

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA

Facultad de Ciencias y Humanidades



Análisis sociocrítico de la ruptura epistemológica del canon literario en
Centroamérica propuesto por Yolanda Oreamuno en su novela *La ruta de su
evasión*

Trabajo de graduación presentado por Nicole Marie Jacobs Rademann
para optar al grado académico de Licenciada en Comunicación y Letras

Guatemala,

2022

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA

Facultad de Ciencias y Humanidades



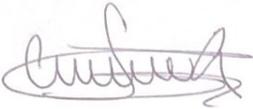
Análisis sociocrítico de la ruptura epistemológica del canon literario en
Centroamérica propuesto por Yolanda Oreamuno en su novela *La ruta de su
evasión*

Trabajo de graduación presentado por Nicole Marie Jacobs Rademann
para optar al grado académico de Licenciada en Comunicación y Letras

Guatemala,

2022

Vo. Bo. :

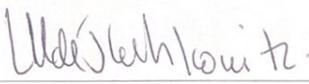
(f) 

M. A. César Yumán

Tribunal Examinador:

(f) 

M. A. César Yumán

(f) 

M. A. Luna Mishaan

(f) 

M. A. Alejandra Osorio

Fecha de aprobación: Guatemala, 16 de junio de 2022.

Prefacio

El siguiente proyecto se realizó durante el segundo ciclo académico del 2021 y el primer ciclo académico de 2022 con aportes de diferentes profesionales. En primer lugar, se extiende un cordial agradecimiento al licenciado César Yumán, asesor del trabajo, quien brindó una guía constante a lo largo del proceso a través de llamadas, correos y consejos. Fue gracias a la instrucción de César que Yolanda Oreamuno llegó a mi conocimiento en la clase de Literatura Centroamericana. Leímos las Prosas escogidas de Oreamuno en clase, y en mi tiempo libre llegué a la novela *La ruta de su evasión*. Adicionalmente, se agradece el apoyo brindado a la licenciada Luna Mishaan, directora de la carrera, quien me ayudó a darle forma a este trabajo. También quisiera agradecerle a la licenciada Mishaan por alentarme a inscribirme a la carrera; casi cinco años después, puedo decir que fue una de las mejores decisiones que pude haber tomado en mi vida.

Índice

Prefacio	v
Resumen.....	vii
Abstract.....	viii
I. Introducción	1
II. Marco teórico	3
2.1. Movimientos literarios precursores de las vanguardias	3
2.2. Las vanguardias en Centroamérica.....	5
Vanguardias en Costa Rica	6
Vanguardistas representantes en Centroamérica.....	7
Mujeres representantes de las vanguardias en Centroamérica.....	8
2.3 Narrativa y sociedad.....	9
Sociocrítica	9
Canon literario	12
Crítica feminista y su contraposición al canon	14
III. Análisis	20
3.1 El sujeto transindividual de Yolanda Oreamuno y su obra	20
El sujeto transindividual	20
Obra.....	22
<i>La ruta de su evasión</i>	24
El mito.....	26
3.2 Análisis sociocrítico de la obra	27
El fenotexto en <i>La ruta de su evasión</i>	27
Genotexto	32
3.3 Elementos canónicos y contracanónicos de la obra	33
Originalidad	33
Transgresión contracanónica.....	34
Género.....	37
3.4 Etapa escritural de la mujer	38
Autoaniquilación:.....	39
IV. Conclusiones	41
V. Referencias bibliográficas.....	44

Resumen

Yolanda Oreamuno Unger fue una escritora costarricense miembro de la generación literaria de los 40. Su obra vanguardista marcó una nueva etapa en la producción literaria que se venía forjando en la región. La escritora se propuso escribir un nuevo modelo artístico que se distanciaba radicalmente de las tendencias realistas y regionalistas que predominaban en Centroamérica. En el ensayo se examinaron los factores sociocríticos que influyeron en la trasgresión epistemológica que cometió Oreamuno con su única novela publicada *La ruta de su evasión*. Se identificaron elementos canónicos, con los cuales se argumenta que la autora debe ser reconocida como una escritora fundacional de la generación vanguardista, y contracanónicos del tiempo en el que fue publicada la novela en 1949. Dentro de sus innovaciones estéticas se debe galardonar el uso del estilo surrealista monologado; y, en cuanto a las innovaciones políticas, debe ser recordada como una de las primeras escritoras en escribir desde la sensibilización cotidiana femenina.

Abstract

Yolanda Oreamuno Unger was a Costa Rican writer who was a member of the literary generation of the 1940s. Her avant-garde work of literature marked a new stage in the literary production that was being forged in the region of Central America. The author set out to write a new artistic model that radically distanced from the realistic and regionalist tendencies that predominated in the region. This essay examined the sociocritical factors that influenced the epistemological transgression committed by Oreamuno with her only published novel *La ruta de su evasión*. Canonical elements were identified, with which it is argued that the author should be recognized as a founding writer of the avant-garde generation in Latin America, and counter-canonical elements from the time in which the novel was first published in 1949. Within its artistic innovations, the use of the interior monologue surrealist style should be mentioned; and, as for her political innovations, she must be remembered as one of the first female writers to write from a female experience and point of view.

I. Introducción

En las últimas décadas se ha recuperado del olvido el trabajo escritural de autoras que había quedado afuera del canon y de los listados académicos prestigiosos de literatura. Una de las razones por las cuales se desempolvaron obras literarias escritas por mujeres es la crítica que trasladó su enfoque de escudriñar personajes femeninos en la tradición masculina a escudriñar la mirada de mujer desde la cultura femenina. Esta rama adoptó el nombre de ginocrítica por la escritora y crítica estadounidense, Elaine Showalter. Es a partir de esta línea de pensamiento que se selecciona a una obra de literatura escrita por una mujer, la cual marcó un antes y después en la tradición literaria centroamericana del siglo XX: *La ruta de su evasión* de Yolanda Oreamuno.

La escritora costarricense en cuestión produjo una ruptura epistemológica en el tejido de la literatura centroamericana cuando publicó en Guatemala su única novela *La ruta de su evasión* en 1949. Con un estilo realista, pero de corte experimental, la escritora costarricense explora el monólogo interior: una técnica vanguardista prestada del surrealismo para presentar el mundo interior de los personajes, centrándose en la psiquis femenina con el objetivo de presentar su condición de sumisión. El acercamiento de un tema doméstico desde una mirada femenina y la aplicación de una herramienta surrealista tildaron la obra de subversiva. *La ruta...* es reconocida por muchos de sus estudiosos como una de las obras más atrevidas y radicales de su tiempo en Centroamérica, en su sentido político y estético.

El ensayo propone hacer un análisis sociocrítico de los factores que influyeron en la transgresión literaria de Oreamuno. Durante el análisis se desea proporcionar al lector una nueva apreciación de la única novela publicada de Yolanda Oreamuno, tomando en cuenta las estructuras sociales de los años 40 que se ven reflejadas en la obra. El objetivo es repensar a Yolanda como una escritora fundacional y no como el residuo de un mito patriarcal que desprestigia su producción escritural. Con esta relectura de la obra de una escritora costarricense, se espera cultivar el interés de leer y de estudiar a mujeres escritoras en la región a quienes se les ha negado el debido reconocimiento. En los listados canónicos de los escritores que pertenecieron al *boom* latinoamericano solo figuran hombres, ignorando a las escritoras de sexo femenino que también fueron influyentes en ese período. Los nombres de esos escritores resuenan en la *vox populi*, pero los nombres de las autoras mujeres apenas es repetido por los prestigiosos programas académicos. El objetivo de este ensayo es reforzar la memoria de las escritoras mujeres transgresoras en la consciencia colectiva de la región para que puedan llegar a resonar tanto como los nombres de sus contrapartes masculinas.

El marco teórico se apoyará en la teoría de la angustia de influencias de Harold Bloom y las teorías contracanónicas feministas de Lillian Robinson. Para ubicar el trabajo escritural de Yolanda Oreamuno en una etapa de subjetividad femenina, se apoya en la organización evolutiva de la producción literaria de la escritora mujer occidental concebida por Elaine Showalter. También se aplicarán los pensamientos de los críticos Lucien Goldmann, Edmond Cros y Georg Lukács para delimitar el enfoque sociocrítico del análisis. Con estos referentes se pretende esclarecer cómo Oreamuno transformó el panorama literario de su región después de la publicación de *La ruta de su evasión*.

II. Marco teórico

2.1 Movimientos literarios precursores de las Vanguardias

En la segunda mitad del siglo XIX, la producción literaria de la nueva novela centroamericana basaba su pensamiento en la Ilustración, una corriente importada de Europa que se enfocaba en el ideal del progreso y, por ende, la expulsión de todo aquello que pudiese contaminarlo. De acuerdo con lo que se entendía como “progreso”, en Centroamérica se impulsó el proyecto de la homogenización que giraba en torno a la ladinización de la población. Con el objetivo de expulsar lo bárbaro, se buscaba integrar a las personas de etnias indígenas y negras a la cultura occidental por medio de la aculturación y la eugenesia. En otras palabras, se pretendía “civilizar” a la población para poder someter el territorio a un proceso de presunta modernización (que era más bien un proyecto de occidentalización). Se posicionaba al indígena o campesino como el otro, y al hombre ladino como su salvador y redentor (Perkowska, 2011).

Durante este período, la literatura del continente no hacía más que imitar las modas literarias europeas, pero con algún desfase en el tiempo. A partir de la Ilustración surgieron dos tendencias que tuvieron gran impacto en América Latina: el realismo, que se manifestó en los cuadros de costumbres y desembocó en el regionalismo; y el naturalismo, el cual tomó como punto de partida los cuadros desgarradores de la pobreza en la narrativa social. De acuerdo con Ramírez (1970), estos movimientos son los signos más importantes en la narrativa centroamericana. Ambos tomaron préstamo del modernismo en prosa y es así como llegaron a difundirse ampliamente en los primeros cincuenta años del siglo XX.

La llegada de los inmigrantes europeos, que trajeron los negocios cafetaleros impulsados por los gobiernos liberales, introdujo nuevas ideas sociopolíticas que implicaron una revolución en el modelo socioeconómico patriarcal. La vida tranquila y simple de la Colonia se había suplantado por una más activa, pero compleja; y algunos escritores nostálgicos, en respuesta, se lanzaron a la tarea de rescatar la vida pasada. Los escritores recurrieron a la narrativa europea y buscaron inspiración en los modelos costumbristas españoles, pero le dieron un giro propio (Aguirre, 1988). Mientras que el realismo costumbrista europeo tenía como objetivo hacer escarnio de la nueva burguesía inaugurada con la industrialización, en Centroamérica la atención se fijó en la clase marginada de campesinos e indígenas, quienes eran proyectados como parte del paisaje pintoresco, retratando las variantes locales de su habla que se salían del castellano centralizado. Su objetivo era moralizar a la sociedad y culturalizar al campesino mostrándole sus faltas idiomáticas y el atraso en sus costumbres.

Otra de las ramas del realismo que echó profundas raíces en Centroamérica fue el naturalismo, la cual se esforzaba por describir de manera objetiva la realidad psicológica y social aplicando los mismos métodos de las ciencias naturales. Este movimiento se vio influenciado por el determinismo biológico, el cual establecía que las acciones de los humanos (y por ende de los personajes) estaban determinadas por el contexto biológico y social. Es decir, la existencia del ser humano está condicionada y determinada por las fuerzas naturales externas al control humano. Los escritores naturalistas afirmaban representar la realidad con el mayor acercamiento posible gracias a los métodos científicos que utilizaban. La escritura de naturaleza científica se caracterizó por retratar lo que es grotesco y reprimido (Lissorgues, 2016). Las historias del

naturalismo están protagonizadas por grupos sociales que pertenecen a los estratos sociales más desfavorecidos –campesinos, trabajadores y prostitutas–, por medio de quienes el autor resalta las injusticias de la sociedad, sin adjudicarle empatía a nadie.

En América Latina, el naturalismo estuvo estrechamente vinculado con el indigenismo, el cual debe entenderse, de acuerdo con Orrego (2012), como una tradición discursiva en torno al indígena en donde se reflejan sus condiciones de vida para insinuar un compromiso social en modo de reivindicación. Es importante notar que no eran las personas de la periferia quienes retrataban sus propias vivencias, sino intelectuales burgueses que tenían acceso a la educación y al poder central de la región. Oleza afirma que el naturalismo no fue más que «la expresión de una cierta burguesía liberal, de una vanguardia burguesa» (1984, p. 36). En vista que no había investigación científica ni tampoco intercambio informativo, el novelista se veía obligado a «dar noticias sobre razas, costumbres, tendencia de la tierra, geografía, flora, fauna» (Ramírez, 1970, p. 36).

La influencia extranjera que se propagó durante los gobiernos liberales llegó a tener tanto poder que los historiadores acuñaron el término “neocolonialismo” para referirse al período entre 1880 y 1930, explica Rozotto (2019). A través de esta forma neocolonial de relacionarse con la esfera internacional, los países imperiales subordinaron a los países menos desarrollados, aunque estos estaban sometidos a la ilusión de gozar autonomía. Es así como empieza una representación criollista del nuevo continente. Una tendencia de la tradición narrativa criollista es relatar las hazañas de la conquista de la geografía del nuevo continente sureño, en donde el colono lucha contra la naturaleza salvaje, reforzando la dicotomía civilización y barbarie. «La interpretación de la naturaleza americana hace que la misma sea otro personaje más: un personaje gigantesco contra el cual el hombre sostiene una lucha para moldearlo, domarlo y hacerlo producir para beneficio propio» (Rozotto, 2019, p. 125).

A inicios del siglo XX, la novela criollista se replicó en diferentes corrientes. Alonso (1990) afirma que la proliferación del género abrió espacio para su propia desintegración en temas diversificados (p. 39). Así es como se llega a entender el criollismo como un movimiento “paraguas” que acoge a la diversidad de temas y narrativas que surgieron en la época. Rozotto (2019) identifica tres grandes divisiones temáticas que agrupan las características que se han observado en esta producción literaria criollista:

- 1) La naturaleza como protagonista;
- 2) la denuncia social;
- 3) el rechazo del neocolonialismo.

De lo rural a lo urbano, el modernismo surge como respuesta contraria al naturalismo proclamando que solo las cosas bellas pueden ser objeto de arte, todo lo demás no podía ser adorado; en palabras de Ramírez: «el efímero reinado del arte por el arte» (1970, p. 34). A diferencia de la mayoría de los movimientos artísticos que tenían su origen en Europa, el modernismo surgió de Hispanoamérica y se propagó través de la poesía, cuyo éxito tuvo tanto impacto que su influencia perdura hasta hoy. Por el contrario, las prácticas puristas modernistas en el cuento y en la novela no llegaron tan lejos, y Ramírez (1970) aventura a pensar que fue por el desarraigo ambiental entre los escenarios y sus realidades, ya que las historias modernistas solían desarrollarse en países orientales o en París, particularmente. El modernismo, a través de

su fundador, Rubén Darío (1866-1967), se convirtió en la herencia de la literatura hispanoamericana que dio lugar a Cortázar, García Márquez y Vargas Llosa. La convergencia con el realismo y el naturalismo llevó a América Latina a vivir lo que podría llamarse su edad clásica en literatura.

2.2 Las vanguardias en Centroamérica

Movimientos vanguardistas se le conoce al conjunto de expresiones artísticas que surgieron a inicios del siglo XX impulsado por el cambio de pensamiento provocado por los eventos sociales y políticos de Europa, como la Revolución rusa y la Primera Guerra Mundial. Como consecuencia de la crisis mundial, a partir de los años 20 empieza una era de cuestionamiento de todos los sistemas que habían dominado hasta entonces. Como sucedía con otros movimientos literarios, las vanguardias se instalaron de forma tardía en Centroamérica, con respecto a México y Suramérica. El modernismo, como corriente que se había popularizado en este momento, sufre un período de transición hacia una nueva corriente literaria que buscaba innovación dentro de las expresiones auténticas. El famoso lema que tanto defendió el modernismo “arte por el arte”, se convirtió en una especie de escondite para disimular las ansiedades sociales y políticas. Bellini (2010) describe al modernismo, y a la generación de arte que venía publicando, como totalmente desarraigado del espíritu de la nación, insulso y superficial. Es decir, estas nuevas reconfiguraciones artísticas deseaban apartarse del compromiso estético vacío y se comprometieron con las causas políticas, pero sin sacrificar por completo lo estético. El escritor vanguardista se empezó a cuestionar su función como artista dentro de la sociedad y contó con un nivel transgresor más profundo que el de tendencia modernista.

