enunciación cerradas. La mirada disconforme de Bruna sobre los paradigmas establecidos, le permiten “problematizar, desde el reconocimiento lo referente a sus ancestros de fuerte presencia indígena, pero también lo que suscita el 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” (127).

La perspectiva crítica hacia las problemáticas culturales que se presentan en la novela, pueden comprenderse desde las reflexiones de Gilles Deleuze sobre la literatura, cuando pensamos en su potencia para trazar un cuadro sintomatológico que expone y

deconstruye los códigos del campo social.⁴ La novela *Bruna, soroche y los tíos* opera como un dispositivo que efectúa un cuadro de diagnóstico de las normativas de una sociedad mecanizada y restringida, basada en la violencia colonial que regula las formas de vida en el Estado moderno. La mirada crítica que plantea Yáñez Cossío hacia estas problemáticas permite cuestionar los códigos sociales, a través del desplazamiento de la retórica idealizadora de la tradición. La problemática del indigenismo, el mestizaje y la representación femenina en la tradición literaria son algunos de los síntomas que marcan la neurosis de la “ciudad dormida”, espacio que propone en su novela. La autora Yáñez Cossío trabaja sobre estos preceptos logrando descodificarlos a partir del cuestionamiento y desprendimiento del entramado simbólico que envuelve la ciudad, ese malestar que se vincula con el tema del “soroche” en la obra.

Esta neurosis se proyecta sobre la temática del “soroche”, malestar físico-moral que condensa los síntomas de un sistema autoritario-colonial que ha capturado la producción deseante bajo las normas, costumbres e ideales sociales, que moldean y caracterizan la fisonomía existencial de la ciudad. Desde una perspectiva deleuzeana, este malestar podría pensarse como un estado de neurosis que interrumpe el flujo vital de la existencia de un pueblo, ordenando la existencia de sus habitantes en una temporalidad lineal. Así opera el soroche:

la enfermedad se manifestaba haciendo que la gente permaneciera sentada indefinidamente. La indiferencia se apoderaba de ellos, se aferraban al pasado porque las

⁴ Para Gilles Deleuze (1996), la literatura es un espacio deconstructivo donde la realidad es intervenida de forma constante. La literatura impulsa la vida, su capacidad fabuladora no responde a la proyección de una individualidad cerrada, determinada por sistemas simbólicos o estructuras dadas, más bien posibilita la apertura a nuevos flujos e intensidades que muestra devenires y potencias. Según Deleuze: “No se escribe con las propias neurosis. La neurosis, la psicosis no son fragmentos de vida, sino estados en los que se cae cuando el proceso está interrumpido, impedido, cerrado. La enfermedad no es proceso, sino detención del proceso, como en el «caso de Nietzsche».” (8) Desde una revisión de la teoría psicoanalítica, Gilles Deleuze amplía el espectro conceptual de neurosis y psicosis. La neurosis corresponde al *Yo* que reprime los procesos de producción del deseo, es decir las pulsiones de la vida. La neurosis se fundamenta en la estructura de poder de la máquina social (la enfermedad según Deleuze) que restringen el deseo. La psicosis y la neurosis son las condiciones que predisponen el pensamiento y el cuerpo de los sujetos. Para Deleuze, el escritor se posiciona en tanto “clínico de la civilización”, como un sintomatólogo, capaz de captar y lleva a la superficie la neurosis que obstruye la producción deseante y sus acontecimientos para intervenirla. “El artista no es sólo el enfermo y el médico de la civilización: es también su perverso” (Deleuze 2002, 171). De tal manera que, el escritor hace de la escritura el medio donde construye, cuestiona e invierte los enunciados simbólicos, es por este motivo que la literatura no puede comprenderse como un dispositivo que plantea sentidos determinantes o totalitarios. La literatura está compuesta por la multiplicidad, se trata de un espacio larvario donde se germinan condiciones de posibilidad. De ahí que la literatura se presente como una iniciativa de salud frente al malestar del signo dominante, como lo señala Deleuze, “La salud como literatura, como escritura, consiste en inventar un pueblo que falta. Es propio de la función fabuladora inventar un pueblo. No escribimos con los recuerdos propios, salvo que pretendamos convertirlos en el origen o el destino colectivo de un pueblo venidero todavía sepultado bajo sus traiciones y renunciaciones” (1996, 9).

manos temblaban, y el pasado era lo que más a mano encontraban en su estado de ostracismo. Dejaban de sentir muchas sensaciones. [...] se ponían en estado de coma, cuando la novedad se colaba a través de la lluvia o de los vientos contrarios. Se producían vértigos durante los cuales nadie atinaba a encontrar el sitio en que habían dejado la cabeza, ni el lugar donde estaba el cajoncito con las ideas y los recuerdos. (1980, 10)

El soroche es presentado como un estado somnoliento que paraliza a sus habitantes sumergiéndolos en un aletargamiento en el que se tornan incapaces de experimentar nuevas sensaciones. Este malestar incide en la detención del tiempo presente, que está fijado en el pasado, es decir, una temporalidad en la cual se reproducen los mismos códigos simbólicos del pasado, anulando cualquier posibilidad de apertura a nuevas formas de vida. El “dejar de sentir”, al que se remite la cita, es quizá la característica más notable del soroche, ya que se refiere a la falta de autonomía del deseo de los pobladores.

De ahí que su protagonista, Bruna, plantea una inversión a este malestar al trazar las líneas de fuga de la historia familiar, las voces silenciadas y los aspectos subrepticios de su prosapia. La protagonista deriva en el resquebrajamiento de un sistema determinante y crea las condiciones de posibilidad para la emancipación de sus deseos. “La juventud hizo su mundo caótico, sin bases; los viejos se hicieron cruces y se encerraron en sus conchas, y las pocas gentes que tenían una mentalidad como la de Bruna, crecieron en un delicioso escepticismo” (145), la protagonista tras “revivir a los muertos” y conocer la historia no oficial de su familia mediante los relatos de Mama Chana, experimenta un quiebre de los límites familiares y sociales de la ciudad dormida. Descubre que el espacio donde vive y las normas que ahí imperan, no pueden contener las ansias de reconocerse así misma fuera de las lógicas impuestas de la ciudad. “Bruna iba sintiéndose sola... la casa de los tíos le parecía reducida...El círculo de Bruna había escalado los tejados y se proyectaba más allá de las montañas” (138). La protagonista se muestra como una figura disonante, su curiosidad, su deseo de verse fuera de la mirada acartonada de la ciudad, impulsan a dar rienda suelta a una subjetividad que ha sido restringida.

De tal manera que *Bruna soroche y los tíos* es una novela que puede comprenderse como “una iniciativa de salud” (1996, 9), una salud pequeña, dice Deleuze, que “invoca esa raza bastarda oprimida que se agita sin cesar bajo las dominaciones, que resiste a todo lo que la aplasta o la aprisiona, y se perfila en la literatura como proceso” (10). Esta propuesta de salud surge de una literatura menor,⁵ que da cuenta de una subjetividad

⁵ Para Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Kafka en Por una literatura menor*, 1978, la literatura menor es la literatura de las minorías, dentro del lenguaje mayor. Esta está caracterizada por: A) la desterritorialización, que es la imposibilidad de escribir, de escribir en otro idioma que no sea el del poder.

femenina obliterada por los sistemas de representación, de la experiencia del cuerpo que rechaza el ordenamiento de la fe y el Estado Nación, una salud que emerge de la diferencia para contrarrestar los efectos del discurso hegemónico.

Bruna, soroche y los tíos propone una inversión de las normas establecidas por las corrientes discursivas de la tradición literaria ecuatoriana, a través de la temática de la memoria como contraparte de la historia, efectuando una operación que desbarata y descodifica el malestar de las convenciones sociales representado en el soroche. En este sentido, quiero destacar cómo la composición discursiva de *Bruna soroche y los tíos*, de Alicia Yáñez Cossío, puede pensarse como un dispositivo que subvierte los patrones de representación femenina de los discursos maestros, al mismo tiempo que propone líneas de fuga que se proyectan sobre una identidad en construcción que surge en lo íntimo, lo cotidiano y las experiencia del cuerpo, gestando nuevos procesos de subjetivación mediante una operación que afirma la función estética de su protagonista como agente del caos. “Bruna vivía intensamente porque sabía que debía retirarse, ponerse galantemente a un lado, para no interferir la órbita ajena, y para que la suya no fuera invadida por intrusos. Debía haber un orden más categórico en las diarias relaciones espirituales, algo así como el sistema del tránsito callejero. Viendo los desórdenes y los atropellos en las relaciones de los hombres” (28).

Alicia Yáñez Cossío en su novela rompe con el paradigma de la representación femenina instaurado por el romanticismo y modernismo ecuatoriano. La obra propone una perspectiva crítica que pone en conflicto los modelos narrativos de estas corrientes, al superar la idealización mediante la puesta en escena de una intimidad velada, además de proponer un corte en el continuum de las tendencias representativas, mediante una nueva estética que concibe el universo femenino desde los márgenes de los discursos hegemónicos. Alejandro Moreano (2020) en “Mujer y literatura en Latinoamérica: romanticismo y modernismo” reflexiona sobre la emergente figura de las mujeres en el período de las letras republicanas, como producto del imaginario masculino. Para Moreano, en el romanticismo y en el modernismo se consolida una imagen idealizada de

B) Dimensión política; todos los problemas se insertan en un marco más grande. El problema individual es distinto, se conecta con otras líneas de carácter económico, burocrático, etc. Es un programa político de la minoría que se opone a la forma mayor. C) Valor colectivo, lo escrito se vuelve político, la literatura menor tiene la capacidad de expresar otra comunidad potencial, construye los medios para que se produzca una nueva conciencia y sensibilidad.

El sujeto individual se torna un dispositivo de la colectividad de enunciación. Es decir que la literatura menor se vuelve un ejercicio dentro del lenguaje mayor, es una forma de enriquecer el lenguaje al desprenderse de la forma rígida, evocando una alteridad, una multiplicidad. Es una literatura revolucionaria, pues es una literatura que se opone a través de la creación de lo reprobable.

lo femenino dentro de las líneas más hegemónicas de la tradición, en la autoría de hombres letrados y fundadores, las mujeres “pasaron de heroínas o mártires de la gesta libertaria a ‘reinas del hogar’, de lo público a lo privado [...]” (226).⁶ Estas diferentes apreciaciones otorgaron un lugar y un rol a las mujeres, idealizándolas como heroínas y madres de la patria, propuesta que oblitera sus rasgos particulares y condena su subjetividad en función de su inscripción domesticada en el marco nacional, y luego en el del hogar, como eje articulador de la familia nuclear moderna.

En *Bruna, soroché y los tíos*, los personajes femeninos se construyen desde la memoria que surca la cotidianidad y rastrea esos detalles particulares de mujeres que fueron obviadas por la historia. La narración construida desde la memoria da cuenta de una mirada irónica que desestabiliza las perspectivas dominantes, pervirtiendo los ideales masculinos sobre la imagen de la mujer, mediante el retorno de la diferencia (lo particular). Yáñez Cossío propone una repetición paradójica que reinventa los modelos femeninos de la literatura republicana desde otra perspectiva, la cual destaca el cuerpo y las subjetividades anuladas, como también el ordenamiento de lo femenino.

Según Deleuze, la repetición está compuesta por rasgos diferenciadores del elemento que se repite, “el doble, el reflejo, el simulacro, se abre por fin para manifestar su secreto: la repetición no supone lo Mismo o lo Semejante, no hace de ello cuestiones previas; por el contrario, ella es quien produce el único «mismo» de lo que difiere, y la única semejanza de lo diferente” (2002, 205). Bruna y Mama Chana, mujer que ha cuidado y servido a la familia Illacatu por generaciones, exteriorizan esta memoria que invierte las lógicas del discurso idealizador. Este movimiento de la memoria al revisar el archivo familiar revela una historia que se repite desde la diferencia, desde la perspectiva de las antecesoras de Bruna, descubriendo el carácter fragmentario de la novela el cual se opone a fijar formas discursivas.

Me interesa destacar, de manera particular, la historia de vida de María Illacatu y Camelia Llorosa, antecesoras de Bruna, para reflexionar cómo sus relatos pueden ser considerados ensayos deconstructivos que cuestionan y exponen la violencia de los regímenes de representación del romanticismo y el modernismo ecuatoriano, corrientes

⁶ Las consideraciones de Moreano nos permiten una reflexión sobre los discursos hegemónicos en la literatura romántica y modernista, enunciados elaborados por una perspectiva patriarcal. No obstante es pertinente mencionar que en el panorama literario del siglo XIX también surgieron otras voces de escritoras como Aurora Estrada y Ayala, Carmen Rosa Sánchez, Matilde Hidalgo, Dolores Veintimilla de Galindo, entre otras autoras que gestaron enunciados fuera del sistema de signos dominante.

que tuvieron una fuerte resonancia en las producciones literarias de la primera mitad del siglo XX. La narración sobre María Illacatu contrarresta la imagen femenina de la novela fundacional, propia del romanticismo, sustentada en la unión idílica de la mujer indígena con el conquistador europeo, mientras que Camelia Llorosa subvierte los códigos de la *femme fatale* del modernismo, que banaliza la imagen de la mujer en el nuevo Estado Nación.

Yáñez Cossío disemina la imagen centralizada de lo femenino para mostrar la potencia de un cuerpo heterogéneo. Los personajes femeninos ya no corresponden a la imagen normada, es decir, a partir de conductas organizadas desde la representación tradicional de lo femenino. Las mujeres a las que nos remite la novela nos muestran sus formas de pensar y sus modos de subjetivación, franquean las fronteras de su espacio para recorrer, en algunos casos, otras partes del mundo, en otros casos, otras formas del mundo. La imagen de la mujer deja de ser una construcción lineal, que cumple un rol en la sociedad como hija, esposa, madre, ciudadana y devota religiosa. Los personajes de Yáñez Cossío mediante una proximidad a su cotidianidad se complejizan, como María Illacatu, que rechaza las lógicas familiares de la estructura occidental, o los personajes Camelia Llorosa y Bruna, que muestran cuerpos que se abren a la experimentación, ya sea en su forma de vestir o en el acto de un beso furtivo, como también con su deseo de conocimiento, que las convierte en hacedoras de sus destinos.

. El universo de María Illacatu y Camelia Llorosa muestra una complejidad que supera la idealización de la historia. Estos personajes están constituidos por perspectivas y experiencias que dan cuenta de la violencia sistémica, y que tendrán una profunda influencia en la configuración de Bruna como agente que disloca sus filiaciones y construye nuevos procesos de subjetivación. Bruna, junto a Mama Chana, hacen de la memoria un recurso reivindicador, que contrarresta los efectos narcotizantes del soroche que limita a las mujeres de la ciudad a la condición de “ovarios gigantes, vestidos de negro, donde se gestaban hijos en serie y supersticiones en masa” (1980, 33).

La memoria y la experiencia descodifican los estereotipos de representación, al remarcar otras perspectivas, afectos y estéticas capaces de dislocar la mirada cerrada de la ciudad dormida “con sus costumbres, habitantes y prejuicios que mantenía su independencia encarcelada” (1980, 4). La historia, a diferencia de la memoria, organiza el tiempo de los acontecimientos, instaurando un sistema de representación que idealiza la imagen de las mujeres. Mientras que la memoria, desde una perspectiva benjaminiana, capta los instantes relampagueantes de los acontecimientos sin instaurar miradas

determinantes, la memoria que se despliega en la novela muestra el movimiento necesario para alterar el curso lineal de la historia.

Mama Chana, ama de llaves de la familia Catovil, es la portadora de esta memoria que se hilvana desde el espacio de la alteridad y se transmite mediante el registro oral. El primer acontecimiento que marca el dislocamiento de la historia por la descodificación de sus memorias, es cuando Bruna al encontrarse con el cuadro de su tatarabuela María Illacatu, descubre los orígenes indígenas que su familia intentó suprimir. En el retrato se muestra cómo la piel de su predecesora había sido blanqueada para formar parte del registro oficial de la familia García Catovil: “perdió la piel cobriza en el lienzo con el mismo estoicismo con que perdió su razón de existir. Su cara, su cuello, sus brazos tenían un color blanco, lechoso, irreal, como si hubieran sido sometidos a una cirugía estética por los novatos en trasplantes de piel de la ciudad. Era la imagen de lo que quisieron que ella hubiera sido” (1980, 16).