La orientación del vanguardismo surgió como un «rescate de la autenticidad del espíritu nacional» (Bellini, 2010). Por esta razón, la vanguardia en Hispanoamérica no se puede reducir a un simple reflejo de los movimientos vanguardistas que proliferaban en Europa, como el surrealismo, dadaísmo, futurismo, cubismo, expresionismo, etcétera. Quirante (2017) establece que la vanguardia en Latinoamérica se diferenció de la europea por el hecho de mostrarse en rechazo del logocentrismo racionalista responsable de la Primera Guerra Mundial.

La escritura de vanguardia es inaugural y supone el desarrollo de otra conciencia y de otros proyectos acordes con la nueva imaginación creadora, entre ellos un nuevo lenguaje que permitió a los latinoamericanos romper con el discurso histórico del logos europeo. (García Pinto, año, p. 109, citado por Quirante, 2017, pp. 111-112)

Gracias a este esfuerzo autónomo de realzar el espíritu nacional y personal, cada país en Centroamérica desarrolló su propia construcción literaria vanguardista. «El principal objetivo ideológico pregonado por las vanguardias consistió en mostrar una identidad cultural (nacional, centroamericana, regional) vinculada con una herencia histórica precolombina» (Quirante, 2017, p.92). En los estudios dedicados a la literatura centroamericana de vanguardia, se señala que Nicaragua fue el país del continente americano con una experiencia vanguardista mejor consolidada. Según Martínez, Umaña y Urbina (2014) la proliferación de obras vanguardistas nicaragüenses se debe al apoyo que el Estado de Nicaragua le concedía a la literatura nacional.

En esto también influye la aclamación del poeta Rubén Darío quien logró afianzarse en las élites artísticas del mundo dando a conocer las letras de su país natal.

Con el objetivo de materializar los rasgos anticipadores de las vanguardias, Yurkievitch señala que «se trata de rasgos como el fluido estilo coloquial, la mezcla de tonos y niveles, las sorprendidas rupturas humorísticas, la ironía y la autobiografía mezclada con claras referencias a la actualidad.» (Yurkievitch, 1976, citado por Albizúrez, 2005, p. 103). En este punto, Quirante (2017) indica que las aportaciones principales de la Vanguardia podrían clasificarse así:

- 1) El paisaje pierde importancia con respecto al verdadero protagonista: el sujeto humano.
- 2) Los personajes históricos pasan por la obra de forma más indefinida.
- 3) Los personajes presentan una dualidad en forma de contradicción y se presentan de diferentes perspectivas invitando al lector que saque sus propias reflexiones.
- 4) El lenguaje es limpio, uniforme y coloquial, frente a las experimentaciones lingüísticas del modernismo. Además, por un lado, el diálogo adquiere una función interna estructural que permite que los personajes atraviesen un proceso de autodescubrimiento ante el lector; y, por otro lado, que el narrador apenas tenga que intervenir.
- 5) Desparecen los idilios románticos y las pasiones amorosas como motor de los personajes.
- 6) Se introduce el elemento onírico, producto de las técnicas surrealistas y de los estudios del subconsciente freudiano, en el sentido que los protagonistas sueñan y deliran.

(Quirante, 2017, pp. 113-114)

2.2.1 Vanguardias en Costa Rica

La producción vanguardista costarricense se vio fomentada por las colaboraciones artísticas que poetas innovadores de la región hicieron con la revista *Repertorio Americano* (1919-1958), dirigida por los escritores Joaquín García Monge y Max Jiménez. Si bien existió una literatura vanguardista en Costa Rica con una «conciencia generacional», no implicó un movimiento rebelde que rechazara a sus letrados antecedentes. La revista publicó a escritores como Yolanda Oreamuno, Eunice Odio, Máx Jiménez, Isaac Felipe Azofeifa y Francisco Amighetti, entre otros. Además, presentó obra de otros vanguardistas hispanoamericanos y españoles.

De acuerdo con Monge (2021), la influencia surrealista fue lo más importante que dejaron los movimientos históricos de vanguardia en Costa Rica.

Sus raíces culturales son tan extensas, y sus fundamentos estético-ideológicos tan vigorosos, que no podía haber sido de otro modo. Pero, además, el Surrealismo superó con mucho los años de la moda vanguardista, [...] constituyó un verdadero caldo nutritivo que transformó y renovó el panorama poético, desde la década misma de 1930. (Monge, 2021)

Según Monge, los primeros indicios de una actividad literaria de índole vanguardista se dieron en 1925, con obras de algunos artistas que habían tenido contacto con esas corrientes

gracias a sus viajes a países europeos. Costa Rica era un país muy conservador en cuanto al arte, obstaculizando la publicación de jóvenes poetas y novelistas con propuestas anticanónicas.

Mientras que en Nicaragua la actividad vanguardista se asoció a un grupo particular, en Costa Rica los vínculos con otros movimientos o escuelas se establecieron de manera individual. Estos vínculos se llevaron a cabo gracias a los contactos que entablaron los artistas con conocidos del extranjero, y fueron estos vínculos los que ayudaron a conformar el vanguardismo costarricense. Otra característica que diferencia el vanguardismo costarricense con el resto es la ausencia de manifiestos. Monge (2021) supone que esto se debe a la carencia de grupos o fraternidades, o porque no existió una ruptura radical entre la tradición literaria que se venía forjando y los procesos de innovación estética.

La experiencia vanguardista nacional y la que se entretejió con los demás movimientos, fue la que encaminó la literatura costarricense hacia la contemporaneidad. Para 1940, la literatura costarricense había tomado una dirección desapegada del realismo costumbrista y naturalista que tanto había dominado el panorama artístico durante las primeras décadas del siglo XX. Los proyectos expresivos que impulsaron las vanguardias les permitieron adoptar un nuevo lenguaje estético, explica Monge (2021).

2.2.2 Vanguardistas representantes en Centroamérica

El precursor del vanguardismo por excelencia aclamado por Centroamérica es Darío, quien avanzó su proyecto literario en toda América Latina. Otros teóricos reducen la actividad vanguardista de Nicaragua a la literatura desarrollada por José Coronel Urtecho, quien estaba expuesto a las nuevas tendencias venideras de Europa en su residencia en Estados Unidos. En su retorno a Nicaragua en 1921 cultivó la nueva tendencia aplicando los aprendizajes que recibió en el norte del continente. Entre los escritores vanguardistas también se puede mencionar a Pablo Antonio Cuadra y Octavio Rocha, fundadores de la revista *Rincón de Vanguardia* en 1931.

En Panamá, hasta la década de los años 30, la literatura estuvo principalmente influenciada por Nicaragua. Sin embargo, a raíz de la independencia del estado colombiano en 1903, en los años 30 se manifiestan los deseos de consolidar una nueva república a través de la literatura. Así se concibió una nueva literatura: las artes, pero en especial la literatura, proyectó los intereses por renovar los elementos estéticos y temáticos de las tradiciones obsoletas (Martínez, Umaña y Urbina, 2014). Con este interés de renovación surgen algunos grupos literarios, que llegan a su punto máximo cuando se publica *La oda* de Rogelio Sinán. Además, con el apoyo de dicho autor se forma la revista literaria *Antena* la cual publicaba la actividad de poetas nuevos.

A pesar de que la vanguardia en Centroamérica se instauró de manera tardía, en Guatemala fue un movimiento de larga vigencia. Algunos de los poetas que participaron en este movimiento literario en Guatemala son Flavio Herrera, Arqueles Vela, Luis Cardoza y Aragón y Miguel Ángel Asturias. Cabe mencionar que los textos de los respectivos escritores se producen fuera de los países de origen. Por ejemplo, Asturias salió de Guatemala en 1924 y se asentó en París, donde conoce a los grandes exponentes surrealistas de la época. En Guatemala se

conformó el grupo literario “los Tepeus” de la generación del 30 que impulsó la renovación de las letras nacionales. Con la generación de los años cuarenta se conformó el grupo “Asociación de escritores”, compuesto por pintores, músicos y escultores que publicaron en la revista *Acento*.

Según Martínez, Umaña y Urbina (2014), en El Salvador no se produjo una ruptura explícita del modernismo. A pesar de que Julio Enrique Ávila nunca se liberó totalmente del modernismo, es reconocido como el iniciador de la vanguardia. En los años 30, aparece una voz innovadora y diferente a la del modernismo, una voz que se separa de lo anterior y escribe sobre la coyuntura del país; esta siendo la de Pedro Geoffroy Rivas. Martínez, Umaña y Urbina (2014) afirman que la contribución de Rivas ayudó a pavimentar el camino para el paso del vanguardismo. No obstante, continúa Martínez, *et al*, quienes marcan el paso del vanguardismo salvadoreño es el grupo denominado “Grupo Seis”, conformado por Matilde Elena López, Antonio Gamero, Oswaldo Escobar Venado y Cristóbal Humberto Ibarra, entre otros.

2.2.3 Mujeres representantes de las vanguardias en Centroamérica

Mientras que el panorama de la narrativa de mujeres sudamericanas ha sido relativamente explorado, el cúmulo de estudios sobre mujeres literatas centroamericanas deja mucho que desear. La crítica contemporánea ha hecho a un lado a las escritoras de esta región. A continuación, se resume la revisión de la producción narrativa en manos de mujeres del siglo XX de Consuelo Meza (2021).

Lucila Gamero de Medina (1873-1964) de Honduras fue la primera mujer de Centroamérica en escribir un cuento (1894) y una novela (1897). No solo esto, sino es de las primeras autoras que elige a la mujer como sujeto protagonista de su narrativa concediéndole un espacio importante para articular su rechazo a la ideología patriarcal. Gamero publica siete novelas y un libro de cuentos; el más conocido *Blanca Olmedo* (1903) fue reeditado en numerosas ocasiones. Debido a que escribía sobre temas poco comunes y tradicionales para escritoras mujeres de la época, los padres de familia y los sacerdotes desaconsejaban la lectura de dicha novela por considerarla inmoral. Meza describe que la obra de Gamero es doblemente transgresora porque escribe novela y explora ideas que no se consideran como “femeninas”.

En Costa Rica, la narrativa femenina se inaugura con Carmen Lyra (1888-1949): pseudónimo de María Isabel Carbajal. Una característica de Lyra es su identificación con los personajes femeninos y populares, los cuales pasaron a tener roles protagónicos y a expresar posturas subversivas al discurso moral hegemónico. Su enfoque feminista de denuncia hacia la discriminación sexual, social e intelectual de las mujeres, la posicionó como una gran influencia en las generaciones de las décadas de 1930 y 1940. A pesar de los aportes que dejó Lyra, la escritora mujer fundacional de Costa Rica es Yolanda Oreamuno, quien transgredió con las normas estéticas tradicionales de literatura.

[Yolanda Oreamuno] es la primera en este país, entre el conjunto de escritores de ambos sexos, que rompe con la temática regionalista, sustituye los personajes masculinos por femeninos y les ofrece un espacio para expresar sus dilemas existenciales, penetrando en la psique de sus protagonistas. (Meza, 2021)

Oreamuno lidera uno de los principales antecedentes del movimiento vanguardista, no solo de Costa Rica, pero de Centroamérica (Quesada, 2000). Su única novela publicada, *La ruta de su evasión* (1949) presenta una crítica hacia la subordinación femenina frente a la dominación patriarcal y se rebela ante la situación de posesión material del hombre. Más que encontrarle una salida o respuesta a la sumisión de la mujer, Oreamuno la muestra a través de desgarradores personajes femeninos. Aunque culmina en un final abierto, se intuye que la única manera de liberarse de esta situación es a través de la muerte. Su emblemático estilo se centra en la técnica existencialista y la psicológica del flujo de consciencia.

A finales de la década de los años 40, la mujer obtiene el derecho del sufragio, incrementando la presencia de las mujeres en el panorama literario de Centroamérica. En este momento, las novelas y cuentos que tienen como tema central la reflexión sobre la identidad femenina proliferan. Rima de Vallbona (1931), de Costa Rica, explora temas tabúes relacionados con el incesto, el lesbianismo y el erotismo femenino. Su obra más conocida es la de tendencias vanguardistas, *Noche en vela* (1968).

Meza, en su revisión del *Panorama de la narrativa de mujeres centroamericanas* (2021), concluye que se pueden observar cuatro grandes temas literarios en la narrativa femenina contemporánea: «la narrativa de tema guerrillero o de la guerra, la narrativa histórica, la narrativa que tiene como objetivo la reflexión alrededor de la identidad femenina y/o las relaciones de género y aquella en la que se encuentra una propuesta acerca de nuevas formas de sociedad» (Meza, 2021). La narrativa enfocada en la exploración de la identidad femenina, que es en donde recae el interés de este estudio, se divide en dos tipos: las escritoras que ubican su interés en la subjetividad femenina —en donde se encuentra Oreamuno— y las que concentran en las condiciones objetivas y la influencia que estas ejercen sobre la condición de la mujer. En la segunda clasificación se encuentra la costarricense Rima de Vallbona con sus temáticas de corte denunciante sobre la subordinación de la mujer.

Un hecho que se debe tomar en cuenta cuando se hace un recuento de las escritoras mujeres centroamericanas es que estas figuras están condicionadas por ciertas características: pertenecen a una clase oligarca de ascendencia europea y con un mayor poder adquisitivo, y se encuentran enajenadas de su propio país de origen porque han sido educadas en el extranjero o porque fueron expuestas a otras culturas. En vista que transgreden los límites culturales y nacionales ocupan una posición marginal en la sociedad que las invisibiliza.

Las mujeres que escribieron en el punto de encuentro del modernismo con las vanguardias expresaron un mundo interior lleno de intensidad lírica, manifestado sin temor ni vergüenza de ser artistas femeninas. Probablemente por tener la osadía de escribir en un mundo dominado por el canon blanco masculino fueron vistas como personas revoltosas y demasiado sensibles.

2.3 Narrativa y sociedad

2.3.1 Sociocrítica

La sociocrítica se concibió en la convergencia de múltiples ramas ideológicas, teóricas, metodológicas, conceptuales, institucionales y epistemológicas. A diferencia de la sociología, la sociocrítica se ocupa de aquello que el texto transcribe; de las conjeturas de incorporación de la historia, no en el nivel de fondo, sino en el de la forma, explica Edmond Cros. En las palabras de C. Duchet, la sociocrítica se sitúa del lado social de la articulación que constituye el texto, y no de su profundidad psicológica. Dicha disciplina examina cómo el discurso social es materializado en y por el texto, no tanto en lo que fue dicho, sino en cómo se dice lo que fue dicho. Este proceso analítico consiste en interrogar la socialidad que conduce el texto, lo cual remite a todo aquello que no se dice de forma textual en el texto, pero que, sin embargo, forma parte del capital del texto: los no-dichos y rechazos.

El objetivo de la sociocrítica, explica Cros (2011), es poner de manifiesto las diversas relaciones existentes entre las estructuras de la obra literaria y las de la sociedad. Mientras algunas disciplinas sociológicas de literatura dejan intactas las relaciones estructurales del texto, la sociocrítica localiza el centro de la naturaleza social de la obra dentro del mismo texto y no fuera de él. Para ello, es necesario reconstruir los elementos semióticos-ideológicos para mostrar cómo el proceso histórico está enraizado en el proceso de la materialización artística. Los sociocríticos parten de la idea de que toda producción artística se lleva a cabo dentro de un sistema de normas dictados por ciertos aparatos. Por ello, se reconoce la lengua como una realidad abstracta que pone en manifiesto las situaciones sociales de la sociedad. De acuerdo con Edmond Cros, el proceso de poner en manifiesto el funcionamiento interno del texto propone ordenar diversas selecciones de signos que el texto demuestra de manera independiente de lo que enuncia; por lo que sugieren una distorsión entre el signo y lo enunciado (Cros, 1997).

Edmond Cros organiza y escudriña los niveles estructurales dentro del texto de la siguiente manera. Los mensajes nacen del genotexto: un espacio intratextual abstracto que se constituye de un sistema de elementos genéticos, responsables de la producción de sentido. El genotexto está atravesado por contradicciones ideológicas y no existe dentro del texto. Los fenotextos se encuentran en las categorías del texto y funcionan en el marco de un proceso de significación, que alimenta las relaciones semánticas del genotexto. Para comprender mejor el concepto, se debe pensar en el genotexto como el medio a través del cual el texto interactúa con la historia. El genotexto se ubica en la encrucijada entre el interdiscurso —o «condiciones sociohistóricas en las que el hablante está inmerso» (2011, p.)— y el intertexto —el material lingüístico precondicionado que le da forma al significado.

Para poder esclarecer lo que significa el interdiscurso, Cros se apoya en dos nociones propuestas por Lucien Goldmann (1980): el sujeto transindividual o colectivo y el nivel de lo no consciente. En torno a la idea de los fenómenos sociales que reproducen las estructuras mentales en los textos, Goldmann propone que el verdadero sujeto de la producción cultural es el grupo social; se aleja de la figura del genio individual prefiriendo el concepto del *sujeto transindividual* cuya concepción del mundo expresa las producciones artísticas del grupo. Las estructuras no son creaciones individuales que se le pueden atribuir a un solo individuo sino creaciones sociales, las cuales solo pueden resultar de la actividad acumulativa de muchos individuos. El sujeto colectivo se entiende como los grupos sociales a los que cada individuo pertenece en algún momento de la vida: generación, familia, sexo, profesión, religión, etc. De modo que cada sujeto transindividual

se inscribe al discurso colectivo. Respecto al texto y su relación con el sujeto transindividual, Cros escribe:

Por eso el texto no selecciona sus signos solamente dentro del lenguaje, sino entre la totalidad de las expresiones semióticas adquiridas / propuestas por los sujetos colectivos. Este sujeto transindividual se invierte en la conciencia de cada individuo que lo conforma, por medio de microsemióticas específicas. (Cros, 2011, pp 6-7)

Estas microsemióticas que menciona Cros reproducen los valores sociales de los múltiples sujetos colectivos a los que pertenece el escritor.

El sujeto transindividual opera a través del inconsciente, la conciencia y lo no consciente. Este último es una creación del sujeto colectivo y es diferente al inconsciente freudiano porque no está reprimido y solo puede hacerse ver mediante el análisis científico. En el no consciente se reproducen los valores sociales y las prácticas discursivas de diferentes sujetos colectivos, sin que el individuo esté consciente de ello. A partir de esta discusión, Edmond Cros plantea la siguiente pregunta: «si bien la visibilidad social y personal del escritor es limitada, suponemos que la visibilidad de la obra literaria es a menudo mucho más amplia, ¿cómo explica el crítico esta diferencia?» (Cross, 2011, p. 7). Cros responde que es el resultado del funcionamiento de lo no-consciente. Es decir, los discursos que plantea el autor en el texto siempre tienen más significado del que el sujeto puede estar consciente. Según Goldmann, el método estructuralista genético, que él mismo propone, permite sobrepasar la presencia y la influencia del autor como individuo en su obra para poder remitirse a todos los pensamientos de un grupo y buscar las estructuras correspondientes.

La idea de que la obra literaria es una representación objetiva del mundo en su totalidad es una postura ampliamente trabajada a partir de la teoría leninista del reflejo. Hasta este punto Lucien Goldmann y Georg Lukács coinciden, sin embargo, Goldmann se aventura un paso más lejano al afirmar que no es la obra en sí que supone un reflejo directo de la visión del mundo, sino que la obra aparece como un elemento constitutivo de esa conciencia colectiva. Por otro lado, bajo la teoría del reflejo, Lukács establece dos principios. Primero, el arte no representa el punto de vista literal de la clase; más bien, el arte y la literatura son un reflejo de los pensamientos y actitudes totalizadoras de la sociedad, por lo que se debe indagar más a fondo en vez de buscar en la mera superficie. El reflejo se vuelve más dinámico y verosímil. Claro, el realismo representado tomará una selección de la realidad, pero siempre totalizadora en cuanto a la fidelidad.

Segundo, las ideas y las manifestaciones respectivas de los hombres constituyen en su propia conciencia un reflejo de la realidad objetiva; y desde el punto de vista del materialismo histórico, las manifestaciones de los hombres, entre ellas el arte, forman parte de la superestructura ideológica de la sociedad. Lo que quiere decir que estas también se hallan determinadas, en cierto grado, por las fuerzas productivas de la sociedad. El arte no puede ser enjuiciado por sí mismo, debe ser valorado como parte del proceso histórico de la sociedad; es así como se llega a afirmar que la literatura forma parte del proceso social por el que el hombre encarna su mundo externo mediante el uso de su conciencia. Cuando se obtiene la representación

de la realidad objetiva, argumenta Lukács, el escritor anticipa la ideología de la evolución social, ejerciendo un papel de profeta en la sociedad.

2.3.2 Canon literario

Como defensor de la fuerza estética y del placer por la lectura, Harold Bloom se opuso a las corrientes literarias de la segunda mitad del siglo XX que sobreponían ideologías políticas y sociales sobre el espíritu estético de la obra «con el fin de promover sus supuestos (e inexistentes) programas de cambio social» (Bloom, 2017, pp. 10-11). A partir de este disturbio proyectado sobre el cuestionamiento de la canonización de las obras, surge la propuesta de un canon occidental por Harold Bloom: una lista de veintiséis autores, principalmente hombres europeos y norteamericanos (a excepción de tres escritoras mujeres), que funcionaría como guía para el lector promedio occidental. El canon existe para fijar límites y, así, establecer una regla de dignidad estética alcanzable que no está sujeta a la política ni a lo moral.

Contrario a lo que el radicalismo académico ha llegado a sugerir, las obras de arte no llegan a formar parte del canon gracias a sus fructíferas campañas de propaganda, explica Bloom; más bien, la prueba para saber si una obra es canónica es identificar si esta exige relectura (p. 43). Otra manera en la que Bloom se enfrenta a la calificación canónica de las obras es mediante la extrañeza. Esta se convierte en un signo de originalidad que puede otorgarle el estatus canónico a una obra literaria. Bloom concluye que el deseo de crear una obra que supere la marca del tiempo está enraizado en la originalidad que debe combinarse con la herencia literaria. Con este prelude se puede identificar la noción del canon literario según Bloom, cuya definición dice así:

El canon, una palabra religiosa en su origen, se ha convertido en una elección entre textos que compiten para sobrevivir, ya se interprete esa elección como realizada por grupos sociales dominantes, instituciones educativas, tradiciones críticas o, como hago yo, por autores de aparición posterior que se sienten elegidos por figuras anteriores concretas. (Bloom, 2017, pp. 29-30)

La competencia a la cual Bloom hace referencia la va a denominar como «angustia de las influencias». El canon es en esencia una lucha antagonista por superar precursor literario. «En una obra literaria siempre hay una ansiedad conquistada, la haya experimentado su autor o no. [...] La ansiedad de la influencia existe entre poemas y no entre personas» (Bloom, 2011, pp. 20-21). Es decir, la ansiedad de la influencia no es un conflicto relacionado con el padre, sino una angustia conquistada en la obra de arte.

En su última revisión de la angustia de las influencias, tema que investigó y del que escribió la mayor parte de su vida, publica *Anatomía de la influencia* (2011) en donde se ubica la definición de *influencia* que se utilizará para el presente ensayo: «amor literario, atenuado por la defensa» (2011, p. 23). La defensa es un concepto que prestó del psicoanálisis y de la dialéctica para representar el mecanismo individualizador que evoca el escritor nuevo para «apartar cualquier compromiso totalizador» (2011, p. 30). En este tratado, Bloom presenta varios tipos de defensa que se pueden utilizar en relaciones literarias, las más importantes siendo la represión y

la apropiación. Por ejemplo, Shakespeare (el padre y la figura central de toda la literatura occidental, de acuerdo con Bloom) se aparta de Marlowe, como Milton se separa de Shakespeare, pero Joyce se apropia absolutamente de todos. Tal como ocurre en el vocabulario de Shakespeare, comenta Bloom, inspiración también significa influencia. Es en este momento cuando surgen las interrogaciones: «¿Qué es mi yo y qué es mi otro yo? ¿Dónde acaban las voces de otros y empieza la mía?» (2011, p. 34). Bloom argumenta que este desdoblamiento de la identidad personal y literaria transporta a los escritores a un lugar más allá de ellos mismos, «reconocimiento que de uno nunca es completamente el autor de su propia obra o de su propio yo» (2011, p. 35).

La lista de escritores canónicos occidentales concebida por Bloom se convirtió en objeto de controversia por reflejar un espíritu literario masculino, anglocéntrico y elitista. En su lista de autores, Bloom incluye a Borges, Neruda y Carpentier, otorgándole a la literatura hispanoamericana un estrecho espacio en el exclusivo canon de las letras occidentales. Sin embargo, mientras que Bloom se considera el canonizador de las letras occidentales por excelencia, el puesto por el canonizador de las letras hispanoamericanas lo tiene el escritor y crítico peruano, José Miguel Oviedo (1934-2019), quien publicó cuatro tomos de *Historia de la literatura hispanoamericana* (1995-2001) los cuales abarcan cinco siglos de producción literaria en América Latina. En la introducción, Oviedo esclarece que su intención fue la de hacer un recuento crítico cronológico de textos con vigencia histórica y no proponer un canon. No obstante, en su esfuerzo por hacer una historia viva de los autores que tienen validez para el lector contemporáneo tuvo que atravesar un proceso de selección. Lo canónico es lo admitido y legitimado por un sistema de ideologías; por otro lado, lo marginado es aquello que es apartado, de manera consciente, al no cumplir con las exigencias de las ideologías que destila el canon (Jitrik, 1996 citado en Szurmuk y Mckee, 2009).

Históricamente, los nombres de aquellos autores que quedan excluidos de listados privilegiados canonizadores pertenecen, en su mayoría, a mujeres. La escasa presencia y reconocimiento que se le presta a obras literarias escritas por mujeres va de la mano con la consolidación de un canon masculino y misógino. Victoria Ocampo, en 1936, identificó que hasta ese momento la tradición literaria se había desarrollado en un monólogo masculino como la forma predilecta de expresión adoptada por el hombre. El hombre le ha quitado la voz a la mujer para poder escuchar únicamente la suya. Las mujeres se han conformado «a repetir [...] migajas del monólogo masculino disimulando a veces entre ellas algo de su cosecha» (Ocampo, 1936, citado por Pratt, 2000, pp. 73-74). Para poder hablar y ser escuchadas, continúa Ocampo, estas deben poder «hablar como mujeres». Entonces, ¿qué pasa con la escritura que reprobó la filtración canónica? Mary Louise Pratt responde que es necesario aprender a leer a este cúmulo de textos que se quedó fuera; pero no se debe juzgar con las normas literarias establecidas para evitar reproducir los mismos prejuicios excluyentes que originalmente marginó al texto. En otras palabras:

se considera que la escritura hegemónica se constituye como una respuesta a las impugnaciones contrahegemónicas de los subordinados, y a su vez la escritura contrahegemónica debe leerse en relación a los textos hegemónicos. La diferencia es que, al construir un discurso, los escritores hegemónicos no están siempre obligados a nombrar a los Otros (en este caso son las mujeres) mientras que los subalternos lo tienen

que hacer para poder cuestionar, en sus propios términos, a las instituciones de conocimiento. (Pratt, 2000, p. 83).

De esta manera, la producción literaria de la mujer se puede considerar una lucha dirigida contra la imposición del monólogo masculino.

A la escritora mujer de la región le atraviesan diversas marginalidades además de los prejuicios sexuales que debe soportar, y una que comparten todas es el hecho de intentar publicar desde una región que es frecuentemente borrada del mapa: Centroamérica. Publicar en Centroamérica es parecido a estar inédito, y para una mujer, esto implica un doble desplazamiento. Los listados del canon son misóginos porque fomentan la invisibilización de los nombres de mujeres, y cualquier acto de violencia contra la mujer, de acuerdo con Rita Segato (2013), posee una dimensión social expresiva y discursiva. Es mucho más complejo que una guerra contra las mujeres, argumenta Segato: la guerra es contra los poseedores de territorios, pero que se lleva a cabo mediante los cuerpos de mujeres. De modo que, la violencia de la que son víctimas las mujeres es una violencia que, a través de ellas, se está dirigiendo a todo el tejido social. «Porque el cuerpo de la mujer es un vehículo para un mensaje que se dirige a toda la sociedad; un mensaje de omnipotencia, de impunidad, de la capacidad de ser violentos de manera arbitraria, sin razón, sin una lógica utilitaria» (Segato, 2019).

2.3.3 Crítica feminista y su contraposición al canon

Entre el grupo de opositores del canon literario propuesto por Bloom se encuentra Lillian Robinson con su ensayo de crítica feminista *Traicionando nuestro texto. Desafíos feministas al canon literario* (1983) en el cual señala que el canon literario siempre ha sido un territorio beligerante porque la “sensibilidad colectiva” cambia a lo largo de la historia. Robinson argumenta que únicamente con la revaloración de las escritoras mujeres en todas sus manifestaciones es posible desafiar los valores estéticos que gobiernan el canon. Mientras que Bloom entiende el canon por una selección de textos que compiten para sobrevivir, Robinson lo define como estándares convencionales de juicio y gusto. Robinson argumenta que los criterios que se utilizan para calificar el estatus canónico de una obra son más abstractos e informales de lo que presumen ser: no están codificados en ninguna parte ni son uniformes. El artefacto del canon se acerca más a un pacto entre caballeros: miembros de una clase privilegiada y de sexo masculino (Robinson, 1983).

Desde hace más de una década, las estudiosas feministas han llamado la atención sobre el abandono, en apariencia sistemático, de la experiencia de las mujeres en el canon literario, abandono que se manifiesta en la lectura distorsionada de las pocas escritoras reconocidas y en la exclusión de las otras. Además, según el discurso, los autores masculinos, predominantes en el canon, nos muestran al personaje femenino y las relaciones entre los sexos de un modo que refleja y contribuye a la vez a la ideología sexista (aspecto éste [*sic*] de las obras clásicas que la tradición crítica mantuvo en silencio durante generaciones). (Robinson, 1998, p. 117)

A partir de la ideología sexista que reproduce suposiciones masculinas falseadas sobre la experiencia femenina, los autores hombres del canon contribuyen al cuerpo de desinformación, estereotipo y conjetura sobre el sexo femenino en la cultura. Por esta razón, la representación de una cultura se muestra incompleta e ilegítima cuando se ignora la producción artística de la mitad de la población. Robinson propone dos posibles acercamientos para abordar el canon literario dominado históricamente por hombres:

- 1) Plantear lecturas alternativas de la tradición que puedan reinterpretar las motivaciones y acciones de las mujeres para identificar.
- 2) Retar la ideología sexista que se ha estado manejando y obtener la incorporación de mujeres escritoras desatendidas al canon masculino.

El primer acercamiento propone abrir el canon a un número mayor de voces femeninas por medio de un método de demostración caso por caso (1998, p. 7). Sin embargo, eventualmente, este esfuerzo debe plantear interrogantes básicas sobre cuestiones de estética. A pesar de que este método establece nuevos valores, Robinson concluye que esta reinterpretación falla en desafiar la noción del canon en sí. Una de las cuestiones que se necesitan abordar antes de iniciar cualquier proceso de selección es si los textos recién valorados por mujeres cumplen con los criterios existentes, o, por otro lado, si estos mismos criterios que tienden a excluir a mujeres deben ser reemplazados.

En las palabras de Nina Baym, citadas por Robinson, los criterios literarios que se han empleado para clasificar a las mejores obras estadounidenses han tenido, inevitablemente, un sesgo a favor de las cosas masculinas, a favor de, por ejemplo, un barco ballenero, en lugar de una máquina de costura como símbolo de la humanidad (Baym, 1978, citado por Robinson, 1998). Cada vez que se agrega algo más en la construcción del programa académico de literatura, se debe eliminar algo más, y aquí es cuando entran en juego las ideologías y estéticas. En este sentido, Robinson se hace la pregunta: ¿Debe considerarse el canon como el compendio por excelencia o como el registro de una historia cultural? Por lo consiguiente, la crítica feminista se enfrenta al siguiente reto: o una autora es lo suficientemente “buena” para reemplazar a un autor masculino en el programa literario o no lo es. Si no lo es, ¿entonces debería ser reemplazado en nombre de serle fidedigno a la cultura, o no debería hacerlo, en nombre de la excelencia artística (Robinson, 1998, p. 11)? Para ser “inclusivos”, primero se debe entablar este debate.

El desarrollo de la crítica literaria feminista ha transcurrido por una serie de hitos importantes: pasó del estudio de identificación de valores, conexiones y experiencias femeninas en obras de escritores masculinos —considerada una etapa “primitiva”— a convertirse en el estudio exclusivo de textos por escritoras mujeres en sus más variados formatos: desde ensayos, poesía y prosa, hasta diarios, cartas, autobiografías, testimonios y poesía privada. Se ha incluido un amplio espectro de evidencia escritural de mujeres quienes no se percibían a sí mismas como escritoras debido a condiciones culturales que estaban por encima de ellas. Para abonar la recién descubierta tradición literaria feminista, concluye Robinson, se debe continuar respondiendo a las cuestiones impuestas por críticas feministas precursoras. El objetivo, argumenta Robinson, no es descartar a los clásicos literarios más sexistas, sino recopilar el arte en todas sus dimensiones humanas (1998, p. 19).