La imagen de María Illacatu manifiesta no solo el ideal estético de las élites criollas, sino también un proyecto de blanqueamiento social que anula las particularidades de la identidad indígena al establecer políticas de control, disciplina y exclusión social que denuncian una operación colonial. Mama Chana presenta una historia de vida detrás de la imagen, que convierte su retrato en una alegoría de la imposición de un imaginario simbólico homogeneizado mediante la idealización. Detrás del retrato que muestra a María Illacatu “delicada, como una planta exótica trasplantada a un jardín de lujo y alimentada por vitaminas” (1980, 16), se esconde una existencia vulnerada por toda una matriz de ordenamiento colonial que oculta la violencia en los orígenes de la historia familiar. Mama Chana revela a Bruna los sentimientos de tristeza y desprecio de María hacia el hombre que contrajo matrimonio con ella por su fortuna, un hombre que le arrebató sus raíces y a sus hijos. El esposo de María Illacatu fue un extranjero español que le impuso con violencia su religión cristiana, sus costumbres, además de cambiar su nombre: Yahuma Illacatu a María Catovil, y ponerle su piel blanca sobre la carne viva. Bruna y Mama Chana muestran las líneas de fuga, los afectos y conflictos que trizan el ideal familiar:

- ¿No es verdad, Mama Chana, que mi abuela parece que fuera a pegar a alguien con su abanico?
- Sí, hija, sí, ella hubiera querido pegarle al sinvergüenza de su marido.
- ¿A mi abuelo...? ¿Acaso él, era malo...?
- Era perverso... Calla, calla, tus tías pueden oír. (1980, 16)

La historia silenciada de María Illacatu se filtra en la realidad de dos mujeres, de forma casi secreta, efectuando una operación irónica que altera el discurso de la novela fundacional. Bruna al proponer una iniciativa de reapropiación de sus orígenes indígenas: “— ¡Yo tengo sangre india!” (14), “Yo sé que soy Illacatu y no Catovil” (16), descentra el proyecto de blanqueamiento y rechaza los mandatos familiares y nacionales. Alicia Yáñez Cossío, a través de su personaje, se apropia de la historia para desplegar su visión del mundo fuera de la ventriloquia masculina de la sociedad latinoamericana, instaurada en la literatura del siglo XVIII y XIX. Yáñez Cossío compone una novela fragmentaria, paradójica, de frases interrumpidas y voces que se cuelan en el relato a través de diálogos breves, murmullos, ecos del pasado y del presente que vuelven para cuestionar los rezagos de la tradición germinada en el discurso de los padres fundadores.

Doris Sommer (2004) en su trabajo *Ficciones fundacionales: Las novelas nacionales de América Latina*, sugiere una propuesta conceptual para entender los procesos de formación de los estados-nacionales latinoamericanos, destacando la función social-pedagógica de las novelas fundacionales como discursos que organizan el deseo y establecen los patrones colectivos de identificación nacional. Para Sommer, las novelas del período romántico muestran una carga libidinal heterosexual que construye la unión idílica de dos mundos, el indígena y el occidental, desde una perspectiva idealizada, encubridora de los conflictos y las violencias que la retórica idílica omite. En estos discursos fundacionales se establece una sexualidad ordenada según la función de las estructuras de poder y el nacionalismo como un fenómeno programado en relación directa con la formación institucional del deseo.

Según Sommer, “la retórica del amor, específicamente de la sexualidad productiva en la intimidad del hogar, es de una consistencia notable aunque pasada por alto [...] Será evidente que muchos romances pugnan por producir matrimonios socialmente convenientes y que, a pesar de su variedad, los estados ideales que proyectan son más bien jerárquicos” (2004, 23). La unión de María Illacatu con el español García, pone en evidencia esta jerarquización nacional que expresa la hegemonía de fuerzas sociales dominantes. La historia de María Illacatu, lejos de corresponder a los ideales de una unión civilizatoria, remarca los intereses y la violencia por detrás de estos enlaces. La referencia sobre el tema se puede constatar en el siguiente párrafo de la novela:

La historia de su apellido fue una historia bastante común en ese entonces: un hombre de más allá de los mares, sediento de aventuras y de oro —porque fueron ellos los que realizaron la hazaña del coloniaje, y vinieron amparados por unas leyes que se cayeron al

mar y se ahogaron— se unió con una india. Ella era la hija de un cacique dueño de montones de oro y de esmeraldas. El hombre blanco vio el cielo abierto... Hombres como aquel forjaron y alimentaron, a través de los siglos, la leyenda de El Dorado y la propagaron por el mundo despertando las codicias que desde los tiempos de Alí Baba estaban latentes. (1980, 14)

La cita se refiere a cómo estas uniones estaban condicionadas a los intereses de las clases predominantes, que establecieron un modelo de familia nuclear heterosexual, el cual reproducía una jurisdicción y un estado de vigilancia en el espacio doméstico, asentado las bases morales de los Estados emergentes del siglo XVIII y XIX.

En este contexto, el cuerpo y la sexualidad de las mujeres fueron usados como metáfora de los cuerpos nacionales. Sommer trae a colación la opinión de la investigadora feminista Nancy Armstrong sobre “la ficción nacional como constitutiva de la sociedad burguesa en Inglaterra” (2004, 16), visión que comparte con Terry Eagleton, quien ve cómo los discursos de la prensa y la literatura funcionaban estratégicamente en la formación de las mentes de los sujetos subalternos: obreros y mujeres. Su punto de vista es sugerente para América Latina, donde, junto con constituciones y códigos civiles, las novelas ayudaron a legislar las costumbres modernas que objetivan la imagen de la mujer.

En este sentido, podemos pensar cómo la función estética-política de *Bruna, soroche y los tíos* responde a una deconstrucción de los modelos discursivos que forman una imagen ideal de la mujer. La novela ironiza las imposiciones históricas, que idealizaban una comunión racial inexistente, los valores occidentales y la gesta de una subjetividad normativa, apelando por la visibilización de las huellas ocultas del pasado histórico y proponiendo con ello una perspectiva con énfasis en la diferencia efectiva de las mujeres Illacatu. “Bruna pensaba en la inmensa mayoría de gentes que habitaban en la ciudad y que silenciaban a sus abuelos cuando estos no tenían un apellido ilustre, un apellido sobre el cual se podían reconstruir a su gusto un pasado brillante, cuyos fuegos fatuos les dieran realce a través de una historia fraguada en las tertulias caseras” (12). A partir de ese rever el pasado, Bruna construye una identidad otra que problematiza las categorías raciales y conservadoras, construyendo una visión propia de su legado familiar y de sí misma.

La imagen de María Illacatu tiene una fuerte resonancia en las descendientes de su familia, como Camelia Llorosa, Clara y Catalina, cuya existencia replica las normas de acondicionamiento implantadas en un momento clave de consolidación histórica, donde se estructuraron las bases del imaginario social. Las mujeres Catovil reproducen los roles legados por una estructura social, que las establece como las encargadas de la

crianza y cuidadoras del hogar. No obstante, volviendo sobre lo dicho anteriormente, en la repetición de los patrones sociales también se cuelan ciertas variantes que tendrán una fuerte repercusión en Bruna, la última descendiente de los Catovil, que construye una identidad en fuga. Uno de estos casos particulares en los que podemos constatar ciertas desviaciones de los preceptos sociales, aparecen en el relato sobre Camelia Llorosa, cuya historia revela movimientos que independizan al personaje del signo represor. Su historia muestra un carácter ambiguo que la posiciona como una mujer idealizada, una *Femme fatale* y una mujer emancipa que responde a sus propios deseos.

Carmela Catovil, conocida como Camelia Llorosa, nieta de María Illacatu, fue obligada a casarse con un noble con título y dinero que proveería de un nuevo estatus a la familia, “no pensó nunca en rebelarse, por entonces estaba incapacitada para autodeterminarse por sí misma, los principios con los cuales había nacido estaban fuertemente adheridos al sexo” (1980, 39). Carmela, obedeciendo las ordenes de sus tíos, atravesó montañas, pantanos y océanos para unirse a un extraño, sin embargo, al llegar descubrió que su prometido había fallecido, sin haberlo conocido nunca. Durante un tiempo vivió con su familia política, hasta que falleció su nana. Camelia Llorosa, alejada del soroche y expedita de la tutela masculina, “lo que equivalió a un segundo nacimiento sin padre, ni madre, sin nodriza, sin camisitas bordadas y sin canciones de cuna” (40), decidió conocer el mundo.

Camelia Llorosa se convirtió en “una mujer libre y sin prejuicios... se abrió paso a la vida, obedeciendo a los impulsos de su corazón que latía con un ritmo acelerado, fortificada por el dolor, la soledad y las adversidades” (1980, 40). Viajó y adquirió nuevas experiencias y conocimientos que le permitieron emanciparse de las normas familiares, rompiendo así la cadena de roles impuestos a las mujeres Catovil. Un día, sin embargo, invadida por “vestigios de soroche alrededor de sus sienes” (42), decidió volver a “la ciudad dormida”. Allí, Camelia se convirtió en la figura disonante del entramado social por su forma de vestir y comportarse: “Camelia era una noticia en carne y hueso. Todos querían verla y oír de sus labios pintados de rojo vivo, las aventuras que había pasado” (42). Despertó la atención de los hombres que se resistían al soroche y las habladurías de las mujeres.

Como se señala en la narración, “su época coincidió con los albores de un período romántico que dio como resultado la quintaesencia de la mujer fatal” (1980, 41), categoría que nos permite pensar cómo Alicia Yáñez Cossío interpela el discurso histórico de manera cronológica. Mientras María Illacatu alude a la mujer idealizada en la novela

fundacional en los primeros años del romanticismo, Camelia Llorosa sugiere una referencia a la última fase del romanticismo e inicios del modernismo, dónde se establece la imagen de la mujer emancipada dentro de los límites de la *femme fatal*.

Alejandro Moreano retoma algunas consideraciones críticas que plantean a la *femme fatal* como “la temerosa respuesta masculina ante el creciente despliegue de la autonomía y emancipación femeninas” (2020, 309). La perspectiva dominante masculina relacionó la emancipación de las mujeres con lo decadente, mujeres que pervertían los valores sociales. En la primera fase del modernismo en América Latina, nos indica Moreano, la imagen de la *femme fatale* estuvo vinculada a la idea de la mujer “marimacha, “viril”, amenazante, asexual, encarnación del pecado, portadora de la enfermedad y de la muerte” (298). Estos supuestos malestares son considerados como signos de una elección, es ese el motivo real del desprecio y la estigmatización hacia las mujeres, debido a que rompen con la hegemonía del significante masculino. La libertad de decir fue tratada como una enfermedad, capaz de contagiar a otras personas, restándole poder a la autoridad masculina, aceleraron las motivaciones que hicieron de ella un virus que debía ser erradicado.

Dadas estas consideraciones, podemos decir que Camelia responde a la caracterización de la *femme fatal*, dueña de sus deseos, vista como un elemento corrosivo para el “soroche” porque lo anula. Camelia “fue la primera y única mujer de ese tiempo que lanzó su grito de independencia en la ciudad dormida” (1980, 41). Anfitriona de encuentros y tertulias literarias que denotaban su interés por el conocimiento, recitando poesía en francés y envolviéndose en diversos debates, incluso como “oráculo de la política [...] se entretenía en avivar y sofocar cuartelazos y rebeliones, según estuviera su genio” (46). Su forma de vestir, hablar y comportarse, respondían a su condición de libre pensadora que manifiesta una voluntad propia y soberana.

No obstante, su libertad le valió ser reconocida como un objeto del deseo masculino y sentenciada bajo la repulsión de las demás mujeres ajustadas al orden social conservador. Camelia era vista como una mujer del mundo, independiente, su forma de vestir con grandes escotes y una lagrima dibujada en su mejilla, de relacionarse con el sexo opuesto, siendo la única mujer en estos espacios de discusión cultural o política, hacía de ella el blanco de críticas de las mujeres de la ciudad del soroche. Estas mujeres reproducen las lógicas sociales que establecen a la mujer como una cuidadora del espacio doméstico, restringiendo su pensamiento y las potencias del cuerpo. Por ese motivo su frustración recae sobre la mujer que ha logrado levantarse contra esas imposiciones,

asumiendo un discurso normado que encasilla a Camelia Llorosa como una mujer que ha sido pervertida y no como una mujer que conquistó su independencia. “— ¡Carmela, que te pierdes! Todo el mundo habla de ti.../ — ¿Quién es todo el mundo?/ —Todas las mujeres/ —¡No me importa! ¡Mejor!” (44).

Al igual que María Illacatu, su vida estuvo signada por la incompreensión y la soledad, lo que la llevó a ser víctima de “los primeros síntomas visibles del soroche, tenía una venda de cemento puesta sobre los ojos” (980, 48), las primeras canas fueron el indicio para negarse a mantener su forma de vida, contrayendo matrimonio con uno de sus admiradores, Julián. Camelia ansiaba sentir los albores de la pasión y tener un hijo que nunca llegó, pues las noches se tornaron “largas, lentas y tediosas, cantando canciones” (48), que su marido le pedía sin dar resultados. Entre canto y canto Camelia se desanimó y dejó a Julián quien la declaró muerta. Camelia se internó en un convento para hacerse monja, vida que abandonaría después de varios años para cuidar a sus sobrinos huérfanos. El convento la convirtió en “una mujer distinta: se había arrancado la risa de la boca. Al sacarse el corazón para lavarlo de las mundanidades [...] no pudo volverlo a colocar en el mismo sitio, sino cerca de los riñones. Había dejado de ser la mujer culta que asombraba a los hombres de la ciudad dormida” (52), educando a sus sobrinos bajo la influencia del soroche.

La historia de Camelia muestra diferentes intensidades que van de la emancipación a la reinscripción en los códigos sociales. Idea que puede ser considerada mediante la perspectiva de Judith Butler (2015), quien plantea que la materialidad del cuerpo está sujeta a la historia, y por ende, debe ser abordada en conjunto a las construcciones discursivas. Butler comprende al cuerpo (femenino, queer, etc.), en tanto términos sociales y políticos, no sólo individuales o psicológicos, ligados a una condición de vulnerabilidad. Este estado de vulnerabilidad del cuerpo es una condición precontractual de los seres humanos, que nos enlaza con el otro. Butler insta a una condición que antecede al contrato social, y solo podemos acceder a ella mediante el discurso. Es decir, incluso antes de nacer ya se despliegan una serie de códigos discursivos que condicionan nuestra vida. La vulnerabilidad muestra este condicionamiento social al que se somete el cuerpo, la violencia que lo restringe y sus formas de operatividad.

En este sentido, la vida de Camelia está predeterminada por una serie de normas que regulan su forma de existencia, normas que son deconstruidas por su movimiento irreverente frente al sedentarismo cultural de la ciudad dormida. No obstante, esto no

implica que se encuentre libre de la violencia sistemática que reabsorbe la diferencia y la transfigura. Lo que nos demuestra Camelia es el cuerpo tensionado por las fuerza restrictivas y emancipadoras, que dejan en evidencia una condición de vulnerabilidad que “opera en una región intermedia, lo que es una característica constitutiva del animal humano que es capaz tanto de ser afectado como de actuar” (Butler 2015, 16). Este estado de vulnerabilidad muestra la capacidad de afectación de los cuerpos sexuados, que descubren la imposición de las formaciones sociales como el potencial para la desfiguración de lo dado.

Alicia Yáñez Cossío muestra en sus personajes femeninos el flujo y la interrupción del deseo, vidas normadas que son intervenidas por pulsiones de deseo. María Illacatu y Camelia llorosa son dos personajes que profundizan en la imposición de los discursos representativos de la historia de la tradición literaria. Este enfoque crítico muestra las grietas de los discursos totalitarios, pequeños puntos de fuga que nos instan a concebir otras formas de pensar lo femenino. La historia de las mujeres de la familia Illacatu, se vuelve sobre el tropo de lo irónico que efectúa la inversión de las formas de representación. Esto se debe a que la ironía posee una estructura “antifrástica y estrategia evaluativa”, como lo señala Linda Hutcheon (1992). La ironía exige la exposición de una codificación, por parte del autor, que será descodificada por el lector.

En este sentido, el tono irónico en la historia de las mujeres Illacatu, devela un doble movimiento entre “contraste y evolución”, que muestran “los desfases entre los contextos semíticos” (Hutcheon 1992, 181). Bruna interpela la historia al mismo tiempo que es interpelada por ella. La autora interviene la historia no para cambiar las corrientes del pasado sino más bien para desviar su flujo, es decir, que la perspectiva crítica e irónica sobre la historia discursiva que construye lo femenino deriva en la apertura del devenir. María Illacatu y Camelia Llorosa son dos realidades que se descubren para impulsar la ruptura de Bruna, personaje que construye condiciones de posibilidad, amenazando el ordenamiento discursivo de nuestra tradición literaria al destacar la experiencia y la subjetividad femenina.

2. Filiaciones y afectos a la deriva

Todos los habitantes de la ciudad tenían un árbol genealógico; podían, además darse el lujo de podarlo y de raparlo de tarde en tarde. Una vez, uno de ellos encontró un pájaro entre las ramas del árbol. El pájaro tenía título nobiliario y él lo aceptó gustoso, y desde entonces, puso la cáscara de su huevo en el escudo que estaba sobre el dintel de la puerta de su casa solariega (Las casas para ser casas, debían ser solariegas). Pero cuando aparecía

un indio con poncho y alpargatas, aunque el indio estuviera dotado de valor, lealtad, hombría, podaban la rama del árbol y el indio caía a tierra y servía de abono [...]. (1980, 13)

La imagen del árbol, a lo largo de historia, se ha convertido en el símbolo del origen del mundo; su forma exterior sugiere un punto inicial de la vida que se prolonga en sus ramificaciones. El árbol es una estructura botánica que nos remite a la conjunción de partes, filiaciones y parentescos, basadas en la idea de un punto germinal del cual deriva todo. Por este motivo, la imagen del árbol ha sido vinculada a la genealogía: el origen y la descendencia. El árbol genealógico puede considerarse como un sistema de organización que muestra la dispersión y evolución de una esencia, la consolidación de un linaje y los valores que lo fundamentan. Su genealogía advierte una metodología que se remite a una estructura significativa de lo heredado, es decir, en un sentido nietzscheano, a la proyección de determinadas fuerzas sobre sus derivados. De tal manera que el árbol genealógico vuelve sobre la herencia, es decir, sobre los elementos que reafirman las filiaciones: genéticas, materiales u ontológicas en las nuevas generaciones.

A partir de estas breves consideraciones, podemos pensar cómo el árbol genealógico propuesto por Yáñez Cossío en *Bruna, soroche y los tíos* guarda una compleja composición de la *polis* y el *socius* de la ciudad dormida. Los árboles genealógicos de las familias de la ciudad dormida están condicionados por sistemas hegemónicos que establecen una serie de códigos sociales, que dentro de la novela se comprenden como el malestar del soroche (valores conservadores y prejuicios implantados en la colonia). En este sentido, la ciudad imaginaria de Yáñez Cossío es una alusión crítica a la ciudad moderna y los vestigios de la violencia colonial que la constituyen.

La ciudad dormida muestra cómo las formas discursivas y sus regímenes de dominio implantados en la colonia inciden en la modernidad configurando la subjetividad de sus habitantes que ven, en su herencia europea, un equivalente de virtuosismo, distinción y civilización, a pesar de que “El cordón umbilical al que se aferraban estaba ya podrido, y lo poco que llegaba a través de él, eran hálitos de vida completamente adulteradas: vivían nutriéndose de fábulas” (1980, 30). Las personas que habitan la ciudad conmemoran acontecimientos lejanos y caducos que creen enlazar a una comunidad extranjera, guardan duelo por la muerte de alguna infanta al otro lado del mar o celebran el ascenso de un nuevo Papa, replicando de forma exagerada viejas costumbres, cuya filiación colonial da cuenta de una racionalidad clasificatoria y excluyente, basada en la

raza, el género y el estatus económico para reconocerse parte de una colectividad con linaje europeo.

En la cita al inicio de este acápite, Yáñez Cossío aborda de manera crítica las huellas de la colonia en la modernidad, el problema de categorización racial que se estableció como alegato para la dominación colonizadora en América Latina. La jerarquización racial se fundamentó en la idea de una diferencia biológica que determina a un grupo de personas como superiores y a otro como inferiores. La imagen del árbol en la cita de Yáñez Cossío nos remite a la existencia de cada individuo de la ciudad, partiendo de la idea de un origen oficial y un origen omitido. La metáfora del ave con título nobiliario que es acogida en las ramas del árbol genealógico y las ramas podadas por la presencia de lo indígena desvela la reproducción de perspectivas raciales que omiten el origen indígena y el mestizaje. De esa manera la idea de raza se torna una “categoría mental de la modernidad” (202), como lo señala Aníbal Quijano (2000), la clasificación racial “fue un modo de otorgar legitimidad a las relaciones de dominación impuestas por la conquista [...]” (203), determinando lo europeo como nueva identidad de América.

De forma complementaria a estas reflexiones, es pertinente articular a la categorización racial otra problemática del sistema de dominación colonial/moderno: la perspectiva de género. Esto me lleva a la pregunta ¿Quién o quiénes podan el árbol genealógico de la ciudad dormida, organizando su herencia? La imagen del primer “patriarca”, el esposo de María Illacatu, nos ofrece las claves que nos permiten pensar en una respuesta a este cuestionamiento. Este personaje masculino de origen europeo se puede identificar como el conquistador encargado de suprimir la identidad indígena de su esposa e implantar una serie de modelos sociales, asumiendo así un rol de autoridad que se impone sobre lo femenino. De tal manera que es el sujeto masculino quien poda el árbol genealógico y ordena la sociedad mediante códigos de jerarquización racial y genérica reduccionistas, los cuales proceden del determinismo biológico para implantar una distinción binaria que solo reconoce lo masculino/femenino, descartando otras formas de reconocimiento identitario.

El esposo de María Illacatu pone en evidencia las bases de un sistema patriarcal que incide en las generaciones que lo suceden, y el cual privilegia a los hombres por encima de las mujeres, situándolos como las figuras de autoridad en las dinámicas sociales. En la novela algunos de los personajes que ejemplifican la preeminencia masculina son: Francisco, el tío de Bruna, a quien su estatus de hombre le otorga el

derecho sobre la casa familiar por encima de sus hermanas. Otro de ellos es Gabriel, hermano de la protagonista, el cual tiene permitido viajar al exterior para educarse por el hecho de ser hombre. Esto es motivo para que Bruna se lamente infiriendo: “Un chico puede ir a París, o al fin del mundo. No tiene una virginidad que cuidar, ha nacido con el privilegio de ser hombre. Mientras ella no puede ir sola del colegio a la casa que dista pocas cuadras. Ha nacido con el estigma de ser mujer, está condenada al ghetto” (1980, 107). Este pensamiento expresa las formas restrictivas de la organización social, al mismo tiempo que nos permite entrever la perspectiva crítica de la protagonista en rechazo de las normas impuestas a las mujeres.

Estos personajes de Yáñez Cossío muestran cómo la organización del *socius* está constituida por un sistema patriarcal, que posiciona al sujeto masculino como la figura central en los diferentes estratos de lo social. La novela nos muestra la forma en la que el espacio temporal en el mundo moderno se desprende del imaginario colonial, reproduciendo las mismas lógicas de división genérica y racial que sitúan al indígena, al mestizo y a las mujeres como objetos de sometimiento, excluidos de la historia oficial. Catherine Walsh (2018), en “Sobre el género y su modo-muy-otro”, efectúa un análisis sobre “La colonialidad del género” de María Lugones (2008), tomando en consideración algunas perspectivas de feministas del Abya Ayala, y volviendo sobre “La colonialidad del poder” de Aníbal Quijano (2000). Walsh parte de las reflexiones de Lugones para pensar cómo el sistema de género colonial/moderno es una “estructura y un estructurante del poder” (26), que estable un modelo de clasificación social al igual que la raza. La organización social, económica y política de lo colonial/moderno se basa en la raza y género como categorías jerarquizantes y de dominación de la subjetividad, la cultura y los conocimientos.

En *Bruna, soroche y los tíos* las problemáticas de raza y género evidencian las formas de violencia y autoritarismo que mantiene la tradición moderna. De manera complementaria a la reflexión crítica y deconstructiva, Yáñez Cossío también es propositiva al llevar a la superficie la potencia de la diferencia; la identidad indígena, mestiza, además de las subjetividades transgresoras que deshabilitan la organicidad jerárquica de la ciudad. La novela muestra cómo las mujeres de la familia “fueron víctimas, o juguetes de las circunstancias [...]” (1980, 61), subordinadas a una figura masculina, como María Illacatu y sus descendientes Catalina y Clarita, que asumían los designios de su hermano Francisco, como si se “trataran de leyes absolutas e irrefutables” (75), sus historias muestran una mirada profunda que aborda los procesos normativos de

lo social. No obstante, la narración también nos revela otras subjetividades que se piensan fuera de la imposición hegemónica, como los personajes de Camelia Llorosa, quien se emancipa de la tutela masculina y Bruna, la última descendiente Illacatu, que rechaza la identidad dada y asume su herencia indígena, estableciendo una ruptura con las filiaciones genealógicas blanqueadas y afectivas de su familia. Estos dos personajes rechazan el horizonte totalitario impuesto en la ciudad dormida, haciendo de la herencia y sus perspectivas genéricas y raciales, ideas inestables, capaces de ser rebatidas y transformadas.

Bruna, soroche y los tíos aborda el complejo sistemas de relaciones de la familia Illacatu, enfatizando la forma particular de articulación de los personajes con su legado familiar. La narración de las experiencias de vida de los descendientes Illacatu/ Catovil, incide en la intervención en la tradición. Estas experiencias nos permiten comprender la continuidad y metamorfosis de signos sociales, como también la deconstrucción y ruptura de los mismos. Los personajes femeninos conforman un grupo heterogéneo de subjetividades, algunas normadas que reflejan el ordenamiento de los imaginarios, en tanto otras subjetividades trazan un desvío del sistema simbólico predominante, trazando una poética de lo cotidiano que recupera la posibilidad de transformación.

Por otra parte, el relato de la novela también revela una inclinación a parodiar los modelos de representación masculina de la tradición, comprendiendo que la parodia “presupone una homología de los valores institucionalizados ya sea estéticos (genéricos), ya sea sociales (ideológicos), condición que Kristeva denomina consolidación de la ley” (1992, 188). En este sentido, la novela expone una intención desmitificadora y subversiva frente a las convenciones impuestas por las estructuras patriarcales. Entre las historias que se hilvanan en la novela, a modo de parodia de la autoridad patriarcal, están las de los descendientes de María Illacatu y su esposo. El primer referente es el hijo mayor de la pareja, quien reproduce los modelos de blanqueamiento social heredados. Este hombre “envuelto en una coraza demasiado pétrea: el apellido” (1980, 31), estaba obsesionado con los títulos de nobleza, obcecación que los llevó a una muerte “violenta y ridícula” (30). En una corrida de toros se enfrentó a un duelo a muerte por el privilegio de sentarse en el “puesto de honor” (31), que bajo su perspectiva legitimaba la pureza de su linaje ante la ciudad.

Por consiguiente, sus descendientes hombres repiten las mismas convenciones de su antecesor, inscribiéndose en la reproducción de perspectivas conservadoras y excluyentes, como en el caso de los fervores religiosos de Alvarito de Villa-Cato, que

pasó toda su vida hilvanando una alfombra roja para la llegada del Papa a la ciudad, acontecimiento que nunca ocurrió, y Salomón de Villa-Cató: Obispo de la ciudad que vio en los masones la representación del mal. Salomón dispuesto a erradicar a los perversos de la moral y las buenas costumbres, “ideó un plan que sólo a un Catovil podía ocurrírsele: instaló una casa cuna [...] y la fue poblando de niños varones, a los cuales inculcó [...] un odio cerrado para la sacrílega secta” (1980, 65). Los 245 niños reconocidos con el apellido Catovil, hijos del Obispo, conformaron el Batallón de la Fe, fuerza armada que servía a los propósitos de su padre. Todos murieron de forma simultánea al ser envenenados por sus rivales.

Gran parte de los descendientes hombres de la familia Illacatu replican una forma de relación obsesiva que responde a una ideología ya sea religiosa, racial, genérica, etc. Yáñez al relatar sus historias recurre al humor como forma de parodiar la neurosis social que representan los hombres Catovil. No obstante, algunos personajes masculinos de las últimas generaciones revelan un comportamiento neurótico particular, vinculado a la acumulación de animales y objetos, sin dejar de representar el privilegio masculino. Entre estos personajes se encuentra; Jerónimo Villa-Cató: “el mimado” (1980,61), sus familiares presagiaron que sería un gran hombre, “Sin embargo tuvo una existencia completamente vulgar, lo único notable fue el dedicarse a criar ranas” (61), animales que invadieron las casas de la ciudad dormida durante meses después del fallecimiento de su criador. Otro personaje que responde a este comportamiento neurótico es Francisco José, hermano de Catalina y Clara quienes lo reconocían como un gran poeta, a pesar de que sus versos eran incomprensibles. Francisco era adepto a “coleccionar cajitas vacías de fósforos, manía a la que dedicó toda su existencia” (72), este capricho derivó en la ocupación e incendio de toda la tercera planta de la casa familiar.

Si bien podemos establecer algunos patrones en la repetición de conductas de la familia Catovil, cada personaje manifiesta una forma distinta de relacionarse con el sistema simbólico en el que se inscriben. Las historias de los personajes masculinos muestran la transgresión del lenguaje literario que cuestiona los discursos de poder mediante la parodia. Los personajes de la familia Catovil ejemplifican las costumbres arriadas del soroche, que se filtra en la vida privada de los habitantes. Los vapores del soroche que dan forma a la ciudad y modelan los árboles genealógicos de las familias, están presentes en la cotidianidad de cada habitante, en sus espacios íntimos y públicos. Yáñez Cossío dirige su narración sobre las conductas, objetos y acontecimientos presente en la cotidianidad de la familia Catovil para pensar la relación con la tradición. Las

expresiones y experiencias de la cotidianidad de esta familia reflejan la continuidad fragmentaria de la memoria histórica, como también la reinención de modelos y el excedente que desestabiliza las estructuras fundantes.

El espacio cotidiano es una de las categorías del pensamiento racionalista de la edad moderna. En *Bruna, soroche y los tíos* este espacio constituye el mundo que el ser humano crea para existir. Este espacio se fundamenta en un orden simbólico en cual se establecen códigos sociales, raciales, genéricos, económicos, políticos, teológico, etc., que inciden en la conciencia colectiva del *socius*. La casa Catovil sintetiza este espacio donde se ordena el imaginario social y se resignifican los códigos establecidos. La vieja casa alberga los ecos de varias generaciones de personas, que hacen de su herencia una forma de mandato en el cual se asumen mediante una reinterpretación, algunas veces rígida y otras profanadoras.

La residencia Catovil: “construida por el aventurero que engendró la prole más absurda, era un enorme caserón lleno de vericuetos y de ventanas colocadas simétricamente que le daban un aspecto de convento” (1980, 23). La puerta principal estaba decorada con un escudo y pequeña puertecilla “por donde se miraba el sexo, la condición social, la edad y los pensamientos de las personas que llamaban para entrar” (23). La casa de tres plantas construida sobre la montaña se proyecta como un montaje barroco, en tanto es compuesta por una multiplicidad de espacios poblados por diversas huellas materiales y espectrales de sus habitantes, un espacio de experiencias y afectos. Desde un zaguán empedrado de huesos de buey, habitaciones que dan a los anchos corredores de patio, huertas frutales en las cuales cofres llenos de oro cuestionan la lógica racional al tomar vida para escapar de los hombres que lo desean, hasta los cuartos traseros donde se apilan los restos vidas pasadas. La casa Catovil puede pensarse como una marea de lo múltiple, donde lo uno se deshace repetidas veces formando pequeñas partículas que se adhieren a la vida de cada miembro de la familia.

El espacio tiempo que comparten en la casa familiar genera movimientos discontinuos, heterogéneos, producto de los diferentes ecos generacionales que la pueblan. Los miembros de la familia Catovil han sido interpelados por las condiciones de su entorno social, demográfico y cultural. La casa Catovil “conservaba todo: los vicios, las manías, las penas y los desabridos placeres. Se adivinaba que todos los que vivieron en sus muros sólo habían dejado una historia de familia y estaban ansiosos de una reencarnación para vivir más hondamente” (1980, 27). Este espacio nos permite vastas posibilidades de explorar la historia oficial y ver en ella los vacíos que se abren para dar

paso a otras historias, tejidas por debajo de las normas impuestas. Las diferentes percepciones temporales profundizan en una memoria codificada para alcanzar los puntos ciegos que permite el desfase de la esfera social.