Elaine Showalter, en 1977, concibe el término de la «ginocrítica» como crítica feminista que tiene como objeto central de estudio la escritura producida por mujeres. En palabras de Showlater, la ginocrítica consiste en:

[...] construir un marco femenino para el análisis de la literatura femenina, con el propósito de desarrollar nuevos modelos basados en la experiencia femenina, en lugar de adaptar modelos y teorías masculinas. La ginocrítica comienza cuando nos liberamos de los absolutos lineales de la historia masculina, dejamos de intentar buscar mujeres entre las líneas de tradición masculina y nos centramos en el recién visible mundo de la cultura femenina. (Showalter, 1997, p. 217)

Elaine Showalter explica por qué los prejuicios emitidos contra las mujeres escritoras son tan dispersos e inexactos: los críticos se han enfocado en el puñado de novelistas canónicas y sus juicios se han visto distorsionados por la ausencia de una representación más fiel. Por considerar solo a un grupo de la élite «se ha invisibilizado la vida cotidiana, las vivencias físicas, las estrategias personales y los conflictos de la mujer corriente» (1977, p. 9). Se deben tomar en cuenta a aquellas mujeres que no son necesariamente “grandes” escritoras si se intenta rastrear los patrones reales de la tradición femenina literaria. Si queremos estudiar la expresión femenina, dice Showalter, primero necesitamos verlas en contraposición de las demás mujeres de su época. Es aquí donde Showalter cita a Virginia Woolf quien también llegó a la misma conclusión sobre la representación:

La mujer extraordinaria depende de la mujer corriente. Solo cuando sepamos cuáles eran las condiciones de vida de la mujer promedio: el número de hijos, si contaba con dinero propio, si tenía una habitación a su disposición para ella sola, si obtuvo ayuda para criar a sus hijos, si tenía sirvientes, si parte del trabajo doméstico era su tarea; solo cuando podamos medir la experiencia de vida posibilitada a la mujer común, podremos explicar el éxito o el fracaso de la mujer extraordinaria como escritora. (Virginia Woolf, 1967, citada por Showalter, 1977, p. 9)

Showalter identificó cierto patrón en el tratamiento de temas, problemas e imágenes en los escritos de mujeres occidentales y los organizó en fases de subordinación, protesta y autonomía, mejor conocidas como “femenina”, “feminista” y “de mujer”. No son fases limitadas ni excluyentes porque puede ocurrir un traslape entre ellas; además, estos elementos se podrían llegar a ver en la escritura de una sola autora a lo largo de su vida. La fase femenina abarca desde 1840, año en que la novela femenina se establece, según Showalter, y se transforma en 1880. En este período las mujeres adoptaron una gran variedad de géneros, pero se especializaban en temas de educación, religión, comunidad y moral. Vineta Colby, afirma Showalter, denomina esta etapa como «realismo doméstico». En esta fase de escritura femenina, las mujeres autoras internalizaban los códigos masculinos tradicionales para luego reproducirlos. La señal más identificable de este período, de acuerdo con Showalter, es el uso del pseudónimo masculino para poder publicar sus obras, práctica que se difundió en Inglaterra a partir de 1840.

A pesar de que previo a esta década las mujeres ya escribían ficción, no existía un sentido de comunidad y autoconciencia entre las novelistas (Showalter, 1977). De hecho, estas primeras escritoras evitaban un puesto profesional en la escritura porque solo podía traer sufrimiento y

escrutinio social, puesto que las novelistas eran vistas como vanidosas, antifemeninas y eran humilladas por los críticos victorianos masculinos. Este dilema hirió la vida personal y artística de las mujeres escritoras, explica Showalter: comenzaron a despreciarse como mujeres, se convencieron a sí mismas de ser antifeministas para poder seguir predicando la sumisión y el autosacrificio. Los lectores victorianos preferían leer al sujeto masculino de la pluma de una escritora mujer o, bien, al sujeto femenino de la pluma de la escritora mujer, pero desde una visión patriarcal; el caso de la creación del sujeto femenino de la pluma femenina dentro de una visión femenina todavía no se había producido. La transformación de esta etapa está marcada por la muerte de la escritora que escribía bajo el pseudónimo de George Eliot.

En una segunda ola de escritura producida por mujeres se encuentra la fase feminista, la cual abarca desde 1880 hasta 1920. Este momento es impulsado por la concientización que las mujeres toman sobre su condición subordinada la cual estalla en la lucha por conseguir el sufragio femenino. En su expresión artística, las mujeres denunciaron la sociedad patriarcal reclamando sus derechos. Mediante la literatura, dramatizaron la subordinación femenina y desafiaron todas las restricciones que habían sido impuestas sobre su autonomía creativa. Se protestaba en contra de los estándares canónicos que se habían internalizado en la etapa anterior, y se lucha por la inclusión de las minorías. A finales del siglo XIX, las mujeres escritoras desempeñaron un papel central en la producción y propagación de la ideología feminista. A diferencia de las escritoras de la fase femenina, las feministas desarrollaron un sentido de pertenencia dentro de su comunidad de mujeres escritoras que tenían causa en común: el poder de influir en otras mujeres. De hecho, argumenta Showalter, por la primera vez en ese siglo las mujeres escritoras se establecieron como representantes elegidas de su sexo.

La última fase que compone la evolución occidental de la escritura por mujeres, de acuerdo con Elaine Showalter, es la fase de mujer la cual se transforma en 1920 y continúa hasta hoy. Según Showalter, después de la Primera Guerra Mundial, las mujeres buscaron una distinción clara entre la pureza masculina y femenina. El mundo parecía estar dominado por la violencia del ego, lo que resultó en el rechazo de la militancia por parte de las mujeres. Por miedo a ser asociadas con la agresividad de la guerra, las escritoras se distanciaron de la visión estética masculina hasta llegar a crear una literatura separatista. Es así como una nueva generación de mujeres escritoras desarrollaron una ficción que celebraba la consciencia femenina. La concepción de una estética femenina las hizo volcarse hacia la autoexploración: se enfocan en descubrir lo que significa escribir desde la experiencia total de la mujer. En el primer plano, pareciera que esta fue la primera generación de mujeres en emanciparse de la cultura sujeta a la tradición masculina; sin embargo, Showalter expresa que, en el trasfondo, esta intención separatista solo las llevó a la autoaniquilación y a la repulsión de sí mismas.

En la nueva estética de la producción literaria en la fase de mujer se encuentra la autoaniquilación en lugar de la autorrealización. Showalter encuentra que, por lo general, cuando una mujer cruza el umbral hacia una nueva comprensión de la experiencia femenina termina siendo humillada y hasta destruida (1977, p. 246). Esto tiene su origen en la infancia de la mujer, cuyo deber principal en su educación está basado en el autosacrificio. «El suicidio», continúa Showalter, «se convierte en un arma femenina grotescamente fantaseada, una forma de ultrajar a los hombres fuera del dominio» (Showalter, 1977, p. 246). Showalter llega a la conclusión de que la autoaniquilación es el sello distintivo del esteticismo femenino.

Dorothy Richardson —la escritora representativa de la fase de mujer, según Showalter— dedicó su esfuerzo para producir un equivalente femenino a la tradición realista masculina y para consolidar una identidad artística femenina que, hasta ese momento, no se había establecido. Una de las técnicas con las cuales Richardson experimenta en la tercera fase de la evolución escritural de la mujer es el *fluir de conciencia*. Showalter describe esta técnica vanguardista como un esfuerzo por presentar la multiplicidad y variedad de asociaciones que se mantienen simultáneamente en el mundo de la percepción femenina. Virginia Woolf, la representante más importante de esta técnica, explica el *fluir de conciencia* como:

la oración psicológica del género femenino. Es de una fibra más elástica que las antiguas, capaz de estirarse al extremo, de suspender las partículas más frágiles, de envolver las formas más vagas. [...] Es una frase escrita por una mujer, pero solo en el sentido de que es usada para describir la mente de una mujer por una escritora que no está ni orgullosa ni teme nada de lo que pueda descubrir en la psicología de su propio sexo. (Virginia Woolf, 1923, citada por Showalter, 1977).

La organización en fases de la evolución escritural de mujeres en el hemisferio occidente concebido por Elaine Showalter es un testimonio al esfuerzo colectivo del género femenino en producir literatura en un sistema patriarcal que opera en su contra. Empezando por el hecho de tener que ocultarse detrás de un pseudónimo masculino para poder traspasar los filtros misóginos y sexistas de las casas editoriales y sus lectores hasta sublevarse en contra de los parámetros masculinos de la estética para concebir una nueva literatura propia del género femenino. El patriarcado que sometía y somete a las mujeres opera bajo mecanismos discretos que se ven enraizados en todo el tejido social. Y es que «el poder» dice Foucault «es y debe ser analizado como algo que circula y funciona —por así decirlo— en cadena. Nunca está localizado aquí o allí, nunca está en las manos de alguien, nunca es apropiado como una riqueza o un bien» (Foucault, 1992, p. 39). En otras palabras, la sociedad machista que dispone de las mujeres no se puede identificar en un solo punto de inflexión, más bien es un:

[...] conjunto de acciones sobre acciones posibles; opera sobre el campo de posibilidad o se inscribe en el comportamiento de los sujetos actuantes: incita, induce, seduce, facilita o dificulta; amplía o limita, vuelve más o menos probable; de manera extrema, constriñe o prohíbe de modo absoluto; con todo, siempre es una manera de actuar sobre un sujeto actuante o sobre sujetos actuantes, en tanto que actúan o son susceptibles de actuar. (Foucault, 1988, p. 15)

El Estado patriarcal y misógino confina al «otro», en este caso la mujer, a un espacio de posibilidades limitadas que es gobernado más allá de las instituciones políticas y económicas, sino entre los grupos de individuos. De acuerdo con Foucault, gobernar es «estructurar el posible campo de acción de los otros» (1988, p. 17), y es así cómo el filósofo llega a concluir que el poder no se ejerce solo por un individuo o una institución, pero son relaciones de poder que afectan a toda la sociedad. Estas relaciones de poder operan en todos los ambientes en los cuales los seres humanos se desplazan. El poder recae en los cuerpos y sus comportamientos, en sus relaciones individuales y colectivas. No obstante, si en todo contexto se pueden encontrar las relaciones de poder, qué salida tienen esos sujetos de esas relaciones de poder. Foucault explica

que la liberación se encuentra en la resistencia, puesto que «donde hay poder hay resistencia, y no obstante (precisamente por esto), ésta [*sic*] nunca está en posición de exterioridad respecto del poder» (Foucault, 2009, p. 100).

Habiendo dicho esto, Foucault eventualmente agrega una condición para que se desarrollen las relaciones de poder: debe existir alguna forma de libertad por ambas partes para que se pueda ejercer el poder sobre un sujeto. Si uno de los individuos está completamente subyugado a la disposición del otro mediante violencia, no se pueden dar las relaciones de poder. La resistencia empleada por mujeres para hacerse escuchar se manifiesta en formas de conducta, entendida como «el sentido de lucha contra los procedimientos puestos en práctica para conducirlos a los otros» (Foucault, 2006, p. 238).

III. Análisis

3.1 El sujeto transindividual de Yolanda Oreamuno y su obra

3.1.1 El sujeto transindividual

En un esfuerzo por inyectar la sociocrítica con intereses colectivistas, surge el fenómeno de la muerte del autor concebida por el estructuralista francés Roland Barthes. En cuanto un hecho pasa a ser relatado, se produce una ruptura: la voz pierde su origen; en palabras de Barthes, el autor entra en su propia muerte. Este distanciamiento entre el autor y su obra proviene de la idea de que los textos están compuestos por un tejido de ideas precursoras; y no se le puede atribuir este tejido a un solo escritor cuando su único poder es el de mezclar dichas ideas (Barthes, 1968). Para realizar un análisis sociocrítico de la obra, resulta necesario separar la línea temporal del libro y su autor. En otras palabras, con el autor en el mismo plano, resultaría inevitable que este se apropie del sentido último, y, en la escuela del análisis sociocrítico, el significado último se debe replegar en la sociedad. Bajo esta línea de pensamiento, Goldmann sugiere que es posible sobrepasar la influencia del autor como individuo en su obra para poder remitirse a todos los pensamientos del sujeto transindividual. Por esta razón, en este caso, resulta necesario recordar las experiencias de Yolanda Oreamuno, ya que el tejido social de ideas que conforma su obra representa las experiencias de otras mujeres contemporáneas a ella. Oreamuno es un recipiente que alberga y contiene las experiencias colectivas de las demás mujeres de su generación.

Yolanda Oreamuno Unger nació en San José, Costa Rica, en 1916 como la única hija de sus padres. Tras la muerte de su padre, Carlos Oreamuno Pacheco, en 1917, Yolanda creció bajo la tutela de su abuela materna. Cursó la educación secundaria pública en el Colegio Superior de Señoritas de donde se graduó como contadora mercantil. Su elección de título como perito contador se vio influenciada por las preocupaciones financieras que habían asaltado a su familia y, Yolanda, deseaba poderla apoyar incorporándose a la fuerza laboral. Siempre fue una estudiante brillante; además, era considerada una chica atractiva: «De mirada altiva, ojos grandes y facciones fuertes, labios marcados en gesto irónico, concordaba con los cánones de belleza de su época» (Teroba, 2020). Es importante este detalle, pues influyó directamente en su vida, debido a que gracias a su deslumbrante belleza participó en algunos concursos de belleza, incluyendo el internacional de Señorita Costa Rica en 1933 donde quedó entre las cinco finalistas. También posó como modelo para algunos de los pintores costarricenses más hablados de ese momento. Según el periodista Molina Jiménez (2021), el artista Gonzalo Morales Alvarado la retrató en dos ocasiones. Su belleza es un hecho que marcaría su vida y la percepción que la sociedad tendría sobre ella como escritora. A su vez, su incursión en las letras se dio de manera temprana, pues a los 16 años escribió su primer ensayo: *¿Puede la mujer tener los mismos derechos políticos que el hombre?* el cual se publicó en la *Revista Costarricense* de 1932 (Sánchez, 2007). En el ensayo, Oreamuno cuestionó el derecho de sufragio de la mujer que estaba en boga durante la época; pensamiento del cual eventualmente se alejaría conforme a su madurez:

Nosotras tenemos un derrotero que debemos agrandar, depurar y seguir, pero si queremos abarcar bajo nuestro poder, los que hasta hoy han sido derechos del hombre, no podremos cumplir con nuestra misión primordial, la de educar.

Si queremos ser grandes, si queremos tocar la gloria, abarcar el poder, qué gloria más grande, qué poder más sublime que el de modelar almas?

La política no se ha hecho para la mujer; es ilógico pretender ser jueces y partes en este dilema.

La mujer que quiera sentarse en las sillas del Congreso, la que quiera vivir esa vida agitada y pujante de la política, que selle las puertas de su casa y anule su personalidad.

La mujer no puede, ni debe tener los mismos derechos políticos del hombre. (Oreamuno, 1932).

En el fragmento anterior se evidencia a una Yolanda adolescente adscrita al discurso misógino y conservador que desestimaba la equidad de derechos de género en temas políticos. La postura de Oreamuno resulta llamativa si se toma en cuenta que el Colegio Superior de Señoritas, institución en la cual se emitió el enunciado, estaba sirviendo como un pilar de difusión de ideas del sufragio femenino en Costa Rica. El breve ensayo de Oreamuno iba en contracorriente de las grandes y revolucionarias ideas del momento y, para apartarse de las ideas conservadoras de Yolanda, su ensayo fue acompañado de una nota, al parecer escrita por la directora de la revista, Sara Casal, en la que se apartaba del pensamiento de la colegiala de 16 años de refutar el sufragio de la mujer (Sánchez, 2007).

La vida de Yolanda Oreamuno se vio limitada por tragedia, soledad y enfermedad. Desde chica sufrió acoso sexual por parte de las parejas de su madre y de otros hombres en su cercanía. A los 18 años fue secuestrada por un empresario reconocido; y, aunque fue rescatada ese mismo día, la deshonra de ese suceso llevó a sus familiares a presionarla para contraer matrimonio. Fue así como se casó con el diplomático chileno, Jorge Molina Wood. Debido a ello, se mudó con su esposo a Santiago de Chile, solo para regresar poco tiempo después a Costa Rica tras el suicidio de Molina Wood (Teroba, 2020). En 1937 contrajo matrimonio con su segundo esposo, Oscar Barahona Streber, economista y abogado simpatizante del Partido Comunista Costarricense, cuyas ideologías marxistas se permearían en Oreamuno. Junto a su segundo esposo, Oreamuno se convirtió en una participante activa del Partido Comunista de Costa Rica. Paralelamente, este también fue su período más prolífico como escritora: sus obras se publicaron en el *Repertorio Americano*, revista literaria que dirigió Joaquín García Monge, escritor que se convertiría en gran amigo de Oreamuno. En este período se evidencia una transición de pensamiento en el intelecto de Yolanda: un desplazamiento de enfoques tradicionales costumbristas y racistas a otros en los que manifiesta una sensibilización por los problemas sociales y los grupos marginados (La Nación, 2016). Así es como, en cuestión de unos cuantos años, Yolanda Oreamuno pasó de desfilarse como reina de belleza y de rechazar el sufragio femenino a transformarse en una intelectual subversiva. En 1942 nació su único hijo, Sergio Barahona Oreamuno, a quien le dedicó gran parte de su tiempo. No obstante, el divorcio de Barahona le arrebató la custodia de su hijo impidiendo verlo.