Uno de los objetos, dentro del espacio de la familia Catovil, que marca el movimiento fluctuante de sus percepciones se expresa en la fuente de agua dispuesta en el patio de la residencia. La pila es “el reflejo de sus habitantes”, resumen las diferentes perspectivas de los miembros de la familia Catovil y su relación con los preceptos heredados. En sus inicios apenas era un remante de agua, en tiempos de Camelia Llorosa fue decorada con una sirenita de bronce, años después su sobrina Catalina mandó a retirar la estatuilla por considerar la desnudez de la sirenita obscena, en su lugar instaló un “voluminoso pescado de piedra, con la boca abierta por donde salía el agua sin ton ni son [...]” (1980, 24), que simbolizaba a los primeros cristianos. Después de algunos años el sobrino que envió a Europa para formarse como perito contador, Gabriel, retornó sin haber cumplido el designio de su tía Catalina y con un "Manenken Pis" de piedra que sustituyó al pescado de expresión “absorta y estúpida” (24).

La imagen de la fuente de los Catovil condensa las transformaciones de los miembros de la familia. La fluidez a la que nos remite, al igual que las aguas de Heráclito, marcan la transición de una perspectiva del mundo a otra. La fuente se presenta como la imagen de la constante renovación, que a veces sigue una corriente formada o se desvía para crear un flujo diferente. Las estatuillas de la fuente son algunos de los tantos objetos, huellas de la casa Catovil, que enlazan a varias generaciones. Esta imagen nos permite pasar de lo uno a lo múltiple, revelando las ideas particulares de los herederos Catovil, su permanecía y sus desvíos respecto a las convenciones heredadas.

Gina Saraceni (2008) piensa la “figura del heredero” y su relación/deuda con la tradición, como una correspondencia mediante la cual el heredero se inscribe de una forma activa o pasiva en una genealogía. Esta relación heredero-herencia deriva en la construcción de una identidad en la cual se interpela la idea de origen. “La naturaleza de la herencia implica reconocer el origen no como instancia permanente y lineal o como fuente o principio donde algo comienza, sino, por el contrario, como algo abierto” (17), en este sentido, la herencia viene a ser una forma de memoria que replica en la capacidad del heredero de reinterpretar su pasado. El heredero no es un agente pasivo que asimila de forma mecánica su herencia, por el contrario, se trata de asumir un “nosotros problemático”, en tanto la relación heredero-herencia implica un pacto, intersección entre lo colectivo y lo íntimo.

La herencia para Saraceni es una forma de memoria del pasado, que surge de la relación con las claves de la tradición, sus dinámicas sociales, prácticas y formas de representación. Desde una perspectiva derridiana, Saraceni nos insta a pensar en la herencia como una relación con los espectros del pasado que inciden en el presente formulando una pertenencia simbólica, una articulación crítica que depende de la elegibilidad del heredero. La capacidad de elección rompe la unidad de la herencia, fragmentándola para ser asimilada de múltiples formas. Esta fragmentación según Jacques Derrida (1995), posibilita que la asimilación de la herencia esté abierta al porvenir. “El porvenir es su memoria. En la experiencia del fin, en su venida insistente, apremiante, siempre inminentemente escatológica, en la extremidad del extremo hoy se anunciaría así el porvenir de lo que viene” (50). La intervención del heredero en la tradición muestra que la herencia no es algo dado, no es un origen orgánico, heredar implica una elección crítica que conlleva interrumpir, seccionar, dar fin a lo uno, posibilitando el surgimiento de una forma otra, un porvenir que no se limita a modelos y códigos establecidos.

En este sentido, los miembros de la casa Catovil producen una serie de dinámicas afectivas y sociales que hacen de la herencia una sustancia capaz de ser transfigurada. Cada uno de los miembros de la familia Catovil se relaciona de forma particular con los espectros del pasado, algunos reafirman y otros pervierten el legado familiar. No obstante, todas las intervenciones presentan un fraccionamiento de su genealogía, una reinterpretación ideológica racial, genérica, teológica, social, afectiva, etc., una mirada crítica que asume, pero también omite.

Bruna quien pertenece a la última generación Catovil, viene a ser el personaje que da cuenta de este fraccionamiento al rever las características singulares de sus familiares. La protagonista, envuelta en relatos y huellas materiales, se ubica en los extremos, los márgenes de un relato oficial. La narración de Mama Chana y el espacio familiar son dos medios desde los cuales Bruna interpela con una perspectiva crítica el imaginario familiar heredado.

La vieja casa de los abuelos encerraba todo un mundo donde estaba involucrada la esencia de Bruna. Valía la pena recordarla año tras año. Recordar los personajes que la habitaron, con todas sus lágrimas vertidas, con los momentos plácidos que, a través del tiempo, marcaban hitos. Recordarles con todas sus ilusiones que ya no eran tales porque habían adquirido consistencia, o se habían esfumado del todo. Recordarles con sus heroísmos y ridiculeces que en el presente tenían un valor invertido y diferente. (1980, 8)

Bruna hace de la memoria el medio para tomar conciencia de las potencias políticas de lo diferente, para intervenir en su herencia familiar y en las estructuras dominantes de la sociedad moderna. Las formas de la memoria que aborda Bruna le permiten inventar nuevas realidades a partir de huellas que escapan al orden del discurso oficial. La intervención de Bruna en el relato de la tradición consigue dar cuenta de la demarcación del espacio cubierto la hegemonía de la tradición, el soroche, una fuerza que configura una compleja memoria de procesos históricos, políticos, y económicos.

3. Un cuerpo que se precipita al devenir

Si se vivía una sola y única vez era necesario
sentirse plenamente ser humano, persona, mujer
(1980, 149)

— Si la juventud no fuera rebelde,
terminaríamos con una joroba de tanto mirar el
suelo (149)

La casa Catovil albergó a varias generaciones de infantes huérfanos, sus padres y madres habían fallecido por enfermedades y otras causas, al igual que la mayoría de niñas y niños que tuvieron muertes prematuras por las viruelas y el sarampión. “Casi todos los niños se criaron y se hicieron adultos absorbiendo por osmosis los defectos de los tíos” (1980, 38). Esta condición de orfandad tornó difusa la imagen paterna y materna, la ausencia de los progenitores y las formas de crianza de los tíos que en algún momento también formaron parte de los infantes huérfanos, posibilita una aproximación singular a sus archivos familiares. El reconocimiento de esta herencia surgió de las experiencias vividas en la casa Catovil, como también de los relatos que escapan de los discursos mayores que nutren la génesis de su nombre.

La condición de orfandad puede pensarse como una forma de desarraigo que sitúa a los miembros Catovil en un espacio donde la experiencia vital tiene una gran repercusión en la formación de su subjetividad. El desarraigo de sus orígenes es una forma de desterritorialización del significante, movimiento donde los signos se despliegan en la búsqueda de nuevos sentidos. De tal manera que el legado familiar se presenta para los descendientes, como lo señala Gina Saraceni, “no como proceso mecánico que ocurre sin la participación del individuo” (18), sino como una operación de selección que asume y rechaza. La protagonista de *Bruna, soroche y los tíos*, quien pertenece a la última generación de los Catovil, es el personaje que denota un movimiento de

desterritorialización más significativa, ya que proyecta un proceso de subjetivación que cuestiona e interpela el orden de las convenciones sociales restrictivas de su familia.

“Bruna tenía presentes a todos sus antecesores, los conocía uno a uno, y no se sentía extraña cuando la presencia del pasado era tan ostensible. Sabía que ellos tuvieron que morir para dar paso a los otros” (27). De tal manera, Bruna asimila una herencia inestable que forma una cotidianidad donde los significados se tornan ambiguos. La herencia que asume Bruna señala la reinención del fin, es decir, apela por una identidad inacabada que se reinventa continuamente por medio de los afectos. En este sentido, la protagonista rompe con los discursos oficiales que configuran una forma determinante de ser y estar en el mundo, impugnando la matriz patriarcal y los valores cerrados del *soroche*, mediante sus experiencias vitales.

La desterritorialización de Bruna la lleva de un centro que representa el discurso fundacional a los márgenes donde emergen otras marcas que la constituyen. Para Jacques Derrida (1989) los discursos dominantes representan un fono-logocentrismo que restringe la multiplicidad significativa, es decir, la emergencia de la *differance* (movimiento de presencia y ausencia, que promueve una oposición a las dicotomías y produce sustituciones no sinónimas que impide la significación). Derrida propone la deconstrucción como una dinámica que pasa por tres instancias: la primera es reconocer la jerarquía planteada desde la lógica que se impone, para pasar a la inversión, rompiendo con cualquier dicotomía significativa, y como acción final, se resiste de gestar un nuevo centro. El centro representa un *arkhé* y un *telos*, es decir un origen que determina una forma concreta. El centro es el punto donde “la permutación o la transformación de los elementos [...] está prohibida” (382), es decir el significado es producto de una razón objetiva que no inmoviliza e impide la formulación de sentidos polisémicos, volviéndose completamente cerrado a cualquier vertiente que lo transforme.

La deconstrucción viene a ser una actitud frente a la intención unificadora del centro hegemónico, se manifiesta como una forma de resistencia a la ideología dominante. Al efectuar una deconstrucción se busca una libertad de pluralidades, diseminando el centro y visibilizando aquello que está en los márgenes. La protagonista de *Bruna, soroche y los tíos* plantea una operación deconstructiva que permite visibilizar los fragmentos marginalizados de su historia familiar, estas huellas en los bordes atraviesan las capas de sistema significativo que configura su identidad hasta llegar al reconocimiento de otras marcas que la constituyen. En este reconocimiento de otros elementos menores, difuminados por el pensamiento unitario, se desvanecen los

significados absolutos, su condición celular se disemina, evidenciando que no existe un adentro sin una relación crítica con el afuera. Bruna al deconstruir el centro discursivo de la tradición que la precede problematiza la relación entre significado y significante, asumiendo una autonomía significativa mediante los fragmentos de la alteridad.

La deconstrucción consiste “en invertir y en desplazar un orden conceptual tanto como el orden no conceptual clásico, comporta predicados que han sido subordinados, excluidos o guardados en reserva por fuerzas y según necesidades que hay que analizar” (Derrida 1994, 372). En la deconstrucción de Bruna se evidencia las grietas dentro del lenguaje oficial, los bordes de las estructuras dominantes donde las subjetividades femeninas omitidas tienen una oportunidad de comunicación. Bruna retrocede para avanzar, desplazándose a las zonas subrepticias de la casa Catovil donde se esconden las historias de vida de sus antepasados. Desde estos espacios, la protagonista caotiza los signos que estructuran una identidad dada. La primera ruptura que establece Bruna con esta identidad genérica es a partir del reconocimiento de su origen indígena con María Illacatu:

A Bruna le dolió siempre el ver a su antecesora india clavada en el salón de las visitas, aislada de todo afecto y referencia por un muro de silencio y de palabras equívocas. Nadie parecía saber nada de su pasado, y si conservaron el cuadro en el sitio de honor de la casa, fue porque un temor supersticioso les impidió tocarlo y acercarse a él. Se decía que, en las noches de luna, cuando los rayos penetraban por las rendijas de las ventanas cerradas, se oían lamentos y suspiros que helaban la sangre. (1980, 21)

Bruna teje desde sus afectos nuevas formas de leer el pasado mediante reappropriación de una identidad negada. La protagonista deja los apellidos heredados: Villacatu, Villa-Cató y Catovil, que ocultaban la marca indígena, y asume el apellido indígena de su abuela Illacatu, que fue borrado de su árbol genealógico. El nombre propio es una de las primeras imposiciones del ser, el nombre señala la pertenecía de una subjetividad y a un grupo determinado. Nombrar es otorgar a una persona un estatus de visibilidad en la sociedad, es un rasgo distintivo. El nombre propio es una cualidad fundamental en la cotidianidad de las prácticas sociales, en tanto permite delimitar al sujeto a través de un dispositivo de disciplinamiento. Al negar el nombre de María Illacatu, se niega su identidad indígena, y al renombrarla con un nombre occidental, se le atribuye la identidad de su esposo español.

Para Jacques Derrida (1986) el nombre “nunca ha sido, como apelación única reservada a la presencia de un ser único, más que el mito de origen de una legibilidad transparente y presente bajo la obliteración [...]” (142). En este sentido el nombre es el

signo que recae con violencia sobre una persona, el nombre posee la cualidad de volver sujeto a su portador y de esta manera situarlo en el mundo. No obstante, el nombre no señala un estar en el mundo más que la propia existencia. Para Bruna la pérdida del nombre implica una forma de extravío, pero también la posibilidad de rencuentro con un otro innumerable, un excedente que muestra diferentes formas de ser en el mundo. La presencia del cuerpo y la voluntad del deseo de Bruna constatan la existencia fuera de los marcos que regulan la vida moderna. Bruna al dar su primer beso experimenta una relación con un otro que le permite reconocerse a sí misma, no bajo la influencia de un estado romántico sino mediante la proximidad con el afuera. “El beso de Bruna era un acto de acercamiento al mundo oscuro de los demás, donde se podía entrar sin violencias, sin el temor de romper nada, segura de hallar luz en lo más intrincado. Era un acto de solidaridad con el joven.” (104). No obstante, este descubrimiento no es el del amor romántico, es el de su capacidad para sobrepasar las consignas sociales y familiares, el deseo de explorar los pliegues de su cuerpo y la apertura de la vida. Luego de este beso se abre un campo de posibilidades de exploración con otros jóvenes, más que un deseo sexual o enamoramiento, es el deseo de experimentar. “Bruna siguió dando besos a todo el mundo. Era mentira que la boca había sido hecha para comer o reír. No, la boca había sido hecha para el beso” (105). El beso era el medio de relacionarse de manera íntima con un mundo otro.

Bruna abre un espacio de posibilidad donde emerge el devenir de nuevos horizontes distendidos de los modelos de la ciudad adormecida por el soroche. Para la familia de Bruna cualquier comportamiento que se desvíe de normas impuestas es considerado execrable. No obstante, la narración no crea una imagen aviesa del personaje de Bruna, más bien, muestra una conducta curiosa que deriva en la construcción de nuevas formas de reconocimiento y de estar en el mundo mediante la emancipación de sus deseos. Bruna viene a ser una agente irruptora, que desestabiliza la moral de su familia y la ciudad. Su curiosidad, deseo de conocimiento y nuevas experiencias son algunos de los principios con los que interpela la realidad construida por la fatalidad del soroche, a pesar de los problemas en los que se ve envuelta.

Entre algunos momentos que dan cuenta de estos comportamientos anómalos en relación a los habitantes de la ciudad, están: cuando mató al gato de su tía Catalina, Tomasito, al lanzarlo por terraza para comprobar si el gato tenía siete vidas. “Bruna gustó comprobar siempre las cosas que se decían, porque en un mundo tan artificial, no sabía a qué atenerse” (1980, 136). Otro de los momentos en los que Bruna rompe con las convenciones de la ciudad es cuando Milka, la bailarina polaca que vino con su hermano,

le obsequia trajes de baño para ella y sus amigas, ya que las chicas acostumbraban a usar un camión que llegaba hasta los tobillos para entrar en la piscina. Cuando las amigas de Bruna estrenaron los trajes de baño, estos se desintegraron en el agua dejándolas desnudas, ya que el material de sus ropas era soluble al contacto con el agua. “El soroche se metió en la piscina y cubrió el cuerpo de las chicas y las chicas permanecieron en el agua cerca de dos días, rezando esperanzadas para que un ángel bajara del cielo con toallas que cubrieran sus cuerpos ateridos y desnudos” (146). Las jóvenes prefirieron morir de hipotermia que salir desnudas, entre ellas la mejor amiga de Bruna.

Este acontecimiento remarca el carácter disonante de Bruna con los pobladores, “La ciudad dormida había despertado de pronto para acusarla”. Las chicas fueron comparadas con “mártires de la pureza” que prefirieron la muerte a la corrupción que suponía mostrarse desnudas. Mientras que Bruna se tornó centro de los juicios de los habitantes de la ciudad dormida, “— ¡Pero cómo es posible si no tiene más de quince años! / — Así y todo es una asesina. / — ¡Los Catovil siempre han sido motivo de escándalo! /— ¡Lo llevan en la sangre!” (1980, 147). Bruna asume su diferencia y como acto final decide alejarse de la ciudad caminando y un extenso viaje que la extraviaría de la ciudad, cuando sus fuerzas mermaron “Volvió sus ojos sobre la ciudad dormida y no la encontró” (147), se había desvanecido dando paso a un porvenir apartado de los vahos del soroche.