Después de vivir un breve período en México, se mudó a Guatemala tras ganar el premio en el certamen guatemalteco que publicó *La ruta de su evasión* en 1949. Obtuvo la nacionalidad

guatemalteca y fue acogida por su amiga costarricense, la poeta Eunice Odio, quien fue premiada en el mismo certamen, pero en la clasificación de poesía. La decisión que tomó Yolanda Oreamuno de autoexiliarse de Costa Rica se presentó como una respuesta a la indiferencia y el silencio que le devolvía su país natal. La ruptura con el PCCR, de la cual se hará referencia más adelante, le produjo un desencanto con la tradición intelectual de su generación. En una carta de despedida que le escribe a su amigo, Joaquín García Monge, dice lo siguiente:

Quiero que si algo de valor hago yo en el ramo literario, mi trabajo pertenezca a Guatemala, donde he tenido estímulo y afecto, y no a Costa Rica donde, fuera de usted, todo el mundo se ha dedicado a denigrarme, odiarme y ponerme obstáculos. Deseo que nunca se me incluya en nada que tenga que ver con Costa Rica y que mi nombre no figure en ninguna lista de escritores ticos, porque mi trabajo y yo pertenecemos a Guatemala. (Oreamuno, 1948, citada por Vargas, 2016)

Dos años después viajó a Estados Unidos por una enfermedad que la obligó a hospitalizarse. Teroba (2020) explica que sus desgarradores esfuerzos por ganar la custodia de su hijo le causaron problemas fisiológicos y psicológicos. Retornó a casa de Eunice Odio, pero esta vez en Ciudad de México, donde falleció en 1956, el 9 de julio, a sus 40 años. Sus restos fueron trasladados a Costa Rica en 1961, pero por muchos años su tumba no tenía siquiera una inscripción de su nombre. Es hasta 2011, gracias a iniciativa de J. P. Morales, que se le coloca a su tumba una placa conmemorativa.

El período histórico en el cual se gestó la vida de Oreamuno se caracterizó por turbulentos sucesos históricos: dos guerras mundiales, el auge del fascismo, dictaduras latinoamericanas, depresiones económicas, la Guerra del 48 en Costa Rica, el surgimiento del Partido Comunista en Costa Rica y las primeras luchas del movimiento sindical y del movimiento de mujeres. Era una etapa en Centroamérica que exigía lucha, mucha introspección y un compromiso por hacer marchar las nuevas propuestas de sociedad (Quirós, 2007). Fue un período que exigía revalorización de las costumbres y los parámetros culturales que enmarcaban a la sociedad moderna.

3.1.2 Obra

Entre las mayores influencias de Oreamuno se encuentran Thomas Mann y William Faulkner, pero su obsesión literaria, declarada por la misma Yolanda Oreamuno, era Marcel Proust a quien llamó alguna vez de la siguiente manera:

[...] mi mejor cuento de hadas. La magia de Proust en mí se realiza porque es el único autor capaz de levantar en mí emoción, ideas, ideas genuinamente propias, no proustianas. Con escritores contagiosos como Galdós, Mallea, Huxley, D. H. Lawrence, Malraux, puedo caer en el pecado de producir ideas galdosianas, malleístas, huxleyianas o malrauxistas. Con Proust me nacen solamente ideas. La gloria abstracta del creador ha de consistir en eso: en esperar una criatura, por modesta que sea, que veintiocho años después de su muerte se realice en sí misma por él. (Yolanda Oreamuno, 1961, citada por Vallbona, 1987)

El novelista y crítico francés es considerado uno de los máximos referentes en la literatura vanguardista impresionista y experimentó con la reconciliación de lo sensorial en su estilo onírico. Al igual que en Proust, se tiende a identificar en los escritos de Oreamuno la habilidad de franquear en el valle del inconsciente y de capturar tonos psicológicos de los personajes gracias a un genuino conocimiento humano. Los estilos de Oreamuno y Proust se detienen en pasajes descriptivos y expositivos largos que transcurren en una narración a tiempo lento. Además de Proust, en su momento se establecían conexiones inexistentes en su obra con otros escritores de su época: «No he leído a María Luisa Bombal (con quien ya me han comparado), ni a Joyce (también me han comparado); ni mucho menos a Jean Paul Sartre ni los demás existencialistas (de cuya tendencia me acusan)» (carta de Yolanda Oreamuno a Victoria Urbano, 1950, citada por Vallbona, 1987, p. 13).

En torno a la vida de la escritora se ha fabricado un mito que la personifica y la envuelve en un manto de misterio. Una de las razones por las que se instauró este misticismo recae en el desconocido paradero de una gran parte de sus textos, lo cual ha provocado una serie de especulaciones que alimentan la curiosidad por leerlos. Afortunadamente, prevalece su única novela publicada, la muy estudiada *La ruta de su evasión* (1948), que tenía como título original *La poseída*. De acuerdo con Sánchez (2008), gracias al registro epistolar que dejó Oreamuno, se conoce de otras cinco novelas inéditas: *Por tierra firme* (aprox. 1936), *Dos tormentas y una aurora* (aprox. 1944), *Casta sombría*, (1944), *De hoy en adelante* (1947) y *José de la Cruz recoge su muerte* (¿?) (Vallbona, 1995). Se conoce el manuscrito de algunos de esos textos, pero, de otros, es posible que solamente los imaginó. Eunice Odio, poeta y confidente de Oreamuno, creía que las obras *Casta sombría* y *José de la Cruz* se terminaron integrando en *La ruta de su evasión*.

De las pérdidas más grandes es el caso de *Por tierra firme*, manuscrito que empezó a escribir en 1936 y que en 1940 fue despachado a Estados Unidos para competir en un concurso latinoamericano. Oreamuno rechazó el premio de ser publicada cuando descubrió que debía compartir el primer lugar con otros dos escritores; decisión que fue sujeta a burla en los medios costarricenses. Durante el transcurso, el manuscrito original se extravió y su publicación jamás se recuperó. Oreamuno, consciente de la avanzada habilidad de su genio literario, proclamó «Es ya un mal endémico en Costa Rica eso de eludir los problemas» (Yolanda Oreamuno, citada por La Nación).

Uno de los ganadores de este concurso que empató con Oreamuno fue Carlos Luis Fallas, compañero de la escritora en el taller literario que dirigía Carmen Lyra en el PCCR, quien presentó su novela *Mamita Yunái*. Mientras que Fallas realizó una novela realista de denuncia social, Oreamuno partió desde su propia experiencia para producir una obra introspectiva que se enfocaba en la condición femenina. De acuerdo con La Nación (2016), ambos textos presentaron innovaciones en la literatura centroamericana, pero los comunistas intelectuales se mostraron en defensa de la obra realista de Fallas. Otra publicación que se vio afectada por su orgullo fue la de *Dos tormentas y una aurora* en la cual Alfonso Reyes había prometido escribir el prólogo antes de retractarse. Sintiendo traicionada por su amigo, Oreamuno prefirió no publicar la obra. Rima de Vallbona, en una reconstrucción del cuerpo literario que hizo de la autora en 1972, rescató un capítulo de la novela en cuestión: “Juan Ferrero” (La Nación, 2011).

Su vida como escritora empezó a una temprana edad, como se pudo ver con el ensayo que escribió cuestionando el papel social y político que podía desempeñar una mujer en la sociedad. Tan solo un par de años después, Oreamuno ingresó en el concurso de literatura del Colegio de Señoritas que se proponía discutir el tema “Medios que usted sugiere al colegio para liberar a la mujer costarricense a la frivolidad ambiente” con su ensayo *¿Qué hora es?* En este ensayo plantea que la verdadera liberación de la mujer se encuentra en el desarrollo de su intelecto y critica a las instituciones educativas y familiares por no cultivar la curiosidad por el conocimiento.

Desde que comienza la educación de nuestra mujer en el hogar se plantea ya su contradictoria situación: ¿se educa a nuestras muchachas para que sean buenas señoras de casa, correctas esposas y fuertes madres, o se las educa para que tomen una activa parte en el conjunto social, dentro y fuera del hogar? (Oreamuno, p. 2)

Dorelia Barahona resume la obra de Oreamuno en dos vertientes principales (Red Cultura, 2011). A sus artículos y ensayos Barahona los agrupa como testimonio social, en donde se podía leer a una Yolanda más racional que utilizaba un lenguaje más medido y cuyo fin era comunicar una idea sobre la coyuntura que estaba viviendo. Por otro lado, se encuentra la ficción de Yolanda, en donde se puede leer a una escritora más libre, más dispuesta a fantasear, que no tiene miedo de apropiarse de su mundo íntimo femenino (RedCultura, 2011). Dentro de su testimonio social se pueden mencionar los artículos “Para revenar. No para Max Jiménez” (1936), “Insomnio” (1937), “El ambiente tico y los mitos tropicales” (1938) y “La vuelta a los lugares comunes” (1940); publicados en el *Repertorio Americano*. Algunos cuentos que escribió son *Valle alto* (1946) y *La lagartija de panza blanca* (1936), entre otros.

Yolanda Oreamuno fue miembro de la generación literaria de los 40 en su incursión de la novela vanguardista introspectiva. Su propuesta escritural surgió a partir de una divergencia extrema del regionalismo, en cuanto al tema y al modelo estético de la construcción artística. Su ficción recoge fuertes influencias del surrealismo, con el cual la escritora creó un universo completamente hermético regido por el lenguaje y el ambiente que estos proporcionan. La narradora se posiciona en la interioridad de la consciencia de sus personajes y comenta desde allí, sin mayor intromisión del mundo exterior. Oreamuno propone un nuevo tipo de arte para un nuevo tipo de sociedad que exalta la autenticidad. Tanto en sus ensayos como en su novela exploró el tema de la distribución de poderes en la esfera doméstica, cuestionó los roles de género tradicionales, arrojó luz a las experiencias desgarradoras que pueden vivir las mujeres en su situación y reivindicó la erótica femenina necesaria para la resistencia del cuerpo de las mujeres.

3.1.3 *La Ruta de su Evasión*

Esta exploración de temas sociales y experimentación de técnicas artísticas tienen su culminación en *La ruta de su evasión*, novela publicada por el Ministerio de Educación de Guatemala durante el período revolucionario tras ganar primer lugar en el Certamen Permanente Centroamericano 15 de septiembre en 1948. *La ruta...* es una novela dotada de dolor, silencio y

vacío que protagoniza como figura central el mundo interior de los personajes que atraviesan desgarradoras experiencias de despojo y olvido. La historia gira en torno a Teresa Mendoza, una madre y ama de casa que se encuentra entre el limbo de la muerte y la vida; a su familia: su despótico y violento esposo, Don Vasco, quien rige la vida de todos en la casa; y a sus tres hijos, Roberto, Gabriel y Álvaro.

A lo largo de sus delirios monologados que ocurren en su mente, Teresa viaja al pasado para revivir algunas de sus penas (para mostrarle al lector su vida como sacrificada esposa y madre) y para aferrarse al recuerdo especial que le tiene a Esteban, el hombre de quien vivió enamorada.

Por eso al morir volvemos. Para agarrarnos en el recuerdo de todas aquellas porciones de nuestro pasado en las que estábamos plenos de la muerte perdurable, y sonreíamos o llorábamos sin miedo de perderla. Teresa está ya casi en manos de la vida transitoria. De ella sale la muerte permanente. Por eso, agarrada a ella ha vuelto atrás, atrás en el recuerdo. (Oreamuno, p. 250)

Estas memorias narradas por la consciencia de Teresa se manifiestan en saltos en el tiempo que ayudan a contextualizar la desgarradora relación entre el marido y su mujer. En el tiempo presente, que se desarrolla paralelo a la agonía de Teresa, se presentan narraciones en secuencia cronológica sobre sus hijos mayores y las relaciones que ellos entablan con el sexo opuesto.

Roberto, el primogénito, es disciplinado y vive esclavo de sus reglas. Embaraza a Cristina, una compañera de estudio, y contrae matrimonio con ella sin amarla por no manchar su honor. En el parto, Cristina y el recién nacido mueren llevando a Roberto a decidir marcharse de su casa de una vez por todas. Gabriel, tan sensible que se aliena a sí mismo del mundo, está atrapado en un conflicto amoroso: Aurora, amiga de la familia, está perdidamente enamorada de él, pero, este, a su vez, está enfatuado con Elena, una compañera de clase de Medicina. Gabriel se suicida el mismo día que Teresa muere. Álvaro, el hijo más joven, permanece en un tercer plano a lo largo de la obra: es descrito como un personaje borroso y escuálido, y está poseído por su adicción a la masturbación.

Los personajes de la historia, de una manera u otra, viven comprimidos y reducidos a consecuencia de la mirada autoritaria y misógina del padre y de las circunstancias familiares que están sujetas al desempeño del rol de género. Los personajes están buscando evadirse para encontrar la propia identidad. «Evasión» de acuerdo con Picado (1979), «es el regreso al yo, al reencuentro del ser consigo mismo. Siendo esto así, ello implica el sentido contrario; esto es la trayectoria de escape no hacia el yo, sino de él» (pp. 96-97). Por ejemplo, la casa, la maternidad y la muerte sirven de evasión para Teresa; el alcohol y la violencia, para Don Vasco; la disciplina, para Roberto; la masturbación, para Álvaro; y los libros y el suicidio, para Gabriel. Algunos expertos en la obra de Oreamuno coinciden en que *La ruta...* es un tratado de material autobiográfico que refleja la historicidad personal y el mundo interior de la autora. Picado (1979) argumenta que «*La ruta de su evasión* cuenta con una fuerte subjetividad narradora [...]. La resonancia afectiva que adquieren para el narrador los elementos del mundo mostrado evidencia

de su parte una motivación catártica...» (Picado, (1979, citado por Quirós Bonilla, 2007, p. 64). Y la evasión de la escritora, por su parte, se mantiene en la escritura como una salida del “yo”.

En 1977, en la Universidad de Costa Rica, se presentó un trabajo de graduación para la licenciatura en Filosofía y Letras titulado *Isotopía de la mujer alienada en La ruta de su evasión de Yolanda Oreamuno* por Haydée Garro, en el cual, a través de la polaridad masculino-femenino que se desarrolla en la obra, Garro demuestra la condición de inferioridad del actante femenino. Algunos de los referentes al tema de la sumisión es la mujer quien escribe la obra, a su visión de lo que representa lo femenino y el desarrollo de lo arquetípico. Garro concluye que en la obra:

[...] la configuración del mundo está formada por la oposición hombre vs. mujer, la cual se produce por la sumisión femenina y la incomunicación familiar y social. [...] los valores femeninos se circunscriben a la sumisión, en la aceptación del mundo de ellos, [los personajes masculinos]. (Picado, 1979, citado por Quirós Bonilla, 2007, p. 65)

En *La Ruta...* los valores y características de los personajes están distribuidos de acuerdo con la dicotomía de hombre y mujer. Se pueden encontrar símbolos que acompañan el arquetipo femenino y otros símbolos inherentes al masculino. «Están siendo solos. Pero él no siente la soledad porque ésta es hombre. Ella sí porque la mujer es compañía y entrega» (2017, p. 135). Gabriel se siente cómodo sumido en su frío silencio, pero, para Aurora, la indiferencia que recibe de parte de Gabriel inhibe la tierna entrega que ella está tan dispuesta a dar. Hombre y mujer se encuentran en polos opuestos y el punto de encuentro en el medio nunca termina por suceder. Por lo tanto, mientras que los sexos no se puedan encontrar en el centro, la reconciliación con la propia identidad no va a ocurrir.

Con esta puesta en escena del tejido social centroamericano que influye en las relaciones de género se puede demostrar que la única novela publicada por Oreamuno es más que un tratado autobiográfico en el que canaliza sus propias evasiones. La denuncia social se encuentra en el reflejo del orden externo; es decir, la concepción de la obra literaria está compuesta de leyes y mecanismos literarios que le dotan de realidad. Después de todo, la sociocrítica localiza el centro de la naturaleza social de la obra dentro del mismo texto y no fuera de él, según Cros (2011). La escritora pone en evidencia la visión masculinista a la que ha estado sujeta desde adolescente, como lo ha señalado en su ensayo *¿Qué hora es?:* «[...] nuestro pensamiento permanece atado indefectiblemente al razonamiento masculino. No sabemos de nosotras mismas sino lo que el hombre nos ha enseñado» (Oreamuno, 1938, p. 6). Se puede identificar un paralelismo consistente en el pensamiento de Oreamuno en su ensayo *¿Qué hora es?* y en el pensamiento de su novela. Esta continuidad en el pensamiento de la escritora demuestra que la obra, más que suponer un reflejo directo de la visión de la sociedad, se sostiene como un elemento constitutivo de la consciencia colectiva referida por Goldmann como el sujeto transindividual.

3.1.4 El mito

Por mucho tiempo, la academia literaria de Costa Rica ignoró la obra de Yolanda Oreamuno y, ante el trato hipócrita que experimentaba en su país natal, buscó refugiarse en las

letras de países vecinos. Al tratarse de una mujer costarricense de conducta libre y de belleza poco común, su vida, y no su obra, llegó a mitificarse; lo cual cautivó a las élites culturales (Caamaño, 2007). Su libertad y su atractivo aspecto la convirtieron en una de las chicas costarricenses más admiradas y anheladas de la época. El misticismo que la escritora desprendía no era desconocido para ella. De hecho, Oreamuno, como provocadora social, también se refirió a su propio mito en una carta que le dirigió a Joaquín García Monge cuando se mudó a Guatemala después de publicar *La ruta...*: «Les dejo la leyenda para que se distraigan, pero me vengo yo». Sobre el mito de Yolanda, Dorelia Barahona advierte que no corresponde necesariamente a la realidad del personaje ni a lo que escribió. En su opinión, el mito de Yolanda forma parte de “los tesoros del patriarcado” que aún se conservan. En este tesoro, se saca más provecho de las particularidades inherentes femeninas (en términos de belleza y objeto de deseo) que de su obra.

Oreamuno fue una mujer persistente y ambiciosa que persiguió el éxito literario y luchó toda su vida por hacerse escuchar. El prejuicio que recibía debido a su belleza física, una sombra que nunca la dejó de asechar, la cubría con un escudo que la invisibilizaba de los ojos y oídos de la sociedad costarricense. De hecho, Cortés (2011) explica que, incluso, hace tan solo un par de décadas, sus contemporáneos se referían a ella con una mezcla de admiración, lujuria y misoginia. «Ninguno de ellos hablaba de una escritora ni analizaba su literatura» (Cortés, 2011). La escritora, como muchas en su época y región, tuvo que combatir con las limitaciones sociales impuestas por la condición femenina que ocupaba. Después de todo:

[...] una mujer que escribe es una mujer que se afirma y pide para sí: escribir es inscribirse en el espacio y en el tiempo. Las raíces patriarcales lo dicen muy bien: las palabras se las lleva el viento, la escritura permanece. Transformar el verbo en escritura puede ser algo muy femenino y muy peligroso a la vez. (Macaya, 1997, citada por Dobles, 1996, p. 2)

Cuando una mujer se autoidentifica implica una doble subversión desde lo artístico y lo femenino. Dobles (1996) explica que, en el caso de la mujer, reafirmar su proceso de identidad es más problemático que en el de un hombre, porque se hace desde la marginalidad y se les empuja a una injusta crisis de identidad para defenderse. Además, la primera batalla que la mujer ha de entablar para hacerse escuchar es con ella misma. Mientras que la literatura escrita por hombres tiene una historicidad tradicional presentada como “natural”, la mujer debe atravesar un momento de tensión para llegar a la comunicación. La mujer debe pasar por un proceso de autosuperación para aplastar los parámetros misóginos inculcados en su pensar desde niña.

3.2. Análisis sociocrítico de la obra

3.2.1 El fenotexto en *La Ruta de su Evasión*

Los conceptos de fenotexto y genotexto presentados por Cros se prestaron del vocabulario de la geografía humana: fenotipo y genotipo. El primero se refiere a todo lo que se hace visible a los demás individuos por permanecer en lo superficial, en lo externo. Fenotexto, entonces, se remite a aquellos patrones de pensamiento que se encuentran a la altura de las

categorías del texto y alimentan las relaciones semánticas del genotexto. Con *La ruta...* escudriñamos las evidencias literarias que proporcionó la escritora.

El estilo que escogió la autora para hilvanar la conciencia femenina a sus personajes es el monólogo interior o fluir de conciencia: herramienta de escritura automatizada tomada del psicoanálisis que intentaba rescatar las memorias suprimidas del subconsciente. En la literatura, el monólogo interior provee una apertura al mundo interior de los personajes. Las explicaciones de las acciones que toman los personajes, la comunicación que producen los diálogos, y las descripciones del mundo exterior, ocupan un segundo plano. En su mayoría, la obra está compuesta por grandes segmentos de monólogo en donde el personaje expone sus pensamientos, emociones e inquietudes. El narrador, por lo tanto, se desecha, estableciendo un vínculo directo entre la psiquis del personaje y el lector. Los mundos interiores de Teresa Mendoza y los demás miembros de su familia se transforman en espacios y ambientes tangibles que el lector puede palpar; una especie de cronotopo con sus propias reglas temporales y espaciales.

La sucesión cronológica se desdobra cuando se penetra en el universo interior de cada personaje. El desdoblamiento se hace más evidente en las intervenciones de Teresa presentadas por una mente trastornada al borde del delirio. Si bien los demás personajes también recolectan sus recuerdos a través del monólogo interior, es a través del pasaje monologado de Teresa que el lector conoce el pasado de la familia. El único consuelo que Teresa tiene a la mano es viajar al pasado con sus memorias; específicamente a la memoria que evoca de Esteban, el verdadero amor de Teresa: un hombre con pierna mutilada que se sacrifica con las autoridades por salvar el honor de la familia. Los saltos en el tiempo y espacio producen esta carga de discontinuidad y entrecruzamiento de las historias. A continuación, se evidencia el desdoblamiento entre mundos catalizado por el delirio de Teresa.

–Tendida oyendo el reloj de sus pasos en el salón allá abajo. ¿Por qué no se va? Yo no deseo que se vaya; es una pregunta cualquiera.

¿Por qué se queda cuando han pasado tantas horas y se acerca ya la hora de la cena? Tal vez esté esperando a Vasco aunque no lo haya dicho.

–Yo estoy también esperando la muerte... calidad diferente... de espera... sin deseo... Yo no quiero morir, pero tampoco me importa. Sé que voy a morir... Se saben algunas cosas importantes. Dolores no, ni la cara del médico, ni su frase misteriosa, ni tontas cosas... Distinta calidad de conocimiento. Yo sé... Ventaja sobre ellos los que no saben. Somos diferentes. Voy a morir... Diferente porque estoy sentada aquí a la mesa con Esteban y no come nada...

Y aunque él casi no habla, puede pasarle el pan, servirle y rogarle que coma. Están los dos solos y es bueno compartir la mesa. (Oreamuno, 2017, p. 199).

En el fragmento anterior se identifica a una Teresa en el presente muy cerca de la muerte, de mente confusa y que divaga, en tipografía cursiva. En redonda se encuentra a una Teresa lúcida ubicada en el pasado reviviendo el recuerdo de la última vez que vio a Esteban. El desdoblamiento entre el pasado y el presente, entre una Teresa de antes y otra de ahora, ocurre de manera orgánica y verosímil. Los límites entre el pasado y el presente se borran sumergiendo a Teresa en un ambiente de estupor. A medida que la historia avanza, las divisiones entre el mundo

interior y el mundo exterior, el pasado y el presente, se vuelven más inestables, vulnerando a Teresa hasta que la muerte la alcance.

El estilo surrealista (el movimiento vanguardista con más auge en América Latina) de la escritora vino a retar parámetros convencionales del canon literario. Es importante mencionar que ya se había experimentado con la técnica en los años 20 con la pluma de Virginia Woolf, James Joyce y Dorothy Richardson; pero para la región centroamericana, esta innovación literaria era algo novedoso. En *Oreamuno*, la abrumadora presencia del monólogo asemeja un universo cerrado en las conciencias de los personajes y, en especial, de los personajes femeninos. El mundo exterior queda totalmente afuera, excepto cuando se evocan en los recuerdos de los personajes. Esta ruptura de lo interior y lo exterior en la estructura de una novela se aleja de las tradiciones literarias centroamericanas dominantes de aquella época.

Es rojo, desde aquí, desde mi posición, solo veo sus piernecillas contraídas y sus arrugados pies. Pero es mi hijo... ¡Mi hijo! Ella se mueve. Yo espero mi dolor, mientras un sueño poderoso me va ganando, mientras pasa el tiempo y las cosas rojas se van haciendo negras; mientras el cuarto y las piernecillas y las blancas enfermeras y la pared y la noche compacta, giran sin fin alrededor de mí. ¿Por qué tarda mi último dolor? Yo tengo sueño, yo quiero cerrar los ojos y no mirar estas cosas que dan vueltas, y no saber que la enfermera se mueve tan vertiginosa y angustiadamente, y no sentir que las calientes humedades me van cubriendo toda, y que me empapo en mares cálidos y espesos, de temperatura más alta que la de mi piel, no quiero, quiero dormir... (2017, pp. 152-153)

El fragmento anterior pertenece al capítulo XIII el cual retrata el parto y la muerte de Cristina, la esposa de Roberto. Gracias a la apertura que la escritora provee del mundo interior del personaje es que el lector puede deducir que el personaje de Cristina se está desangrando en la camilla del hospital durante el parto. La desgarradora experiencia está siendo relatada desde la misma agonía de Cristina. El narrador no necesita explicar el sufrimiento que está atravesando el personaje, ni las acciones que se están desatando, porque el mismo lector lo está viviendo paralelamente con ella. En el pasaje no se mencionan referentes explícitos del mundo exterior, como el cuarto del hospital o las camillas. La única información que el lector tiene sobre el lugar en el que se encuentra Cristina es gracias a sus divagaciones del fluir de consciencia.

El discurso dicotómico entre lo interior y exterior también se ve exteriorizado en las esferas privadas y públicas que habitan los personajes. El mundo que presenta *Oreamuno* está compuesto a partir de la oposición entre lo masculino y lo femenino, la cual tiene su origen en la sumisión sistemática de la mujer y la fuerza autoritaria del personaje masculino. Por ejemplo, la casa de los Mendoza encierra el dominio privado y doméstico de la familia: es un espacio hermético en donde nadie ni nada del exterior puede penetrar y nadie del interior puede escapar. Pero también establece un límite entre el mundo exterior y el mundo interior de Teresa. El único universo que la protagonista puede ocupar es el privado; sus actividades diarias se ven relegadas a ese espacio y solo ese espacio. Por otro lado, Don Vasco, el esposo de la protagonista, ocupa el dominio público: los burdeles, la oficina y la ciudad. El espacio interior se vuelve un espacio asignado a la mujer y el espacio exterior, al hombre. En el capítulo de cierre, el XXIII, se comete finalmente una trasgresión en la esfera femenina cuando los vecinos, la señora González, don

Jacinto y otras dos señoras, entran en la casa que desconoce la hospitalidad sin previo aviso o permiso para presenciar la muerte de Teresa de primera mano. El dominio privado se ve comprometido por intrusos de la misma manera que el mundo interior de Teresa se ve comprometido por la decadencia que trae la muerte. Esta subversión de normas en la casa también tuvo su transgresión en la autoridad acostumbrada ejercida por don Vasco:

Don Vasco había renunciado por primera vez en su vida a hacer valer su autoridad. Nunca se había encontrado con una mujer tan charlatana y estaba acostumbrado a actuar solo contra la mansedumbre sin límites de Teresa. [...] Como en el caso de todos los seres violentos, su voluntad fracasaba ante una voluntad mayor que la suya. (Oreamuno, 2017, p. 292)

Las relaciones de poder que tienen como escenario la casa doméstica y patriarcal, se desenvuelven en la esfera privada de la familia. Don Vasco, con sus pasos nueve por cinco que avanzan como reloj, gobierna todas las actividades que ocurren en el hogar: la entrada y salida de los integrantes de la familia, la alimentación, los tiempos de comida, los invitados que visitan (si es que visitan), el momento de copular con su esposa, entre otros. Don Vasco es desapegado, frío y distante, y gobierna con una mirada tiránica y una mente perversa. Desde que inició el cortejo con don Vasco, Teresa inauguró un proceso de alienación como mecanismo de supervivencia a las violencias físicas y psicológicas que impartía su esposo. Su distanciamiento de la realidad la llevó a refugiarse en la esquina más inalcanzable de su interior: una evasión que la condujo hasta su propia muerte. «Ibas madurando sin placer como madura una fruta que se cortó verde y termina el proceso desvinculada de la dulce savia del árbol» (Oreamuno, 2017, p. 40).

Otro fenotexto que no se puede dejar de mencionar es el tema de la mirada de quien escribe y narra. Históricamente, las mujeres han sido objetos del discurso y no sujetos, condenadas a vivir en la categoría del “otro”. *La ruta...* está escrita por un agente femenino y le da vida a un personaje de su mismo género. El narrador de la novela se sostiene en las oraciones de manera implícita: hay momentos que la relación entre el lector y el personaje opaca la voz del narrador, no obstante, otras veces la voz del narrador interrumpe el fluir del monólogo interior. El capítulo XIX (el predilecto por la autora, según de Vallbona [1987], por su calculada simetría y el uso de recursos narrativos y poéticos) destaca por su aplicación del estilo directo e indirecto libre, con una focalización interna que expresa, de forma muy racional, los mecanismos de pensamiento y conducta de Aurora. Mediante el fluir de consciencia, Aurora canaliza su entendimiento de los conceptos sobre el binomio hombre y mujer de fuerzas opuestas: los hombres están dotados de superioridad masculina y las mujeres, de frivolidad. «Cada individuo masculino, en la medida de sus posibilidades, se aproxima a ese galardón divino o se aleja de él denigrando con ello su propia calidad» (2017). La oración que le sigue a esta pertenece a la voz narrativa: «Desde luego que este era el pensamiento de Aurora, no asumimos responsabilidad por él» (p. 229).

Intervenciones del narrador como la anterior suceden repetidas veces a lo largo del capítulo. En varias instancias, la voz narrativa se presenta enmarcada de incisos, paréntesis y guiones para aclarar que todos los conceptos referentes a la dicotomía de hombre y mujer provienen de Aurora y no del narrador. Es elemental para el narrador, quien actúa como mediador, separarse de la postura conservadora y misógina del personaje de Aurora para

conservar su independencia de pensamiento. Más adelante en el capítulo, la voz narrativa se disculpa en nombre de Aurora y explica que sus pensamientos no son más que un instinto: «La posición de la mujer era en verdad tortuosa, algo así, pensaba Aurora (insistimos sobre la forma elemental de esto que aquí llamamos pensamiento, y que podría ser más bien intuición, tacto sensorial, etc.) [...] (Oreamuno, p. 233). Con esta aclaración la narradora explica que más que un pensamiento, Aurora está repitiendo un instinto arraigado en su educación patriarcal. Es interesante la decisión de Oreamuno de distanciar el pensamiento de la voz narrativa de la voz interior del personaje porque sin la voz narrativa, el pensamiento de Aurora se adscribiría a la ideología falocéntrica de la época. Showalter (1977) argumenta que esta nueva subjetividad femenina de narración se aleja de la subjetividad masculina que había regido los temas y la construcción de arquetipos femeninos hasta el siglo XX.

Estos fenotextos ayudan demostrar que la obra de literatura aparece como un elemento constitutivo de la sociedad; es decir, la literatura supone un reflejo directo de los pensamientos y actitudes colectivos de la sociedad en ese momento en particular. Las manifestaciones artísticas del ser humano forman parte de la superestructura ideológica de la sociedad. Entonces, se puede asumir que el compromiso literario y social detrás de la novela está en reflejar la situación de subyugación que atormentaba a la mujer. Las relaciones de poder en torno a la pertenencia son un tropo literario que se encuentra en las relaciones entre hombres y mujeres de la novela. El objetivo de Yolanda es levantarle un espejo al lector: ponerlo cara a cara con el desagradable discurso patriarcal y sus códigos falocéntricos.

¿La ve? Allí está. [Teresa] Me pertenece. Hace lo que yo quiero, bueno o malo. Depende de mí. Vive de mí. No tiene ni movimientos propios. Es una cosa, solamente una cosa obediente, le falta mucho para llegar a ser persona, (Oreamuno, 2017, p. 65)

El sentido de pertenencia ejercido sobre la mujer se puede ver reflejado en todas las relaciones disparejas entre hombres y mujeres. Teresa sucumbe una y otra vez ante la mirada tiránica de su esposo: «Ella sabía, bien a conciencia, que ni en ese momento ni nunca se erguiría ante su marido» (2017, p. 27). Incluso desde el lecho de muerte de Teresa, Vasco toma todas sus decisiones sin consultarle en ningún momento. Teresa quiere flores a su lado, un padre para amortajarla, pero don Vasco descarta estos detalles como superfluos. Aurora, por otro lado, sacrifica su bienestar y entrega su cuerpo a Gabriel para poder sentirse cercana a él. Su devoción y ciega admiración por Gabriel se justifican por su pensamiento de que los hombres poseen una sublimidad masculina que las mujeres carecen.