Bruna experimenta momentos de ruptura por su forma de pensar y actuar que interpela a la moral conservadora del soroche. En este sentido, podemos pensar cómo Bruna se relaciona con el *Bildungsroman femenino*, en tanto se puede evidenciar la confrontación de la protagonista con la estructura de valores normativos que componen el orden social-familiar impuesto por una matriz patriarcal, además del proceso de formación fragmentado y discontinuo que marcan el paso de la juventud a la madurez. Carmen Gómez Viu (2009) señala que los relatos del *Bildungsroman femenino* “dan testimonio de una intensa lucha interior en la que chocan los intereses del individuo con los de la sociedad” (116). La característica principal es una identidad desbordada, que muestra otras formas de reconocimiento de sí misma, fuera de los preceptos impuestos.

En este sentido la novela *Bruna, soroche y los tíos* revela una zona donde se manifiesta la potencia del imaginario que subvierte las formas de enunciación de la tradición moderna. La novela sobre Bruna y su familia piensa las discontinuidades de la modernidad. La historia de vida de Bruna supone una dimensión superlativa que señala la aproximación y la distancia entre el espacio íntimo y el espacio externo. En este sentido,

las experiencias que atraviesan la cotidianidad de la protagonista anulan el automatismo que componen los macro-discursos de la modernidad patriarcal. La novela *Bruna, soroche y los tíos* se convierte así un dispositivo crítico ficcional capaz de interpelar la tradición y gestar la posibilidad de un pueblo por venir, con la historia de vida de una mujer que decide enfrentarse al orden social y experimentar la vida bajo sus propios términos. Bruna traza sus propias rutas que posibilitan el devenir de otras formas de reconocerse apartada de la cultura violenta y patriarcal que arrastra el soroche.

Capítulo segundo

Azulinaciones: Reconocer el cuerpo

En 1987 Natasha Salguero entregó el único manuscrito de su novela, *El jardín de los grifos*, a Miguel Donoso Pareja. Después de varias semanas a la espera para ser leída, la obra fue seleccionada por Donoso para ser publicada en una colección de novelas ecuatorianas promovida por las editoriales: Oveja Negra y El Conejo. No obstante, tras largo tiempo sin ninguna información clara del proceso, Natasha Salguero decidió ir a la editorial para recuperar su manuscrito. En el lugar se encontró con la penosa noticia sobre el extravío de su novela, sin ninguna otra información. La autora tras confrontarse a la desilusión por la pérdida de su primera novela, decidió reescribir la obra.⁷ En el año de 1989, con el nombre de *Azulinaciones*, la obra reescrita fue galardonada con el Premio Nacional de Novela “Aurelio Espinosa Polít”. *Azulinaciones* se destaca por proponer una reinscripción del cuerpo femenino en la literatura ecuatoriana, retratado un contexto particular donde se revelan las rupturas y agenciamientos entre lo colectivo y lo individual, además de plantear una serie de recursos narrativos innovadores que experimentan con el lenguaje, como el uso de la coba, el fraccionamiento, la metatextualidad, entre otros. Esta novela descompone la lengua mayor a través de una creación de sintaxis y estilo que se encuentran siempre en un proceso de reelaboración.

La escritura de *Azulinaciones* efectúa una acción ulterior que inserta un principio de inestabilidad en las proposiciones absolutas de la modernidad, en este sentido, matiza las nociones de interpretación y representación que se construyen a partir de perspectivas restringidas. La novela de Salguero apela por la experimentación como medio para confrontar las certezas de la razón utilitaria, trasgrediendo fuerzas restrictivas del cuerpo y la subjetividad. Las experiencias del lenguaje y del cuerpo femenino son agenciamientos que se dan entre signos, estableciendo redes afectivas, materialidades vivas y no vivas que hacen de la novela una obra de intensidades. Salguero plantea la experiencia como movimiento que establece medios para el advenimiento, en los que el deseo no solo se construye a través de la falta, sino también del excedente abierto a las posibilidades, al devenir de la palabra.

⁷ La anécdota referida en este texto fue relatada por la autora Natasha Salguero, en un diálogo con Alicia Ortega y alumnos de la Universidad Andina Simón Bolívar, en el Coloquio “Secretos de oficio: literatura y escritura creativa” efectuado en el marco de maestría de Investigación de Literatura, 2022.

La novela narra la historia de Graciela, una joven universitaria que procura la emancipación y la salvación de una existencia reducida a las formas sociales impuestas. Graciela y su círculo de amistades desbordan los parámetros establecidos mediante sus acciones, sus vidas expresan la superación de los límites, asociadas a la música, la literatura, las drogas, el sexo, el robo, la violencia y las pasiones. Las experiencias de *Azulinas* hilvanan una serie de rutas alternas al establishment social. La pérdida de las convicciones y los agenciamientos afectivos constituyen un texto de diferentes capas, de ritmos y texturas variadas que formulan un espacio abierto.

Graciela, personaje principal de la novela, experimenta nuevas formas de percibirse y percibir el mundo, estableciendo quiebres y alianzas afectivas que hacen del deseo un dispositivo de enunciación para nombrarse. En palabras de Alicia Ortega (2011), la protagonista retrata las “contradicciones y desgarraduras que la marcan como sujeto femenino: “máscara de *femme fatale* devoradora de hombres”, mujer vulnerable, “sacerdotisa del combo”, “reina de la onda”, musa de poetas, hija de familia estudiante universitaria [...]” (146). La protagonista proyecta varios procesos de subjetivación que conforman una identidad fragmentada, consecuencia de la multiplicidad de relaciones que establece y espacios que habita. Graciela configura una imagen indeterminada, siempre en continua transición, efectuando movimientos de reconocimiento y rebote, de territorialización y desterritorialización. La protagonista reinventa lo establecido por medio de los afectos y el cuerpo que se tornan hilos conductores enlazados al porvenir.

La novela de Salguero atiende a las renovaciones literarias de la segunda mitad del S. XX en la narrativa ecuatoriana y Latinoamérica. Una corriente de nuevas miradas que plantean su inconformidad frente a la tradición, inclinándose a poner en marcha un renacer de las pulsiones. *Azulinas* plasma en sus páginas una renovación delirante del presupuesto simbólico de la modernidad, proponiendo una refundación de los sentidos del cuerpo que apelan por lo político, una política del cuerpo. La escritura de esta novela se enlaza a las corrientes pos-vanguardistas, los relatos del desencanto y las narrativas de transición, en tanto se inscribe en un movimiento parricida que buscaba el desprendimiento de las tendencias realistas y modos de representación de nuestra literatura, además de la descodificación e inversión de los discursos hegemónicos.

Azulinas surge en los albores del desencanto de ciertos discursos ideológicos y expresiones de la modernidad. El desencanto planteaba el desmoronamiento de los grandes relatos proponiendo la desorganización de los estatutos de representación. Algunos críticos como Michael Handelsman, Alicia Ortega, etc., retoman la categoría del

desencanto propuesta por Norbet Lechner para pensar el fraccionamiento discursivo en las últimas décadas del siglo XX. Alicia Ortega (2012) piensa que “el fracaso de las políticas emancipadoras, el desplazamiento de la autoridad intelectual, la vuelta a la democracia, la implementación de políticas neoliberales, la rápida recomposición de las ciudades, afectó el “decir” de novelistas y críticos literarios ecuatorianos, en el transcurso de las dos últimas décadas del siglo veinte” (15). Ortega ve en las novelas que surgen en este periodo convulso por la desacreditación de las luchas revolucionarias y las crisis económicas, el florecer de una conciencia emancipada de los meta-relatos y “en desencuentro con la historia”, además manifiestan el impulso de una sensibilidad que redefine los vínculos afectivos, las identidades, comunidades, etc. El desencanto en el que nace *Azulinasiones* supuso una ruptura y una necesidad de creación, la novela es parte de un grupo de narrativas que muestran movimientos de repolitización de las subjetividades y de las conductas sociales.

A partir de estas consideraciones me interesa reflexionar cómo *Azulinasiones*, de Natasha Salguero, establece varias propuestas micropolíticas y estéticas que desestructuran la máquina social de la modernidad, desde la invención de un lenguaje intensivo que se expresa en lo social y lo individual, trazando un devenir poético en torsión de la *doxia*, como también la repolitización del cuerpo de las mujeres y la producción de una comunidad deseante y sus políticas de lo cotidiano. En el análisis de los siguientes acápites ahondaré en la producción de enunciados y en la producción de subjetividades, que surgen de lo excedente y de lo inaprensible, eso innombrable que impulsa una necesidad de experimentar con nuevas formas de enunciabilidad. En este capítulo reflexionaré cómo *Azulinasiones* traza una escritura que cuestiona los límites del decir literario, apelando por la imaginación y los sentidos del cuerpo ante el desmoronamiento de la razón moderna.

1. La lengua viva y la reinención de los sentidos

—Intentando una seria nota del lenguaje.
Tratando de usar y bailar un idioma vivo,
sabido, zaperoco, lejos de la Real Lengua.
(Salguero 1990, 133)

Azulinasiones es una novela que emplea varias estrategias narrativas, como el uso del lenguaje de coba, el fraccionamiento, la aglutinación e inversión silábica, la omisión de puntuación, entre otras formas de experimentar con la lengua. Este poner en cuestión el buen decir de la literatura, oponiéndose a la *doxia* narrativa, propone una contra-

escritura que podría pensarse como una lengua otra. Esta lengua otra es atravesada por la enunciación de subjetividades limítrofes que pugnan por escapar de las convenciones sociales, y crear nuevas formas para nombrarse. La escritura de Salguero apela por una lengua viva, que se construye a través de pulsiones afectivas, agenciamientos y experiencias. Eso lo podemos constatar en la carta de Graciela al Negro cuando afirma: “la covacha es lengua local, viva, en creación permanente, así que me parece bacano que la tegan en su roman ande en la onda” (Salguero 1990, 156). Los desdoblamientos en la lengua que nos propone la novela constatan lo dicho por Derrida: la lengua no pertenece, de tal manera que no puede fijarse en una forma determinada; al contrario, posee un principio transformador, impulsado por una necesidad de expresión.

En el glosario realizado por El Negro, en el apartado “KABALAH” nos dice: “COBA, COBACHERA, COBACHA, CABALA.- Dícese de la jerga, argot o caló usado en especial por los panas, los manes en onda y el lumpen proletariat de Kitgua y Kiltyagua. (Claro que en mi novela vacilo la cobachera de la Kapital, no la de la ciudad que ni tan manso lame el caudaloso Guasmo)” (1990, 150). En este sentido, el uso de la coba en la novela responde a la realidad de sus personajes, un grupo de jóvenes de la urbe de Quito (Kitgua), que articulan una lengua en común, inventan formas de adaptar la lengua materna modificándola, inventando un nuevo lenguaje, capaz de manifestar las particularidades de su lugar de enunciación. La forma de hablar de Graciela y sus amistades enuncian el excedente que escapa a los encasillamientos, un excedente que profana la lengua de sus padres, ensayando otras formas de reconocerse, nuevas formas en consonancia a sus ideales y deseos, en oposición al modelo jerárquico de la ciudad moderna.

La escritura que nos propone *Azulinasiones* puede relacionarse con la idea de desapropiación de Cristina Rivera Garza (2013). La desapropiación es planteada por la autora como una forma crítica de la escritura que permite pensar en la reinención mediante un principio de comunidad que implica el ser pensando con el otro. La forma de habla de este grupo de jóvenes se plantea como experimentación colectiva, que no se construyen para erguirse como lengua oficial, al contrario, es una lengua menor que emerge de las particularidades de un grupo de personas atravesadas por experiencias en común. La escritura de Salguero puede pensarse como un compendio de estrategias narrativas que conciben un lenguaje en oposición a las formas “correctas” del uso lingüístico, efectuando una expresión política que reivindica el deseo de sus hablantes.

Esta lengua viva está engarzada a lo cotidiano, en tanto es el producto de una realidad que se tensiona entre las convenciones sociales/culturales de la modernidad y sus márgenes.

En este sentido, la novela remarca un enunciado político que surge del agenciamiento afectivo y el rechazo a las perspectivas acartonadas de lo social, lo familiar, lo estatal e institucional. Estas formas de expresión reflejan los espacios íntimos y colectivos tensionados, proponiendo una política que apele por el desmoronamiento de las identidades dadas y el emerger de una cotidianidad distendida. Las experiencias de lo cotidiano suponen una emancipación de las dinámicas normativas, en tanto se desapropian de las identidades que modelan el cuerpo, la subjetividad y el lenguaje. De esa manera, a través de la intimidad del espacio relacional-cotidiano se construyen nuevos horizontes comunitarios, donde el trabajo sobre la materia viva de la lengua también es una forma de reinventar su propio vocabulario al margen de las gramáticas totalitarias.

Azulinas se presenta como un cuerpo formado de palabras, que pone en marcha una política de las formas menores contra formas dominantes o canónicas. La novela se construye a través de un registro oral de voces atravesadas por un lenguaje intensivo, en tanto está constantemente mutando; algunos de los términos que dan cuenta de este rehacer la lengua son las palabras “teus”, “drocua”, “guacho”, “esnaqui”, “Xitapaco”, Kitgua”, entre otras palabras y formas sintácticas donde se omite la puntuación, el uso de mayúsculas, espacios entre palabras y los acentos. Por otra parte, los diferentes recursos narrativos, como la metatextualidad, el fraccionamiento, los injertos poéticos y de líricas musicales, los diálogos de teatro, los glosarios y la correspondencia epistolar, muestran el constante entrecruzamiento de registros discursivos que construyen la novela como una escritura de la multiplicidad. Esta intensidad de lenguaje, que maneja diferentes ritmos y flujos, al grupo de amigos a un devenir. Si bien las expresiones personales y colectivas atraviesan la lengua que emerge de los márgenes de la sintaxis social, en *Azulinas* la lengua solo puede comprenderse desde lo colectivo, en tanto es construida como una forma de relacionamiento que enuncia la perspectiva particular de un grupo humano.

A partir de estas consideraciones me permito volver sobre Cristina Rivera Garza (2013) para pensar la desapropiación como una poética de lo comunal. Esta poética apela por la destitución de lo propio, para proponernos una forma de ser y pensar con lo otro. Es decir, deprendiéndose de una subjetividad atrancada en las formas sociales impuestas, para asumir una mirada crítica en relación con el contexto en el que nos inscribimos. En este sentido, la poética de la desapropiación “se trata, finalmente, de entender a la

escritura siempre en tanto reescritura, ejercicio inacabado, ejercicio de la inacabación, que, produciendo el estar-en-común de la comunalidad, produce también y, luego entonces, el sentido crítico —al que a veces llamamos imaginación— para recrearla de maneras inéditas” (274). Esta reescritura apela por la imaginación y su potencia para gestar nuevas formas de desorganizar y reorganizar el mundo a partir de un ejercicio político que reafirma una existencia insubordinada.

En ese sentido, la desapropiación produce un devenir de la lengua que toca el cuerpo y la subjetividad de sus personajes. Como lo muestra Graciela, el personaje principal del relato, que atraviesa por varios procesos de subjetivación marcados por una relación imposible con el Maestro, los agenciamientos con su cuadrilla de amigos y la ruptura con una moral social. Ella logra articular sus pedazos y desatar un grito primigenio que cuestiona los lenguajes hegemónicos de su imaginario social, para reinventarse a sí misma en relación con otros sujetos y espacios de la alteridad. El lenguaje que reinventan Graciela y sus amigos no solo se vale de la coba para manifestar sus singularidades, también se apoya en el decir poético que se presenta no como expresión aislada, sino como una expresión crítica de su condición existencial y colectiva.

La voz poética que irrumpe en el texto, de la misma manera que los injertos de letras musicales muestran una ruptura con el adentro y el afuera del sujeto. “Si no tuviéramos la poesía, estuviéramos desnudos— citó el mismo Negro y tosió” (1990, 160). La poesía se torna coraza que remienda la vulnerabilidad impuesta por las voces del poder, desplegando lo íntimo al exterior. La poesía se vuelve escudo y a la vez arma hecha de palabras. La lírica poética es admirada y usada por este grupo de jóvenes para expresar una sensibilidad que trasmite pulsiones de vida, refleja el deseo en sensaciones que revivan el cuerpo para desajustar la conciencia de su alienación racionalista. La poesía marca ese excedente de una vida que se quiere al límite, a través de estímulos eróticos, musicales, violentos e incluso narcóticos.