Para evitar tan morbosa contaminación con todo lo femenino y obscuro, calificaba de sacrificio su gustosa entrega y perseguía con insana terquedad la satisfacción de Gabriel para poder catalogar en el orden de los renunciamentos un goce que, de darse a él conscientemente, la habría colocado en el mundo ávido de su madre y todas las mujeres, mundo del cual ella procuraba separarse para conservar, ante los hombres, la casta mirada admirativa que tanto la complacía íntimamente. (pp. 237-238).

Roberto hace suya a Cristina por haberla embarazado. La reputación y honor de Roberto corrían peligro por tener relaciones extramaritales y concebir un hijo bastardo, y su solución: casarse con ella y traerla a vivir a la casa patriarcal sin estar enamorado de ella. Su relación tiene

un trágico fin cuando Cristina y su hijo recién nacido mueren en el hospital sin la compañía de Roberto, pues él vio necesario quedarse estudiando en casa. Por aparte, se podría argumentar que la relación entre Elena y Gabriel es la única libre de ataduras y expectativas patriarcales por la supuesta libertad que transmite Elena. Sin embargo, la vida de Elena no es más que un experimento en progreso puesto en marcha por su padre. En un pasaje monologado, Elena recuerda que su padre le dijo: «He creído en la libertad de la mujer y tú debes probar mi teoría. [...] Todo es factible mientras no incurras en la estupidez de enamorarte, casarte y colocar en un hombre mis sueños. Escucha bien, hija dije: mis sueños» (p. 173). Elena no es más que una pieza en un juego que no le pertenece. El único papel que pueden desempeñar las mujeres es el de fieles seguidoras que solo existen para autoafirmar la existencia de sus contrapartes masculinas.

3.2.2 Genotexto

Genotexto, un espacio intertextual abstracto y subyacente que se constituye de un sistema de elementos genéticos, responsables de la producción del sentido. El genotexto, argumenta Cros, se encuentra entre el interdiscruso y el intertexto, conceptos que se apoyan en el sujeto transindividual y el nivel de lo no-consciente de Goldmann. Si el verdadero sujeto detrás de la producción artística y cultural es el grupo social, Yolanda Oreamuno es la cara del grupo social al cual representa.

Sin duda alguna Yolanda Oreamuno era una artista profundamente obstinada, ambiciosa y segura de sí misma. Por mucho que la sociedad la ninguneó, ella nunca permitió rebajarse a un nivel al cual estaba lejos de pertenecer. Si bien es cierto que perteneció a una clase privilegiada y su blanco físico le facilitaba oportunidades que a otras mujeres no y que se codeaba con los discursos hegemónicos, su éxito es fruto de su esfuerzo. Sin embargo, es imposible atribuirle sus logros en una institución patriarcal sin primero reconocer las brechas abiertas por las demás mujeres artistas y escritoras precursoras y contemporáneas a ella. Pudo nunca haber leído a María Luisa Bombal, pero la apertura a la sensibilidad femenina que la escritora chilena expuso a sus lectores significó un pequeño ladrillo en la construcción de la visibilidad hacia escritoras mujeres.

Tampoco se puede olvidar la influencia que inspiró la ganadora del Premio Nobel en Literatura de 1945, la chilena Gabriela Mistral. El hecho que la primera figura latinoamericana en ganarse el Nobel de Literatura haya sido una mujer, debió tener grandes impresiones en las escritoras de su generación. Otra mujer cercana a Oreamuno que influyó en la consolidación de su sujeto transindividual fue Carmen Lyra, cuya casa se convirtió en la sede del taller literario del Partido Comunista de Costa Rica. A Lyra también se le reconoce por haber fundado la tendencia realista en Costa Rica. Las producciones artísticas de genios individuales expresan el discurso colectivo de una sociedad en ese preciso momento. Recordando las palabras recitadas en 1895 por Clorinda Matto de Turner, escritora peruana que establece un canon literario de escritoras mujeres latinoamericanas de la segunda mitad del siglo XIX:

[...] las obreras del pensamiento en América del Sur [son] verdaderas heroínas, repito, que no sólo [*sic*] tienen que luchar contra la calumnia, la rivalidad, el indiferentismo y toda clase de dificultades para obtener elementos de instrucción, sino hasta correr el

peligro de quedarse para tías, porque, si algunos hombres de talento procuran acercarse a la mujer ilustrada, los tontos le tienen miedo. (Matto de Turner, 2016, p. 179)

Matto de Turner galardona a estas ilustres autoras por pavimentar el camino a futuras escritoras y por luchar para salir del obscurantismo. Es así como el sujeto transindividual reúne todos estos esfuerzos creativos individuales en un solo agente colectivo que interviene en cada escritor o artista de forma inconsciente.

Las creaciones culturales, continúa Goldmann, son el resultado de la actividad acumulativa de un grupo social. En el caso de Oreamuno, estos individuos pueden ser agrupados como sus escritores colegas en el *Repertorio Americano*, las mujeres escritoras de su generación, sus compañeros del Partido Comunista, su familia y las mujeres precursoras como bloque histórico. El sujeto transindividual que conforma a Yolanda Oreamuno se vierte en la conciencia de cada individuo que la conforma y reproduce las concepciones ideológicas y sociales de los múltiples sujetos colectivos a los cuales pertenece. El discurso que plantea Oreamuno es el resultado de una consciencia colectiva que trabaja en conjunto, sin que la escritora esté necesariamente al tanto de ello.

Si la inspiración o influencia artística produce el desdoblamiento de la identidad personal del artista, como argumenta Bloom, en la obra de Yolanda Oreamuno vive la obra de los demás autores que la escritora admiró alguna vez. Las voces de Proust, Faulkner y Mann se pueden palpar en la suya, alzándola como representante del estilo surrealista que se venía forjando en el mundo literario occidental. Oreamuno se apropia del estilo surrealista y monologado de Proust, pero se aparta de él evocando sus propias experiencias como mujer centroamericana marginada.

Por lo tanto, las divisiones de poder repartidas en un mundo segmentado en lo interior y el exterior tienen una resonancia amplificada en la vida y en las voces de las demás mujeres de la generación de Oreamuno. La subyugación femenina que se puede ver en Teresa, Aurora, Cristina y Elena se puede ver encarnada en la mujer centroamericana que debe silenciar su voz y bajar la mirada para hacer escuchar la del hombre. «No sabemos de nosotras mismas sino lo que el hombre nos ha enseñado» (Oreamuno, 1938, p. 6). El fluir de consciencia se convierte en un medio para canalizar el universo interno compuesto de traumas y evasiones que acongoja a la mujer; y que, de lo contrario, no sería capaz de exteriorizar por falta de voz y agencia. Todo lo que callan las mujeres se hace visible por medio del uso del monólogo interior.

3.3 Elementos canónicos y contracanónicos de la Obra

3.3.1 Originalidad

Retomando las palabras de Harold Bloom, una obra de literatura gana su lugar en el canon si esta se reconoce como original, y original es aquella obra que merece una segunda lectura por el elemento de extrañeza que alude. *La ruta...* es reconocida por muchos de sus estudiosos como una de las obras más atrevidas y radicales de su tiempo en Centroamérica, en su sentido político y estético. Escribir sobre la experiencia femenina desde un agente femenino, que en la superficie parece algo simple, es un acto insurgente que no fue bien recibido por la

sociedad. Marcar una posición desde la subjetividad femenina implica un acto político que amenaza las tradiciones hegemónicas. Además, traer la mirada del campo a la casa patriarcal para reflejar las inquietudes de la condición femenina, es un acto político de por sí.

El repetido eslogan que resonó en la década de los 70 durante el movimiento feminista, “lo personal es político”, puso sobre la mesa la idea de que las protestas individuales sobre lo más cotidiano afectan el desarrollo de la comunidad y, por lo tanto, deben formar parte de la lucha por la transformación social. Este lema arrojó luz a los problemas de la vida diaria de las mujeres que no necesariamente encajaban en la concepción tradicional de lo “político” (protesta sindical o partidos políticos). Yolanda Oreamuno volcó la atención de los lectores hacia el mundo íntimo de las mujeres: un mundo plagado de inseguridades, evasiones y traumas psicológicos que repercuten en el tejido social de la comunidad. La escritora expuso aquellas inquietudes que hasta ese momento habían sido descartadas como mundanas por pertenecer al universo del sexo menor.

En su valor estético, Yolanda Oreamuno revolucionó el realismo literario y le dio una nueva dirección a las huestes vanguardistas que venían marcando el paso en Centroamérica. Mientras que los escritores de su generación, como Carlos Luis Fallas, utilizaron el vanguardismo para producir literatura realista de compromiso social, Yolanda Oreamuno incursionó en el estilo para producir una obra introspectiva con enfoque a la situación femenina. La escritora marcó un antes y después en la literatura de su región, proporcionando un quiebre cuyos vestigios se pueden palpar en las letras actuales.

Bloom establece que el canon literario se ha convertido una selección de obras que compiten para sobrevivir. El canon es, entonces, una lucha por superar al padre, o precursor literario. La angustia de las influencias recae en producir una obra literaria capaz de superar la del precursor. Yolanda Oreamuno, por su parte, había superado las tendencias regionalistas y costumbristas que tanto habían capturado a los autores previos a ella. Su abierto desencanto por los lugares comunes la llevó a concebir un estilo de corte introspectivo que visitaba temas en territorios inexplorados.

3.3.2 Transgresión contracanónica

A partir de los años 40 en Costa Rica, la tradición literaria ligada al costumbrismo y al pintoresquismo empezó a tomar una postura más política. La generación del 40, compuesta por simpatizantes comunistas, desempeñó un papel importante en la transformación. La autora, junto a otros de su generación, empezaron a cuestionar la decadencia de la literatura folklorista y costumbrista de su época. Las nuevas vanguardias venideras del extranjero exigían que la crítica se alejara del campo y se concentrara en las relaciones sociales que se desenvuelven en la concurrida ciudad. No obstante, los esfuerzos renovadores de la generación empezaron a operar con códigos tradicionales sobre la valoración de la familia patriarcal. Esta nueva identidad relacionada con lo público-nacional se alejó de la interpretación de la “politización de lo íntimo” que propuso Oreamuno (Paéz, 2017).

En los artículos de Yolanda Oreamuno publicados en el *Repertorio Americano*, la escritora evidenció el rechazo que ella y su generación estaban experimentando hacia los lugares comunes de la literatura centroamericana. Vale la pena recordar el artículo “Protesta contra el folklor” publicado en 1943 en donde expresa lo siguiente:

La literatura americana, vigorizada en el dolor, plena de individualidad, es un hecho cumplido. Pero yo estimo que el clímax de saturación ha llegado y acuso a la literatura folklorista de unilateralidad. Considero que más folklore, visto como única corriente artística posible en América, significa decadentismo. (Oreamuno, 1943, p. 84)

La escritora invita a reflexionar sobre las consecuencias que trae la industrialización y lleva su atención a la vida urbana y a sus complejas y deshumanizantes relaciones de poder. Si se sigue insistiendo en el folclor, afirma Oreamuno, se seguirá alimentando la visión exotista del extranjero opresor hacia el colonizado. «Cuando un ser humano supera hasta el máximo los puntos de referencia, los dichos lugares comunes [...] ha superado su época. El forzar la marcha de las propias capacidades, [...] equivale a desbarrar, y el movimiento cae entonces en la decadencia» (Oreamuno, 1940, p. 54). La escritora encuentra una salida al modelo estético ya agotado con su prosa introspectiva. Después de todo, el objetivo de las vanguardias, de acuerdo con Huyssen (1980) era fabricar un modelo de arte nuevo para una sociedad diferente, la cual estaba quedando obsoleta de acuerdo con la mirada vanguardista.

Mackenbach (2007) llegó a afirmar que la dura recepción que Yolanda recibió sobre su obra se podría atribuir a que el público lector estaba muy acostumbrado al consumo de la literatura regionalista y costumbrista. La complejidad de la prosa monologada dificultó la construcción de sentido por parte un público lector que estaba acostumbrado a leer historias sobre el campo narradas en una cronología lineal. La obra presentó un modelo estético totalmente innovador en todos sus aspectos: el ambiente literario creado en el interior de la conciencia de los personajes, los pasajes monologados, el orden no lineal del tiempo de la narración, la aplicación particular del lenguaje, las intervenciones metatextuales de la narradora, las temáticas y la casi inexistente referencia al mundo exterior. El texto en su autonomía posee sus propias leyes y mecanismos que le dotaron de verosimilitud.

Yolanda Oreamuno rompió con todas esas tradiciones hasta ese momento canonizadas de la literatura costarricense y centroamericana. La novela se convirtió en una dimensión dinámica cuyo sentido tenía que ser asimilado por la propia actividad del lector. El lector pasó a tomar un papel más importante que solo la del mero receptor; su intromisión en la psiquis de los personajes le confirió poder de intérprete que no había experimentado en la literatura de realismo social. El proyecto radical de Yolanda Oreamuno recayó en cuestionar a esa sociedad compuesta de la familia patriarcal que se basa en la opresión y humillación de la otredad femenina, cuyos vestigios han sobrevivido hasta la contemporaneidad.

Mientras Yolanda Oreamuno rechazó abiertamente el regionalismo y se distanció de él asumiendo autonomía en su lenguaje vanguardista, otros escritores de la generación del 40 incursionaron en la creación de un híbrido textual con el regionalismo y su movimiento paraguas, el realismo. Estos escritores incorporaron elementos de la modernidad y examinaron otros contenidos culturales regionales para poder seguir reproduciendo la herencia regionalista y

crear una combinación entre las nuevas tendencias vanguardistas y las antiguas realistas. Las próximas creaciones literarias, explica Rodríguez Cascante (2008), seguirían una de estas dos vertientes: el híbrido vanguardista-regionalista y la más purista en sus proyectos vanguardistas. Oreamuno, recayendo en la segunda y más fuerte crítica contra el regionalismo.

Si se retoma las principales características de las vanguardias centroamericanas recopiladas por Quirante (2017) se puede evidenciar que *La ruta de su evasión* cumple con ellas. El paisaje pintoresco y la naturaleza pierden importancia con respecto al verdadero protagonista: el sujeto humano. Oreamuno coloca su enfoque en la psiquis humana, en especial la femenina, y los pensamientos que llevan a las personas tomar ciertas decisiones. Lleva el enfoque de lo no-dicho un paso más allá: crea un espacio tangible para el lector adentro del mundo interior de los personajes. Las referencias de objetos en el mundo exterior, como descripciones de paisajes y ambientes, pasan a un segundo plano. La apertura hacia el mundo interior del personaje permite que el lector observe las contradicciones que se generan gracias a la dualidad que caracteriza al ser humano. El personaje salta de las páginas del libro y pasa a ocupar un espacio y un lugar tangible en la mente del lector, invitando cierta intimidad con la persona que se desenvuelve en las hojas del libro. El lector se convierte en un testigo de la ruta hacia el autodescubrimiento del personaje.

Otra característica que distingue el vanguardismo del regionalismo y realismo es que las pasiones románticas como motor de los personajes desaparecen. Los idilios románticos eran motivos comunes en el realismo doméstico, género literario más practicado por las escritoras mujeres del siglo XIX. Pero en la única novela publicada por Oreamuno las relaciones amorosas y las expectativas que estas conllevan son motivo de sufrimiento. La distribución de roles de género en las relaciones románticas refleja la desigualdad de poder y de oportunidades. Por ejemplo, Cristina se debe casar simplemente por no dañar su reputación y se muda a la casa paterna de su esposo. La esposa de Roberto debe dejarlo todo atrás para adoptar el apellido Mendoza y aprender a vivir como un miembro más de esa familia. Se podría argumentar que a Aurora la mueve la ciega pasión por Gabriel, pero en el capítulo XIX se demuestra que su obsesión por el segundo hijo de los Mendoza no es más que una conducta inculcada por su crianza patriarcal. Y mientras más devoción y entrega le demuestra al chico, más se sacrifica, se desgasta y se aliena Aurora del mundo. El hechizo de enamoramiento termina cuando Aurora, finalmente, acepta el suicidio de Gabriel.