Es mediante la poesía que consiguen establecer vínculos con los otros y el espacio, ser críticos y encontrar esas pequeñas formas de emancipación en lo cotidiano. Las referencias poéticas acompañan anécdotas cargadas de nuevos sentidos, embebidas de cuestionamientos contra la cultura oficial y la memoria histórica. Un ejemplo de este decir poético se muestra en el apartado “EL ROTOCOLO”, cuando Graciela se remite a la historia de un tío que se volvió loco tras el conflicto bélico que dejó al país casi sin la mitad del territorio. Esta referencia es una clara alusión a un periodo controversial, el

conflicto armado entre Ecuador y Perú en 1941, y el protocolo de Río de Janeiro. Temáticas que cuestionan el discurso nacionalista de la modernidad:

En fin, que el tío Delfín, el hambre atrasada, el que se cuadraba a la alemana para saludar hasta a los perros, el maniático, el mendigo, el condecorado, el que recibía doscientos sures mensuales de jubilación, andaba de loco. Mejor dicho: ya ni andaba, estaría metido, amarrado en una cama, recibiendo descargas eléctricas para curarse de tanto protocolo. *Miré al cadáver, su raudo orden visible y el desorden lentísimo de su alma, le vi sobrevivir: hubo en su boca la edad entrecortada de dos bocas. Le gritaron su número: pedazos. LE gritaron su amor: ¡Más le valiera! Le gritaron su bala: ¡También muerta!* (1990, 42; énfasis en el original)

La cita del poema de César Vallejo, que es injertada al concluir el párrafo, busca intensificar la condición del hombre desmoronado por el discurso violento de la nación, revelando una contracara de las políticas sistémicas que construyen un patriotismo absurdo mediante el eslogan de defender y amar a la patria. La cita conclusiva deviene estrategia para narrar ese excedente, que no puede ser comunicado en el lenguaje ordinario porque está sometido a la servidumbre de la verdad oficial. La mirada crítica de la narración se afianza en la cita poética para destacar la decadencia de los ideales nacionalistas representados en el cuerpo degradado del loco que sobrevivió no a la guerra sino a la violencia que genera el Estado.

Dentro de los dislocamientos discursivos que nos propone la novela mediante el referente poético, también podemos enfocarnos en la crítica efectuada por Graciela y su amiga Lucía a las estructuras sociales que fijan estereotipos femeninos, donde las mujeres son consideradas seres dramáticos, en plena alusión al gusto femenino por la poesía:

EL CARAEPALO.- Y si leen las mujeres a Vallejo es para poder llorar. Las manes lloran por todo, en fin, desde peladitas hasta jamonas, lo mismo con el César que con las telenovelas o con el Jota Jota.

LA GRACIELA.- (Sintiéndose aludida) Por lo menos, por lo menos. Peor ustedes, que ni siquiera pueden llorar. Macho vaquero, los hombres no lloran. Y ya túsabes. Sólo nos han dejado llorar. Qué Le parece si en lugar de llorar para manifestar la ira, la pena, la alegría, el temor, la rabia, la frustración, el deseo, el remordimiento, las mujeres empezáramos a romper vidrios, a lanzar bombas, a dar por lo menos buena patada o a soltar un saludable grito? Diosnoquiera, sálvesequienpueda.

EL CAREPALO.- ¡La feminista saltó al ruedo!

LA LUCILA.- Que va. Les molesta que una geba piense, ¿no?

EL MAESTRO.- Bueno lloronas, ahí si se defienden. Pero estamos hablando del Cesar. Vea Carepas, nosotros no leemos si no que vivimos a Vallejo y no solo a... (1990, 26)

La imagen del poeta Vallejo conduce a una reflexión alrededor del ser femenino en una sociedad patriarcal que representa a la mujer como alguien sentimental. Graciela y Lucía apelan por la potencia expresiva de la poesía para poner en cuestión el acondicionamiento masculino que impone la imagen de un hombre insensible, carente de

emociones, y una mujer inclinada a la exacerbación del *pathos* e incapaz de articular un pensamiento reflexivo. En este sentido, la novela agencia en su discurrir poético el medio para revelar el trasfondo ideológico de esas estructuras sociales, pero también para expresarse por fuera de sus restricciones.

En el fragmento titulado “VACILÓN”, la voz poética es imbricada a la llamada “vida real”, la poesía se libera del género literario y, al igual que la coba, pasa a formar parte de la misma composición de la vida que resalta, entre algunas cosas, una forma particular de resistir contra la asfixia de la norma. La poesía, como la coba o las citas de letras musicales, aparecen como recursos disruptivos, extraídos del decir de la tribu urbana. En el sentido que nos propone Rivera Garza, podríamos decir que el uso de estos recursos se presenta como un gesto de apropiación de lo común, que articula una expresión singular. Estos recursos proponen desde los afectos y el roce de los cuerpos, un discurso crítico y desactivador contra las dinámicas sociales convencionales.

Azulinas puede pensarse como un canto que apela por la vida, como un manifiesto político rocambolesco, la oda psicodélica de una generación salvaje e idealista, o como una novela de formación con marca de género, donde es posible encontrar una poética de lo cotidiano que cuestiona el repertorio ideológico de la modernidad. Esto se puede corroborar en las diferentes alusiones a partir del sentido que se desprende en la experiencia que atraviesa el cuerpo de la protagonista, como también sobre el constante pensamiento sobre sí misma, sobre la identidad falseada y opresiva que pesa sobre las representaciones del cuerpo y el deseo femenino, y también sobre sus potencias de emancipación. Por otra parte, la novela se presenta como una propuesta que afecta el lenguaje y altera el orden discursivo, convocando a fuerzas lumpezcas, marginales, populares, etc., que interrumpan la reproducción lingüística del poder.

La potencia radical de la novela de Salguero puede detectarse en el trabajo de la lengua. La voz narrativa se expresa en un lenguaje otro, que excede, cuyo vocabulario desborda los límites del significado. La intervención poética del lenguaje restituye su potencial inventivo oponiéndose a la idea de un lenguaje “neutro” y “universal”, ya que “la cobacha es lenguaje local, viva, en creación permanente” (1990, 77). Esta política del lenguaje, basada en las experiencias de vida, asume el compromiso con una realidad que no puede ser el proyecto particular de nadie y en la que, queramos o no, estamos ya siempre implicados.

Para Bárbara Cassin (2014) la lengua es una forma de energía, una fuerza que implica hacer andar el lenguaje, en tanto capaz de efectuar movimientos y transformarse

en relación con variaciones semióticas. La lengua, la lengua materna, según Cassin, es una parte que nos constituye, en ella soñamos, nos comunicamos, nos reconocemos; no obstante, esta posee un principio de reinención. Cassin toma una metáfora de los románticos alemanes del siglo XIX para pensar la lengua; “una lengua es como una red que se arroja al mundo y, de acuerdo con las mallas de la red, con el lugar donde se la arroja, la manera de arrojarla y levantarla, recoge diferentes peces. Una lengua es lo que trae ciertos peces, un cierto tipo de mundo [...]” (20–21). Esta imagen nos permite pensar que la lengua se encuentra en un constante movimiento para reinventarse, esta cambia dependiendo de las necesidades expresivas de su entorno.

Azulinas es una de estas obras que muestran esa energía de transformación. La lengua viva, la coba está en constante transformación, se trata de una lengua otra que se inventa para nombrar lo que escapa a la rigidez de lo determinante. En la novela la lengua viva de la “covacha” se presenta como una red que no solo conecta o comunica, sino que también expresa las tensiones y oposiciones de un grupo de jóvenes, las singularidades de su lugar de enunciación y su relación con lo dado. En este sentido, la novela proyecta una potencia inventiva que no solo da forma a una nueva lengua que se habla, sino que esta enlazada a otras lenguas como la del cuerpo, los gestos y la mirada.

La lengua que nos propone Salguero muestra una emergencia expresiva, una necesidad de dislocar el mundo de Graciela y sus amistades, reinventando y reinventándose. Esta lengua ya no solo comunica, sino que sitúa y reconoce. Quiero volver sobre Rivera Garza, para pensar en cómo las estrategias discursivas que nos propone Salguero responden a una poética de la desapropiación, en tanto opera como un dispositivo que indaga en “el adentro y el afuera del lenguaje, es decir, su acaecer social en comunidad, justo entre los discursos y los decires de los otros en los que nos convertimos todos cuando estamos relacionamente con otros” (2013, 25). Este ser juntos se muestra en el lenguaje, que es atravesado por las experiencias vitales de los personajes, expandiéndose a las posibilidades expresivas para nombrar el exceso y nombrarse.

2. Desobediencias y agenciamientos

O es esta sensación aguda de que la realidad se
 voltea como un guante para adentro y para
 afuera hasta que se ignora cuál es el lado real, si
 las puertas existen siendo a la vez entradas y
 salidas y esta lucha en el famoso valle de
 lágrimas se vuelve efímero pasajero
 intermitente, no se sabe es si por incapacidad de
 vivir o la excesiva preponderancia de las
 formas?
 (Salguero 1990, 65)

La novela *Azulinaciones* revela las dinámicas sociales y afectivas de un grupo de jóvenes, una tribu urbana de la ciudad de “Kitgua” (Quito). Este agenciamiento de personas impulsa nuevas formas de reconocer a sí mismos, en tanto comparten experiencias e ideologías similares, mediante las cuales establecen una serie de rupturas generacionales, al confrontar las líneas conservadoras de una ciudad con residuos de colonialismo. Graciela, El Maestro, Lucila, El Negro, El Enano, El Caraepalo, son algunos de los personajes que forman parte de este grupo de amigos cuyos relatos exceden las formas de vida rutinarias, las normas familiares y sociales. Estos personajes transitan por Kitgua revelando los espacios subrepticios de la ciudad, los márgenes desde donde se caotizan los sistemas de signos a través de la experimentación con el cuerpo.

Kitgua se presenta como la contracara de la ciudad organizada donde se reproducen formas de comportamiento y subjetividades normadas. Kitgua es la ciudad invertida, concebida mediante el agenciamiento del colectivo psicodélico y rupturista de Graciela, que muestran un co-funcionamiento de elementos heterogéneos que comparten un espacio y/o proximidad, posibilitando nuevas formas de reconocimiento mutuo. Las conexiones afectivas y sensibles que se establecen entre el grupo de amigos de la ciudad de Kitgua movilizan una dimensión de lo múltiple que incide en la alteración de la naturaleza social restringida. Estos movimientos políticos crean espacios donde se gestan otros modos de percibir el mundo y percibirse a sí mismos. De tal manera que las dinámicas anti-sistémicas de los personajes de *Azulinaciones* constituyen no solo un habla diferente, sino también movimientos que rompen con la conducta del Estado moderno. La relación entre el habla y el Estado se da en tanto este último formula un discurso constitutivo, mediante el cual surge una sociedad orgánica afianzada en una conciliación ideológica. Es en el Estado moderno donde se establecen los parámetros de identidad por medio de un discurso oficial. Las literaturas que responden a esta sociedad orgánica se

proyectan como unidades cerradas, con sistemas simbólicos determinantes, es decir, que formulan una sociedad y su sujeto ideal. A partir de esta idea, la obra de Salguero puede pensarse como una literatura que irrumpe en esa organicidad, mediante la experiencia del cuerpo y el lenguaje, o, mejor dicho, del excedente que rezuma de su choque poético-textual contra las normas impuestas. En este sentido, para Alicia Ortega:

El mayor mérito de la novela radica no solamente en la construcción de una escritura ágil y experimental, en clave de coba, de lengua viva y local, la lengua cotidiana de un grupo de amigos (*canti de gente*); sino que ella misma está enunciada desde el interior del grupo, de la colectividad representada en el logrado esfuerzo por dar cuenta del universo de una generación; sus referentes, sus grietas, su cotidianidad. (2011, 146)

Por tanto, la novela se remite a una serie de fenómenos sociales y materiales que nos conducen a los espacios íntimos, familiares y sociales, como también evidencia la articulación entre lo afectivo, las experiencias del cuerpo, el uso de psicoactivos como el San Pedro, la marihuana y los ácidos, lo erótico, los enfrentamientos violentos, etc. La creación de estos espacios y las experiencias desplegadas en ellos están siempre atravesados por una perspectiva crítica que permite la sustracción de estos cuerpos de la vida normada. Esta mirada crítica no busca legitimar las operaciones de este grupo de personas, sino más bien mostrar sus fraccionamientos y variaciones de sentido.

Pensemos en el robo del cuadro de la casa de Lucía: “—Ese drocua a la Lucila no le importa ni de herencia. Cuando la jaiva estire la zanca, uno de los hermanitos milicos se llevará el cuadro ese de la virgen para hacerle novenitas” (1990, 15). El drocua (cuadro) que ayuda a robar Graciela muestra la estructura familiar de Lucía, sus hermanos mayores son “ciudadanos modelos”, miembros de la milicia que representan los valores patrióticos y religiosos de una familia convencional. No obstante, la falta de interés de Lucía, a la que aluden sus amigos, evidencia las brechas de distancia entre los jóvenes con los códigos familiares y religiosos.

De manera consecutiva la discusión entre Graciela y los gestores del robo deriva en una apreciación más profunda, que señala otro tipo problemática con lo social, cuando se asevera: “—Todo el mundo roba, tarde o temprano declara el Carepas./—Roban los rectores y los contadores- sigue la Maclovia, que no en vano es maestra de escuela y los inspectores y los profesores./—Afanan las patronas, chinean las sirvientas— se va de piolas el Carepas- y los carniceros y los comerciantes” (1990, 16). Sus perspectivas sobre el hurto podrían comprenderse como aseveraciones que buscan justificar el robo efectuado, no obstante, también señalan una doble moral que se proyecta sobre la

sociedad conservadora, la cual oculta lo irregular de la representación del buen ciudadano. De tal manera que Graciela y sus amigos se muestran como agentes del caos, desplegando una acción agitadora que pone en evidencia los aspectos subrepticios de lo social. Esa fuerza caótica que irradian desestabiliza el sistema y evidencia la limitación de los cuerpos y las pulsiones del deseo. Podemos pensar en estas pequeñas intervenciones caóticas como dispositivos críticos capaces de reproducir operaciones micropolíticas.

Para Félix Guattari y Suley Rolnik (2006), las micropolíticas se plantean como políticas que rechazan a la referencia, es decir a la reproducción de sentidos determinates. La micropolítica se comprende más bien como una redefinición de sentido. La micropolítica son “procesos de singularización” los cuales ocurre por medio de agenciamientos que ponen a funcionar el deseo. La micropolítica viene a ser un proceso de subjetivación que deriva en un devenir, esta micropolítica escapa siempre a los sistemas que neutralizan el deseo. De tal manera que, la micropolítica esta constituida por líneas de fuga que descodifican las estructuras dominantes. El agenciamiento es el punto de partida para crear estrategias políticas de lo menor que cuestionen e incidan en las estructuras de poder instituido por la lógica moderna del estado-nación.

Esta práctica política supone un movimiento revolucionario de la alteridad que apela por la “invención de modos de referencia, de modos de praxis. Invención que permita elucidar un campo de subjetivación y, al mismo tiempo, intervenir efectivamente en ese campo, tanto en su interior como en sus relaciones con el exterior” (Guattari y Rolnik 2006, 44). Lo micropolítico deriva del agenciamiento y manifiesta un principio de intervención que destaca los pliegue e intensidades del espacio heterogéneo. Este remarcar lo múltiple devela la posibilidad de constituir una subjetividad entrelazada a otras, es decir un ser con el otro.

En este sentido, Graciela y su grupo de amigos hacen de Kitgua un espacio intervenido, en cual se cuestionan las voces autoritarias por medio de acciones particulares y reflexiones que van de lo íntimo hasta lo colectivo. En sus dinámicas cotidianas estos jóvenes ponen en duda los estatutos sociales al generar reflexiones en torno a las políticas del estado, la fuerza represiva, el empleo, el dogmatismo, el cuerpo y su capacidad deseante, etc. Podemos pensar en sus reflexiones y acciones como movimientos muestran las grietas de una existencia para cuestionar al establishment.

En este sentido, la ciudad se transforma en un espacio otro donde se agencian nuevas experiencias, se trata de cartografiar los espacios donde la realidad se proyecta en toda su crudeza a través del exceso, la violencia, y los afectos, en estos espacios emergen

lo marginal, las existencias desbordadas que se desplazan por diferentes lugares de Kitgua, como parques, calles, casas, bares, bosques, etc. La ciudad retrata la convulsión social de una época, las rupturas filiales y las miradas renovadoras de un grupo de personas que no se reconocen en el sistema impuesto, estas fuerzas de la alteridad se presentan siempre en confrontación contra las fuerzas restrictivas del poder. Una muestra de esta afirmación se encuentra en el apartado “MUSICA CÓSMICA” en donde la cultura rocambolesca choca con las fuerzas del Estado represor:

Frente al micrófonus ladra un melencólico una balada contra la dictadura & milicos. Manifiesto político rocanrolero. Y después se lanza una flor sobre la vida diaria. El personal está de concerte en la man de la eléctrica cuando de violencia se oye un grito: ¡Abajo los jipis!
Y no se sabe es de dónde surge se levanta caen encima más de un centenar de furibundos ciudadanos con garrotos y piedras y palos. Todo mundo corre grita se tropieza cae [...] Alaridos, golpes, roturas. (1990, 45–46)

Estos espacios tensionados muestran no solo la violencia restrictiva, producida por los ordenadores de lo social, sobre lo llamado marginal, también evidencian una sensibilidad contracultural que se resiste a su organización a través de movimientos disonantes que irrumpen el aletargamiento moral. La cultura rocambolesca no procura establecer un nuevo régimen, más bien se manifiesta con articulaciones intermitentes capaces de desestabilizar el proyecto homogeneizador de la ciudad moderna, aunque tampoco logren remplazarlo. “Esto quiere decir que, en lugar de pretender la libertad (noción indisolublemente ligada a la de la conciencia), tenemos que retomar el espacio de la farsa, produciendo, inventando subjetividades delirantes que, en su embate con la subjetividad capitalística, provoquen que se desmorone” (2006, 45). Las irrupciones de este grupo de amigos en la ciudad no suponen la gesta de un nuevo orden predominante que remplace al anterior. Al contrario, estas subjetividades delirantes no buscan organizar el espacio sino más bien, producir praxis política que lo desorganice al contra-efectuación los códigos sociales que lo rigen.

En este sentido, la ciudad se torna una zona liminar en la cual se disemina la realidad y se apela por la imaginación. Se trata de un espacio donde se despliegue el deseo de un grupo de amigos que producen una micropolítica para reinventarse a sí mismos. La ciudad deja de ser solo un espacio físico y se torna un espacio imaginario donde se reinventan las formas de relacionamiento y enunciación de lo colectivo. Estos espacios que desbordan los planos físicos responden a la potencia de lo imaginario que incide en lo real, resistiéndose a la insubordinación de la subjetividad ante el logos de la

modernidad. Esta dimensión del espacio imaginario se evidencia en momentos particulares como cuando Graciela y sus amigos, ingieren San Pedro. Bajo esa experiencia psicodélica, Kitgua se vuelve un espacio onírico, alucinado, revelando la imbricación del espacio exterior con lo interior:

Kitgua es sólo una alucinación de mi memoria, nunca existió, sus callejuelas son espejismos donde muerden el polvo los indios y los cargadores y transitan las colegialas con media fláper Papá me saca a bailar el primer valse Mamá me regaló un collar de perlas por mi graduación agrádecele en tiras cómicas en las que danzan despampanantes señoritas mientras bailo elcancán se rompe el calzonario salgo corriendo tras de bambalinas véanle las piernas dicen los muchachos rodeándola le han crecido desmesuradamente ayer no eran así se han engordado y también los senos y los muchachos ríen y uno le extiende un litro de leche toma para la sed pero es un pene un falo chorreante de semen grita y corre huye mientras sus risas crecen dragón de siete cabezas [...] (1990, 36)

En esta experiencia la ciudad se transfigura junto a pequeños instantes que atraviesa a Graciela, sin la necesidad de crear sentidos que expliquen el instante de clarividencia, la experiencia muestra apenas los efectos de la imaginación. Su cotidianidad se torna materia mutable atravesada por pulsiones de vida, el San Pedro es medio para llevar al cuerpo al límite, esta acción incide en la forma de ver y sentir la ciudad de manera desenfocada. Las referencias del cuerpo, de su padre y madre, como las menciones eróticas y la ciudad, toman otra instancia que nos remiten al flujo del deseo. La imaginación se vuelve el sustrato en potencia que pone en evidencia aquello subrepticio que se mueve bajo las capas de una sociedad acartonada. De tal manera que, el espacio onírico que concibe la experiencia alucinógena, como otros espacios impulsados por la imaginación, se pueden pensar como zonas-refugio, pequeñas guaridas marcadas por el placer y el extrañamiento donde se desbordan los sentidos y se crean procesos de subjetivación alternativos al orden social imperante.

En este sentido, se puede pensar en *Azulaciones* como un cuerpo literario de alianzas poéticas y políticas entre un grupo de jóvenes que se oponen a las normas sociales y hacen de la experimentación una forma de ser-juntos en el mundo. Esta alianza se presenta como una transgresión que posibilita el reconocimiento de lo particular del espacio y la subjetividad. Las experiencias de Graciela y sus amigos reinventan el espacio cotidiano, sometido a las políticas del orden, pero también abierto a la intervención micropolítica de los afectos y del cuerpo, de las intensidades y subjetividades indeterminadas por un movimiento constante de signos frente al conservadurismo y sus gramaticales hegemónicas.

3. Romperse para rearmarse

Olvidar todo lo aprendido, ser pez, ser alga. Y
su vida que quiere irse, canta una saeta por su
cuerpo joven, querido y odiado.
(Salguero 1990, 194)

La novela de Salguero se construye alrededor de Graciela, una joven que desea otras formas de existencia frente a las convenciones sociales de su época, a través de sus experiencias de vida que reflejan conflictos ideológicos y afectivos. Graciela enlaza las diferentes historias que se presentan en *Azulinas*, su vida y la de su grupo de amigos se hilvana entre poesía, música, entre lo psicodélico y lo sexual. La historia de Graciela narra el conflicto existencial y amoroso que mantiene con El Maestro, mientras construye una sintomatología sobre el espacio tensionado por las fuerzas dominantes y las potencias de la alteridad. Graciela expresa la desviación de las formas dominantes, desplazando el Yo fuera de una posición de poder, mediante las experiencias afectivas y corpóreas que agencian una producción deseante en ruptura con las normas sociales. Al hacerlo crea nuevos lenguajes afectivos y corpóreas como una tercera persona, pero no se trata de una proyección de la individualidad como tal, este lenguaje es un medio para descodificar y devenir. El lenguaje de los afectos y del cuerpo es rechazado por el poder, en tanto hay un deseo de reprimir sus diferencias, sus intensidades que se oponen a la conducta normada. El lenguaje de los afectos y del cuerpo pertenecen a los márgenes del poder hegemónico, desde ese lugar trazan líneas de fuga, es decir, formas de la experiencia viviente al margen de los códigos del orden social.

Graciela ve en su cuerpo femenino el peso del signo que busca objetivar su existencia y anular su subjetividad. El cuerpo es llevado al límite como forma de franquear las restricciones de los signos que determinan la figura femenina. En este sentido, el cuerpo deja de ser representado y se vuelve materia deseante, capaz de expresar placer, rechazo y producir pensamiento. El cuerpo que nos propone *Azulinas* es materia tensionada, intervenida por varias experiencias que lo hacen espacio de inscripciones y rupturas. Las experiencias que remiten al cuerpo constituyen el punto germinal para reconfigurar una identidad otra. Es mediante el cuerpo que Graciela consigue establecer una secuencia de acciones de identificación y auto-reconocimiento, estos movimientos forman parte de sus procesos de individuación.

La relación de Graciela con su cuerpo aborda varias dimensiones, desde la sexualidad, lo sensorial, el delirio por sustancias, la interrupción de la gestación, el dolor,

la frustración, la pulsión de muerte, la pulsión de vida, entre otras formas de percibir mediante el cuerpo. Porque el cuerpo configura la vida, porque “la carnecita es de lo más real” (51). Las experiencias corpóreas de Graciela muestran una intensidad o si se prefiere un flujo de intensidades, que se transitan desde lo sensorial hasta lo afectivo. El tema de la sexualidad atraviesa la novela siendo unas de las experiencias claves en la emancipación deseo y la subjetividad.

La primera referencia se da en el apartado “INCONTRO” donde se narra el encuentro apasionado de dos cuerpos. La experiencia a la que nos remite la narración, se comprende como un despertar del deseo sexual subordinado al deseo masculino, en este acto se derriban las “barreras interiores en esta batalla de peso mosca contra peso pesado” (1990, 10). No obstante, en la mañana “Graciela despierta y siente la vergüenza el pudor el dolor de saberse tan carnal tan lúbrica tan lúbrica aunque tenga que recurrir al licor maldito para bajar sus defensas sus escrúpulos su sensación de pecado aunque luce así para no reconocer su deseo avasallador de hembra joven” (10). Graciela lucha con el deseo y la moral impuesta que anula el placer femenino, si bien el licor amortigua las convenciones restrictivas, el deseo se muestra intermitente, debido al peso de los códigos sociales interiorizados.

Si bien la narración nos muestra la violencia del signo fálico sobre la sexualidad del personaje femenino, Graciela contraviene estas imposiciones al reconocer que “el cuerpo de una mujer no es territorio de conquista” (1990, 10), sino que también es materia carnal que debe ser libre para sentir. Esta idea nos lleva a pensar cómo el cuerpo de la mujer ha sido históricamente una materia explotada y de esa manera es denunciado por la voz de Graciela: “una mujer no puede no debe” (10) desear, si lo hace se convierte en “la oveja negra la mala espina” (10). Sin embargo, el reconocimiento de su cuerpo contribuye a la aceptación y emancipación de sus deseos carnales.

Las operaciones deseantes de Graciela se expresan en varias frecuencias, mediante su deseo sexual, como su deseo de no ser un cuerpo que produce vida, o un cuerpo subordinado a la imagen patriarcal. El deseo muestra que el cuerpo también es capaz de generar pensamientos autónomos fuera del orden. Graciela a través del cuerpo se desvía de las rutas establecidas por la moral social, apelando por una política de las experiencias y de los afectos, que ponen en evidencia la multiplicidad subyacente en el cuerpo femenino que se resiste a ser el territorio de conquista de las fuerzas patriarcales, un cuerpo femenino no en abstracto sino como materia viva que siente, piensa, expresa y produce.

En palabras de Deleuze y Guattari, podemos decir que los cuerpos de *Azulinas* son máquina de deseantes, es decir, que tienen la capacidad de crear las condiciones de posibilidad para un devenir otro. Deleuze y Guattari (2004) vuelven sobre las consideraciones de Baruch Spinoza, que postula al cuerpo como una superficie donde se presentan los fenómenos de la experiencia. Spinoza, mediante su destacado cuestionamiento sobre lo que puede un cuerpo, propone pensar que la potencia política del cuerpo radica en su capacidad de afectar y ser afectado. A partir de esta idea, Deleuze y Guattari destacan lo siguiente: “Nada sabemos de un cuerpo mientras no sepamos lo que puede, es decir, cuáles son sus afectos, cómo pueden o no componerse con otros afectos, con los afectos de otro cuerpo, ya sea para des-truirlo o ser destruido por él, ya sea para intercambiar con él acciones y pasiones, ya sea para componer con él un cuerpo más potente” (261). En relación con lo anterior, podemos considerar que Graciela experimenta procesos de subjetivación que cruzan por el cuerpo como potencia desorganizadora de los límites sociales. El cuerpo propio, el cuerpo de otro o el cuerpo del espacio, como materialidades que suscita la contemplación de Graciela, en un ejercicio introspectivo de posicionarse en el mundo.

Graciela no solo experimenta la potencia de su cuerpo, en actos sexuales, consumo de sustancias, roces o heridas, sino que también crea una extensión de su cuerpo en otros cuerpos y espacios, como en el cuerpo desnudo de su amiga Luz, en la contextura lánguida de su amigo “El Negro”, como también en los bosques, en las calles o en su jardín. Estas materialidades son una forma de exteriorizarse, como el jardín que en una primera instancia es cuidado con devoción para luego quedar en el olvido, hasta que un día descubre unas pequeñas plantas que persisten al abandono. Graciela se proyecta sobre este espacio, como si se reflejara la persistencia de las formas amorosas que se le imponen. “La arrastró una ira rabiosa y sin darles esperanza posible de regeneración o renacimiento, arrancó las plantitas y las pisó sobre el cemento del patio, con saña salvaje ausente de misericordia” (80). Este acto puede ser visto como un intento de sobreponer su voluntad sobre las lógicas sociales que se muestran en sus dinámicas de vida. De ese modo, a lo largo de la novela el personaje de Graciela pone en escena una micropolítica que reivindica su voluntad de poder, es decir, la autonomía de un cuerpo (la búsqueda de Graciela), que expresa una potencia emancipadora capaz de agenciar nuevas relaciones constitutivas. El espacio, el cuerpo propio y del otro, son campos de experimentación donde se reorganizan los signos sociales preexistentes, y proponen nuevas formas de relacionamiento con ella misma y el mundo.

Los filósofos pos-estructuralistas parten de Spinoza para proponer la idea de cuerpo sin órganos, es decir un cuerpo sin organismo, en resistencia contra toda forma jerárquica de gobierno. El cuerpo sin órganos es el cuerpo “harto de los órganos y quiere deshacerse de ellos”, los órganos controlan su funcionamiento y restringen sus deseos, son los dispositivos de poder que se despliegan sobre el cuerpo. Es por ese motivo que el cuerpo busca emanciparse de ellos. En estos términos, Graciela transita por instantes fluctuantes, en los que su cuerpo se vuelve materia que obedece a los signos que se inscriben en él y pero en otros instantes muestra pequeños atisbos de deseo que la emancipan de la fuerzas represoras.

Graciela atraviesa por diferentes estadios donde el deseo produce todo un campo de fuerzas en disputa entre las convenciones sociales y las líneas de fuga que escapan de sus regulaciones, como cuando se enfrenta a los sentimientos no correspondidos por El Maestro: “Siente la necesidad de romper de una vez por todas con el mecanismo masoco de esa entrega casi obligatoria, de ese sentimiento entre lúbrico y maternal que le ata todavía después de haber lavado una y otra vez sus heridas” (1990, 180). Graciela maquina formas para vaciar su cuerpo de órganos, emancipándose de un sistema afectivo normado que la posiciona como un sujeto vulnerable a disposición del deseo masculino.

Si bien sus emociones normadas la llevan a un grado de entrega que anula su capacidad de producir nuevos deseos, también incurre en pequeños movimientos que minan la coraza formada por los signos dominantes. Graciela a través de ciertas experiencias busca pequeños impulsos que desarmen el régimen de dominio sobre su cuerpo, y propicien multiplicar su capacidad de sentir, desea por fuera de los parámetros constituidos. Estas experiencias pueden verse en las orgías, en la manera de contemplar el cuerpo de otra mujer, pero también en pequeñas experiencias que aparentan ser insignificantes como palpar los dedos de sus pies, crear un jardín o nadar en un río:

Se dejó llevar tibiamente por las ondulaciones interiores del agua, por la delicia de sentirse parte de ese fluir, viendo cómo todo en la tierra era movimiento continuo y ella no obstruía ese movimiento, ese progreso de las cosas, el circular de los elementos, este ser esférico donde las paralelas se unen y los puntos equidistantes se acuerdan de sí mismos. Siente como que se le abriera un ojo en la nuca para ver atrás al mismo tiempo que adelante, cómo se le multiplican los brazos su cuerpo es una forma oval, una madrépora, una flor que se abre, un cáliz. Se extiende y recibe, es la tierra, es la roca, es el fondo del mar, es una alga agitada, crecen las formas en todas direcciones y sale de sus células un grito primigenio original; es un pez es un batracio, una anguila, le crecen patas, anfibio, pájaro, gallina, colibrí, pumahembra, orquídea, venada, giliragchuro, llama, asna, vaca, yegua, se abren todos sus esfínteres, recibe y se cierra y se vuelve a abrir infinitas veces, lo encierra, lo recibe, la inunda, la fecunda y vase. (1990, 173)

Esta imagen condesa bien la posibilidad de movimiento de lo corpóreo. El cuerpo de Graciela se disemina en el agua efectuando movimientos de contracción de la materia fija. Esto implica dar cuenta de la continua transformación de la naturaleza que nos presenta el cuerpo y la subjetividad del personaje, ser en relación con lo que nos rodea, sin filiaciones verticales, sino por medio de alianzas horizontales que implican reconocerse en un otro. La madrepora refleja esa condición del cuerpo para romper con lo uno y abrirse a la multiplicidad de formas, efectuando un devenir animal; devenir pez, anfibio, ave, orquídea, etc.

El devenir animal no tiene que ver con la representación de lo animal, sino que se trata de un umbral de indistinción, un cruce de “otro orden”, el orden de las alianzas. El devenir según Guattari y Deleuze (2004) “es un verbo que tiene toda su consistencia; no se puede reducir, y no nos conduce a ‘parecer’, ni ‘ser’, ni ‘equivaler’, ni ‘producir’” (245). Graciela en el agua accede a una zona de vecindad, donde se sustrae de cualquier forma de representación, identificación, o filiación, vuelve a un estado primigenio en el que reafirma la vida. De esa manera, la proximidad con lo animal revela el desbordamiento de un yo que no puede nombrarse a sí mismo. La protagonista en su proximidad con lo animal efectúa una potencia transgresora. La vida se reafirma en la ruptura mediante la imagen animal, pero no desde una relación humana- animal, sujeto- objeto, basada en la jerarquización de especies. La presencia animal traza los puntos de fuga para el extravío de la humanidad.

En este sentido, pensamos el cuerpo como máquina de deseo, un cuerpo sin órganos, a la manera de Deleuze y Guattari (2004): “El devenir es el movimiento gracias al cual la línea se libera del punto, y hace in-discernibles los puntos: rizoma, lo opuesto de la arborescencia, liberarse de la arborescencia” (293). El devenir de Graciela es desprenderse de esas formas fijas que determinan su cuerpo y su subjetividad, pero no es solo ganar autonomía, es más que ser autónomo, es asentarse en el advenimiento de lo múltiple, de lo posible.

Las experiencias que inciden en la corporalidad redirigen constantemente al personaje hacia nuevas vías de lo posible, donde se proponen un lenguaje otro y un cuerpo emancipado del signo. Estas experiencias sensoriales y afectivas convocan una potencia *bioenergética*, como lo señala Julia Kristeva (2004), que permiten un escape del dominio de la conciencia, dejando expuesta una materia de deseo. Este paso de lo intelectual a lo afectivo, convoca un movimiento que ensaya lo imposible ante lo normado.

De esa manera, mediante la exposición de sus emociones y pulsiones, Graciela muestra la intención de reinventarse a sí misma, dinamitando la imagen de mujer, hija, amiga y novia, la imagen femenina que se le ha impuesto. Su cuerpo es el medio para deconstruir una identidad asignada, a través de una serie de experiencias transgresoras. En este sentido, el cuerpo expresa lo abyecto, como lo comprende Julia Kristeva, es decir, como un recurso que desestabiliza el ordenamiento dominante, en tanto destaca la intensidad de las experiencias que desterritorializan al cuerpo. Lo abyecto se presenta como una perversión de los códigos que fijan y domesticar lo que puede un cuerpo.

El cuerpo abyecto, sin organismo delimitado, puede ser considerado como lo anómalo, lo irregular, lo desquiciado, un exceso que señala la multiplicidad. Es el “surgimiento masivo y abrupto de una extrañeza que, si bien pudo serme familiar en una vida opaca y olvidada, me hostiga ahora como radicalmente separada, repugnante. No yo. No eso. Pero tampoco nada, un ‘algo que no reconozco como cosa’” (Kristeva 2004, 8–9). Así, el cuerpo abyecto deriva en el extrañamiento, en un ser otro, en la puesta en escena de la desintegración del Yo.

La novela de Salguero en sus últimos apartados nos conduce a la ruptura final, cuando la protagonista interviene su embarazo. Graciela al negarse a la maternidad, se confrontó con el horror antes de liberarse de los conflictos morales que la atraviesan:

recitas el mantra para no morirte ahí mismo y odias ese manipuleo de tu cuerpo amarrado por la anestesia [...] la paquidermo te aplica la mascarilla y el carnicero te lanza otro balde de agua fría aguante sino entonces para qué viene y te pierdes en círculos concéntricos que van y vienen y te vas de bruces sobre el horror y un sueño de informes masas metálicas en un mar de sangre oscura. (1990, 184)

El cuerpo abyecto hace de lo extraño el medio para asumir su no maternidad, crea a través del horror su propia agencia perturbadora que lo disloca de una realidad donde no se reconoce. En este sentido, el horror la arrastra de forma violenta a desfigurar el cuerpo que representa la maternidad. Lo abyecto viene a ser “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas” (Kristeva 2004, 11). Un cuerpo que reafirma su derecho a no desear ser madre.

La corporalidad es una materia en constante transformación. El cuerpo se torna un umbral en el cual se rompen los sentidos. Graciela se sumerge en una masa caótica, en una pulsión de muerte, para desprenderse de los residuos del signo impuesto y erguirse con una materia viva que impugna el signo. Esto lo vemos en la imagen final que nos ofrece *Azulinas*: “Ahora quiero morir, no por la imposibilidad de ese amor, sino

por haber roto la llama sagrada de la vida. Es mi moral la que se ha quebrado de violencia, mi moral fundamental: el amor a la vida. [...] Ella se deja ir. Se deja llevar por el agua el viento el sol la sal” (1990, 194). A través de la pulsión de muerte el cuerpo de Graciela escapa de la repetición de lo mismo, del signo que circunscribe a su cuerpo al sufrimiento por la falta. Entregarse a la muerte es romper con la moral que naturaliza la violencia del signo. Graciela no desea la muerte de su cuerpo, desea la muerte de su vida acoplada a la realidad normada por la moral.

Y ahora todo se iba a diluir [...] cuando en eso una ola le hizo tragar agua, se atoró y pataleó, y el miedo al ahogo a la asfixia le hizo tratar de no hundirse, de reflotar de nuevo, el corazón golpea violento [...] ¡Mierda! Va a morir como Alfonsina Storni! Ve la playa lejana. ¡Cursi, estúpida! y sin pensar, empieza a nadar con vigor y vehemencia, no sabe de dónde surge la fuerza y sigue nadando sin pensar, nada más de dos horas, hasta que, casi sin resistencia llega al borde, siente la tierra firme, sigue corriendo, se tira bajo una palmera besa la arena caliente y se duerme exhausta. (1990, 195)

Graciela desciende a la muerte para encontrar una pulsión de vida, un despertar a la capacidad de sentir por fuera de un sistema de signos que la compromete con el sufrimiento. La muerte puede ser vista como el primer acontecimiento real de Graciela, quien se abraza a las olas en busca de su deceso. El movimiento de autodestrucción se convierte en una operación donde se desplaza de la razón que determina su existencia como una infracción, y se concibe un cuerpo sin órganos que sustituye a la moral por una ética que reivindica su capacidad deseante. Se trata de un cuerpo abyecto cargado de pulsiones de vida, que lo reinventan. *Azulinas* nos muestra un cuerpo y subjetividad en continua fuga, sus experiencias y agenciamientos impulsan el resquebrajamiento de los sistemas de identificación en los que se inscribe. En este sentido, la novela de Salguero construye desde los márgenes de lo social nuevos cuerpos y espacios que manifiestan un principio de proximidad a otras formas de relacionarse y de reconocimiento. *Azulinas* es una novela de intensidades que evidencia la capacidad inventiva de la palabra, como la potencia de la experiencia que logra emancipar al deseo del Yo y de los signos que lo regulan.

Conclusiones

El sentido de una obra no está determinado por una voz autoral o una receptora con pretensiones críticas, ansiosa de descubrir los secretos que se han sembrado en el texto leído. Es algo que se construye por un sistema de intercambios y aproximaciones. Siempre que pienso en los textos que capturan mi atención me es inevitable preguntarme cuál son las relaciones que nos unen y su repercusión. Para Roland Barthes, la lectura supone una experiencia de goce al confrontar lo incomprensible. Para Marcel Proust, se trata de un santuario del “placer divino”, o según Marianne Wolf, la lectura es una experiencia que estimula la automatización cerebral al trabajar con las estructuras neuronales preexistentes para impulsar nuevos circuitos cerebrales. Estas y otras miradas comprenden para mí una verdad sobre la literatura que pueden ser enlazadas en una sola idea; la literatura siempre que se cruza en nuestro camino nos afecta. Porque cuando una escritura se entrelaza con nuestro lugar de enunciación, nuestras perspectivas, realidades y afectos es inevitable no establecer una alianza.

Las obras reflexionadas en estos capítulos constituyen no solo lecturas envolventes, que conmueven y solazan. Se trata de escrituras que me interpelan como lectora, al articularse a mi realidad como mujer en Latinoamérica. El propósito de esta tesis es proponer una lectura sobre estas obras que pueda pensarse “como actividad hermenéutica o interpretativa” (1996: 13), que ahonde las reflexiones críticas de dos escritoras ecuatorianas de la segunda mitad del siglo XX, que efectúan una estrategia enunciativa desde una poética de lo cotidiano que reivindica la imagen del cuerpo y la subjetividad de las mujeres en la tradición literaria.

Estas novelas evidencian que el sentido de una obra no es algo dado, sino que se construye en una relación singular con el lector, donde somos intervenidos por los efectos del extrañamiento. *Bruna, soroche y los tíos* de Alicia Yáñez Cossío y *Azulinas* de Natasha Salguero son las novelas a las que se remiten estas páginas, estas escrituras nos enlazan a realidades que mantienen una fuerte resonancia con lo contemporáneo, en tanto generan una visión panorámica sobre las construcciones discursivas hegemónicas de la modernidad, como también de las estrategias y agenciamientos capaces de intervenir estos discursos. Además, retomando las palabras de Lola Luna, podría decir que se trata de escrituras que abandonan la condición femenina impuesta desde los dispositivos de subjetivación estado-nacionales, al alterar los códigos sexuales y genéricos de la tradición

literaria patriarcal. Yáñez Cossío y Salguero, además de escritoras con una trayectoria reconocida en la literatura ecuatoriana, también son grandes lectoras y críticas, que vuelven sobre la historia oficial para plantar su mirada en esa corporalidad omitida que transgrede a la condición dócil de la mujer en la memoria literaria.

La lectura de estas novelas supone una experiencia que nos permite «transmigrar», como diría Marianne Wolf, es decir, abandonar nuestra propia conciencia para sumergirnos en otras, al mismo tiempo que maquinamos formas para reinventarnos. *Bruna, soroche y los tíos* y *Azulinas* proponen el resquebrajamiento de las estructuras que limitan la subjetividad y el cuerpo femenino. Estas novelas del siglo XX, mantienen una importante correspondencia con la realidad contemporánea, porque detectan la violencia fundacional de los macro discursos que moldean las categorías identitarias de la modernidad. Decidir transitar por las calles de la ciudad dormida o en el vuelo alucinado de Kitgua, junto a sus protagonistas, es volver en reversa y descubrir las fisuras de una realidad que nos atraviesa.

Estas obras reflejan mi interés por un conjunto de producciones narrativas de escritoras ecuatorianas publicadas en la segunda mitad del siglo XX, en tanto son novelas que impulsaron un giro importante en la narrativa ecuatoriana por sus innovaciones estilísticas y por sus potentes enunciados. La escritura que proponen estas novelas posee un potencial imaginario para erigir mundos posibles, donde se cuestiona e interrumpen los sistemas de representación femenina. Estas escrituras proponen subjetividades desbordadas, las cuales pueden relacionarse con el nómada deleuzeano que “crea el desierto en la misma medida en que es creado por él” (Deleuze y Guattari 2004, 386). Se trata de subjetividades que se desterritorializan, abriéndose a lo múltiple para autorreconocerse y reinventarse a sí mismas, apostando por formas de ser fuera del signo dominante.

En este sentido, *Bruna, Soroche y los tíos* y *Azulinas* son obras que establecen importantes rupturas entre los sistemas significantes y los cuerpos significados, es decir modelados por estas fuerzas hegemónicas. Estas dos novelas reflejan la constitución de una imagen configurada por la violencia patriarcal desde la colonia hasta la modernidad. Ambas escrituras se presentan como un trabajo que da cuenta de los pliegues de la era moderna. Al relacionando esta idea a las reflexiones de Nelly Richard (1993), podríamos decir que:

Estas relecturas favorecen desde ya una percepción de la modernidad latinoamericana como juego plural de racionalidades desuniformes. Y nos acercan entonces a una comprensión *heterodoxa* de la modernidad residual de la periferia latinoamericana: una

modernidad que junta y disjunta espacios y tiempos heterogéneos, multiestratificados por tendencias en discordia (mito y progreso, oralidad y telecomunicación, folklore e industria, tradiciones y mercado, rito y simulacro). (78-9)

En este sentido, el análisis de *Bruna soroche y los tíos* y *Azulinas* procuró dar cuenta cómo estas novelas reevalúan la historia, evidenciando las estructuras dominantes de la modernidad, pero también sus espacios larvarios, disonantes, heterogéneos, donde se conciben nuevas formas de auto-reconocimiento de lo femenino. En estos reductos de lo cotidiano, desde la perspectiva de la alteridad se urden una serie de estrategias enunciativas que contrarrestan los sistemas de representación, apelando por las experiencias de vida que exceden a las normas de lo social. Estas obras formulan una perspectiva crítica sobre los procesos identitarios e impulsan una descodificación de los cuerpos y subjetividades femeninas apelando por una micropolítica. En este sentido, estas escrituras se presentan como un umbral de flujos y afectos donde se gesta una potencia imaginaria capaz de agenciar nuevas formas constitutivas.

Lista de referencias

- Berenguer, Carmen. 1990. "Nuestra habla del injerto". En *Escribir en los bordes: Congreso internacional de literatura femenina latinoamericana*, 13–16. Santiago: Cuarto propio.
- Brito, Eugenia. 1990. "Introducción". En *Escribir en los bordes: Congreso internacional de literatura femenina latinoamericana*, 7–9. Santiago: Cuarto propio.
- Butler, Judith. (2015). "Repensar la vulnerabilidad y la resistencia". Conferencia impartida en el XV Simposio de la Asociación Internacional de Filósofas (IAPh), Alcalá de Henares, 24 de junio España.
- Cassin, Barbara. 2014. *Más de una lengua*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, Gilles. 1996. *Crítica y clínica*. Traducido por Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.
- . 2002. *Lógica del sentido*. Santiago: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. 2004. *Mil mesetas*. Valencia: Pretextos.
- Derrida, Jacques. 1995. *Los espectros de Marx. El estado de la deudad, el trabajo del duelo y nueva internacional*. Madrid: Editorial Trotta.
- . 1986. *De la gramatología*. Madrid: Siglo XXI.
- . 1986. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos
- . 1994. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Catedra.
- Guattari, Félix, y Suelly Rolnik. 2006. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Hutcheon, Linda. 1992. "Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía". En *De la ironía a lo grotesco*, editado por Hernán Silva, 173–93. México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa.
- Kristeva, Julia. 2004. "Sobre la abyección". En *Poderes de la perversión*, 7–46. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Luna, Lola. 1996. *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*. Barcelona: Anthropos.
- Moreano, Alejandro. 2020. "Mujer y literatura en Latinoamérica: romanticismo y modernismo". En *Pensamiento crítico-literario de Alejandro Moreano*, editado por Alicia Ortega Caicedo, 251–315. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Ortega Caicedo, Alicia. 2012. "La novela ecuatoriana en el siglo XX: Escenarios, disputas, prácticas intelectuales. Memoria de la crítica literaria". Pittsburgh:

- University of Pittsburgh. http://d-scholarship.pitt.edu/11812/1/ETD_Alicia_Ortega__April_17.pdf.
- . 2011. “La novela en el período”. En *Historias de las literaturas del Ecuador*, 7:121–174. Quito: Corporación Editoria Nacional/ Universidad Simón Boliva.
- Richard, Nelly. 1993. *Masculino/Femenino: Prácticas de la diferencia y la cultura democrática*. Santiago: Francisco Zegers Editor.
- . 2011. *Artistas mujeres bajo la dictadura en Chile: fugas de identidad y disidencias de códigos*. Valencia: IVAM Institut Valencià d’Art modern.
- Rivera Garza, Cristina. 2013. *Los muertos indóciles. Necroescritura y desappropriación*. México D.F.: Tusquets Editores.
- Rodríguez freire, Raúl. 2015. *Sin retorno. Variaciones sobre archivo y narrativa latinoamericana*. Adrogué: Ediciones La Cebra.
- Salguero, Natasha. 1990. *Azulinaciones*. Quito: Universidad Católica del Ecuador.
- . 2022. “Secretos de oficio: Literatura y escritura creativa”. Coloquio presentado en la Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 10 de marzo.
- Serrano, Raúl. 2012. “Alicia Yáñez Cossío”. En *Historias de las literaturas del Ecuador*. 8:123–144. Quito: Corporación Editoria Nacional.
- Sommer, Doris. 2004. *Ficciones fundacionales: Las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Yáñez Cossío, Alicia. 1980. *Bruna, soroche y los tíos*. Quito: Don Bosco.