Por último, Quirante señala que la introducción del elemento onírico también es algo propio de las vanguardias, en especial del surrealismo. El delirio de Teresa la arroja en un ambiente de estupor y confusión en donde el mundo de los sueños y el mundo real se disuelven. Teresa pierde la concepción de la realidad, suceso que ayuda al lector introducirse en su subconsciente. Su dificultad de separar los sueños de las memorias y de la realidad la enajena de los demás personajes de la historia colocándola en su propio universo con su propio tiempo y espacio.

3.3.3 Género

A diferencia de Bloom, quien propone que los criterios para calificar el estatus canónico de las obras recaen en factores como la originalidad y la extrañeza, Robinson argumenta que son criterios mucho más abstractos e informales de lo que en realidad presumen ser. Más bien, el canon se acerca más a un pacto entre caballeros: hombres blancos miembros de una clase hegemónica (Robinson, 1997). Por lo tanto, no es sorprendente que Harold Bloom únicamente haya incluido a tres escritoras (Jane Austen, Emily Dickenson y Virginia Woolf) en su listado de veintiséis autores occidentales que merecen ser leídos. El vacío de experiencias femeninas que contiene el canon es alarmante porque contribuye a formar una noción masculinista de la sociedad y de su valor cultural como humanidad.

Victoria Ocampo identificó que, a lo largo de la historia, la tradición literaria había tomado la forma de un monólogo masculino interminable como el medio predilecto de expresión cultural. La interrupción de la voz femenina en este discurso monologado y unilateral apenas se podía hacer escuchar. Con el proyecto escritural de Yolanda Oreamuno, el monólogo masculino se vio de pronto silenciado por el testimonio monologado de las protagonistas femeninas en su obra maestra *La ruta de su evasión*. De manera irónica, Oreamuno suprime el pensamiento patriarcal y masculino para hacer escuchar el mundo interior de la mujer oprimida y olvidada desde la pluma de una mujer. Si bien es cierto que la narradora penetra la psiquis de ciertos personajes masculinos, como lo hace con la de Gabriel y don Vasco, estos mundos interiores ocupan un lugar más reducido que el espacio e importancia que ocupan los mundos interiores de los personajes femeninos en la obra.

Algunas de las experiencias que Oreamuno ha tenido que ocupar como sujeto femenino están plasmadas en Teresa. Los aprendizajes y conocimientos que Oreamuno ha recopilado en su cuerpo vienen desde una experiencia femenina. El entendimiento que tiene sobre el funcionamiento de su sociedad está sesgado por la condición de mujer que ocupa. Por esta razón su autoría ofrece matices desde una mirada femenina que no hubiese podido ofrecer un hombre. Contar con un genuino acceso a las experiencias de las que se escribe dota la obra de mayor verosimilitud. Además, Oreamuno escribe desde lo que sabe, desde su propia perspectiva de su íntima realidad humana, ella escribe desde su experiencia de vivir en la casa patriarcal en una sociedad que la condenó desde su nacimiento. Yolanda Oreamuno se negó a renunciar a su subjetividad y llenó las páginas de todo aquello que había visto y de lo que había vivido alguna vez en carne propia. Es en el interés de la sociedad centroamericana tener representantes mujeres de la cultura para mostrar una perspectiva completa, o quizá mejor informada. Si se sigue seleccionando a los mismos representantes blancos y hombres como referentes canonizadores, es inevitable mostrar una visión incompleta y distorsionada de solo un grupo selecto de la población.

La subversión de Oreamuno recae en esa intromisión femenina en el universo masculino regido por instituciones patriarcales. La escritora pone en evidencia los retos y los sufrimientos de su género a través de un fluir de consciencia monologado femenino. No obstante, su misión y compromiso no recae en proponer una sociedad alternativa y utópica en cuanto a la equidad de género. La única salida que parece proponer a la situación menospreciada que sufren las mujeres por su condición de mujer es la evasión y, en casos extremos, la muerte; como ocurrió para

Teresa, Cristina y Gabriel —el personaje masculino feminizado por sus características sensibles y empáticas—.

3.4 Etapa escritural de la mujer

Elaine Showalter identificó tres fases en la evolución escritural de la autora occidental: la femenina, que abarca desde 1840 a 1880; la feminista, que se retoma en 1880 y se transforma en 1920; y la de mujer, que empezó en 1920 y perdura hasta hoy. *La ruta de su evasión* de Yolanda Oreamuno se ubicaría en la tercera y última etapa: la fase de mujer. Oreamuno rechazó los valores tradicionales de la familia patriarcal retratados en la nueva novela regionalista para sumergirse en la autoexploración de la experiencia femenina como inspiración artística. Se alejó de los parámetros masculinos que retrataban a nativos en el campo para presentar una sensibilidad estética inherente a los códigos femeninos de expresión. Su arma: la técnica del *fluir de conciencia* que le dio rienda suelta al mundo interior de los personajes femeninos. La técnica de «oración psicológica del género femenino» (Woolf, 1923), se efectuó como un mecanismo de preservación y autosuperación de su género. La aplicación de la descripción introspectiva subjetiva le dio poder al sujeto narrador.

La última fase del desarrollo literario de la escritora occidental demuestra la importancia cultural que tiene imaginar y escribir al sujeto femenino desde la pluma de una mujer dentro de una visión estética femenina. Cuando el autor masculino escribe al sujeto femenino desde su perspectiva desfigurada de la condición de mujer, tiende a contribuir a la ideología misógina del género femenino. El cúmulo literario se convierte en una fuente de desinformación y falacias que se reproducen como plaga. La representación de la cultura se muestra incompleta cuando se ignoran las experiencias de la mitad de la población. Por esta razón se puede ver en la literatura histórica la inclinación por los objetos masculinos como símbolos de la humanidad: como un barco ballenero en lugar de una máquina costurera, como señala Nina Baym (1978). En *La ruta...*, Oreamuno presenta una concepción de la humanidad desde la esfera privada de la mujer: el espacio doméstico hasta el mundo interior del personaje que siempre había sido infranqueable para el lector. El territorio ganado por la mujer en el espacio doméstico parece pequeño y limitado en comparación con el vasto territorio conquistado por el hombre en la esfera pública. Pero, para el género femenino, esta pequeña extensión física y psicológica implica una superación en la autonomía femenina.

Uno de los catalizadores que transformó a esta generación de mujeres artistas fue la violencia que desprendía de la Primera Guerra Mundial. Según Showalter, las escritoras quisieron desasociarse de la violencia del ego masculino para construir su propia sensibilidad estética femenina. Si bien la violencia ya no se retrataba en los campos con armas de fuego y sangre, se pasó a retratar en un nuevo campo de batalla: la esfera doméstica. Es claro que la violencia doméstica y las disputas de poder en la casa patriarcal siempre existieron, pero nunca habían sido iluminadas como objeto de inspiración artística. El honor y orgullo con el que se defienden los intereses de las fronteras de la Nación ha sido motivo de inspiración estética, pero la inspiración artística que se encuentra en defender los límites del sexo femenino no se proyecta con el mismo honor, según la mirada patriarcal.

3.4.1 Autoaniquilación

A simple vista, la tercera y última etapa del desarrollo escritural de la mujer parece representar la primera generación de autoras en emanciparse por completo de la cultura sujeta a la tradición masculina. Sin embargo, Elaine Showalter argumenta que, en el trasfondo, la intención separatista las llevó a crear un sujeto femenino como chivo expiatorio. En lugar de encontrar la autorrealización y la superación propia, la heroína opta por la autoaniquilación. Cuando una mujer llega a un mejor entendimiento de la comprensión de la consciencia femenina, termina siendo humillada y destruida. Esta representación de la mujer, según Showalter, refleja la tensión que sufre la escritora por encontrar un balance en su vida profesional, su imagen como mujer, el papel que desempeña en la sociedad y su vida privada. Además, repite un aprendizaje instaurado durante su crianza como señorita “de bien”: el sacrificio propio por la complacencia de los demás. Su único escape, entonces, es la autodestrucción; o en palabras de Yolanda Oreamuno, la evasión.

El sacrificio del cuerpo y de la mente como mecanismo de autoaniquilación se presenta de manera más evidente en la relación que Aurora entabla con Gabriel. Para poder compartir su existencia con el objeto de su deseo no correspondido, Aurora se muda con él sin importarle que la trate como silla, alfombra o pañuelo, como se refiere Gabriel a ella: «¿Quieres ser la que tenga entre mis piernas solo cuando me dé la gana? ¿La que no es más que la silla, o la alfombra, o el pañuelo?» (Oreamuno, 2017, p. 225). Aurora llegó a reducir el espacio que ocupaba, físicamente, para que Gabriel lo abarcara todo. El sacrificio de Aurora para obtener la satisfacción de Gabriel lo justificaba como un amor entregado.

La única justificación noble del amor es el sacrificio, y ella, sin duda, realizaba constantes sacrificios; [...] la voluptuosidad amorosa es una fuerza a la que la mujer se entrega casi contra su voluntad, revistiéndola de cierto aspecto de dócil sacrificio (así calificaba ella el bochornoso olvido en que caía no más velaba el deseo los claros ojos de Gabriel). (Oreamuno, 2017, p. 228)

Engañándose a sí misma, Aurora pensaba que Gabriel podría pertenecerle a ella si compartía su vida y su espacio. Su existencia se reducía y comprimía cada vez más hasta borrar por completo su apariencia. Su evasión correspondía en ocultarse debajo de Gabriel para elevarlo en un pedestal. El ciclo de violencia que vivió Teresa en manos de su esposo se había heredado a la siguiente generación y estaba a punto de repetirse entre Gabriel y Aurora. Afortunadamente, un despertar de conciencia que nace con el suicidio de Gabriel interrumpe el patrón. Aurora se despierta de ese sueño de sacrificio ciego y retorna a la realidad. Su mismo nombre alude al despertar de luz que alumbra el oscuro horizonte.

Los patrones de evasión se repiten. Cristina, sola y desamparada por Roberto, muere desangrada durante el parto de su primogénito. Gabriel termina voluntariamente con su vida con asistencia de Aurora y el atardecer de Teresa coincide con el amanecer de Aurora. Estos son ejemplos que aluden a la verdadera evasión de la mujer: la transición de un estado consciente y despierto a uno dormido y terminal. *La ruta de su evasión* de Yolanda Oreamuno es entonces un intento de encontrarse con la identidad propia para remediar la aniquilación impuesta. La víctima

no deja de ser víctima hasta sucumbir en la transición de un estado hacia otro. La autodestrucción se conjura como un mecanismo de supervivencia para evadir la victimización que se presenta en la construcción de la identidad femenina.

IV. Conclusiones

Yolanda Oreamuno Unger perteneció a un período de transición social y política que catalizó la proliferación de tendencias artísticas que buscaban reflexionar sobre los siguientes horizontes sociopolíticos. Los miembros de la generación bisagra a la cual pertenecía Oreamuno en Centroamérica se propusieron escoger entre continuar con la tradición conservadora literaria del regionalismo y costumbrismo o desfilar en nuevas filas para explorar el territorio desconocido del vanguardismo y de las subjetividades. La escritora costarricense se adscribió a la segunda tendencia en cuanto a su discurso y estética distanciándose, de una vez por todas, del lugar común que incubaba al realismo social que tan aferrados tenía a sus contemporáneos. Dentro del estilo vanguardista, Oreamuno se enfrentó a su mundo íntimo femenino para colocarlo en el centro del escenario.

Con la publicación de su única novela en 1949, *La ruta de su evasión*, Yolanda Oreamuno produjo una ruptura epistemológica en el canon literario que se venía forjando en la región. Su divergencia de la tradición regionalista y folclorista se podía ver manifestada en artículos publicados en el *Repertorio Americano*, como “Protesta contra el folklor” (1943) y “La vuelta a los lugares comunes” (1940). Oreamuno debe ser reconocida como una escritora fundacional de la literatura vanguardista en Centroamérica. Su mérito político corresponde en ser identificada como una de las primeras mujeres en escribir sobre la condición de la mujer desde la perspectiva de alguien del mismo sexo de su región. Su incursión en la novela vanguardista introspectiva es reconocida como una revolución en cuanto a los temas y el trato de estilo.

A diferencia de la literatura producida por sus contemporáneos regionalistas que enfocaban su mirada en las tensiones sociales que se desplegaban en las fincas y los campos, Yolanda Oreamuno puso bajo la mirada del lector las luchas diarias de la mujer que, históricamente, habían sido descartadas desde la tradición patriarcal por frívolas. En un afán por “politizar lo íntimo”, la escritora evidencia las pequeñas batallas cotidianas que la mujer debe entablar con su oposición masculina (y todas las instituciones que esta oposición engloba) y las que confronta con ella misma para poder defender el poco territorio de identidad que le pertenece. No por el hecho de tratarse de batallas ambientadas en el espacio doméstico son menos significativas para la lucha por la transformación social. Si el propósito es estudiar la expresión femenina en su totalidad, primero se deben tomar en cuenta las batallas de la mujer cotidiana. En *La ruta de su evasión* se manifiesta la dicotomía formada por la oposición de hombre versus mujer que se encuentran en polos opuestos y que, por más que intenten, nunca se logran encontrar. Los personajes femeninos se encuentran a la merced de las expectativas de la sociedad patriarcal y misógina que las mantiene como segundas ciudadanas.

Uno de esos espacios íntimos en donde la mujer puede desarrollar su sentido de identidad bajo su propia discreción es el mundo interior. El espacio del mundo interior fue concebido por la imaginación de Yolanda Oreamuno efectuado a través del uso del monólogo interior. La novela es de corte introspectivo porque provee una apertura al subconsciente de los personajes, en especial de los femeninos. En Centro América de la década del 40, este era el único espacio infranqueable por la contraparte masculina y sus instituciones de poder y en donde la mujer podía expresarse con libertad. En la historia literaria de la región, nunca antes la sensibilidad femenina se había hecho escuchar de forma tan íntima por la audiencia centroamericana. Por lo

tanto, el flujo de consciencia característico de este monólogo se convirtió en un medio para arrojar luz al universo interno de la mujer infestado por traumas y evasiones que influyen en su proceso de autoidentificación. Todo lo que silencian las mujeres se vociferó por medio del monólogo interior.

Como el título de la obra lo indica, *evasión* significa para la autora un proceso de escape del yo, para alejarse, cada vez más, del reencuentro consigo misma. Cada personaje de la novela se encuentra sumergido en su propio proceso de desvinculación con el yo: don Vasco en el alcohol; Gabriel en la literatura, y luego en su propio suicidio; Roberto en su disciplina; Aurora en su amor por Gabriel; Elena en su necesidad por complacer a su padre; y Teresa, la protagonista, en su propia decadencia.

A pesar de que la complejidad de la prosa introspectiva dificultó la construcción de sentido por parte del público lector, la única novela publicada por Oreamuno es reconocida como una de las obras más atrevidas y radicales de su tiempo. *La ruta de su evasión* presentó un modelo artístico totalmente innovador en todas sus características: el nuevo ambiente literario creado por la escritora situado en el mundo interior de la conciencia de los personajes, los pasajes monologados, el orden no lineal del tiempo de narración, la aplicación del lenguaje introspectivo, la poca dependencia de un sujeto narrador, las temáticas y las casi inexistentes referencias al mundo exterior. La nueva propuesta literaria se apartó de todo lo valorado por los regionalistas. Algunos indicadores de ello es que el sujeto humano y sus dualidades cobran más importancia como protagonistas que la naturaleza y el paisaje; los idilios románticos dejan de funcionar como motores que guían las acciones de los personajes; y se introduce el elemento onírico tan característico del surrealismo.

No obstante, no se le puede atribuir este esfuerzo individual disidente a un solo genio artístico; más bien, se debe tomar en cuenta el esfuerzo colectivo de su generación y su género en totalidad. Mujeres como Carmen Lyra, María Luisa Bombal y Gabriela Mistral, quienes representaron un papel muy importante en la tradición literaria latinoamericana de la primera mitad del siglo XX, de manera consciente o no, influyeron en la producción artística de Yolanda Oreamuno. El discurso que la escritora costarricense plantea es el resultado de una consciencia colectiva generacional que produce en conjunto. En el sujeto transindividual de Yolanda Oreamuno se reúnen las ideologías artísticas de otros grupos sociales que influyeron en ella. Atribuirle la creación cultural de Yolanda Oreamuno a la actividad acumulativa de su generación y herencia implica la muerte del autor.

A lo largo de la historia literaria, las mujeres se han relegado a ocupar el espacio de objeto de discurso, mas nunca del sujeto. La única concepción que se tenía sobre la condición femenina provenía de lo que se decía de ella, y no de lo que ella enunciaba sobre sí misma. Leer sobre las experiencias de una mujer desde la pluma de una mujer es importante para tener una representación más fiel de la humanidad. Una mujer entiende la sociedad desde el espacio femenino que ocupa, y es en el interés de los canonizadores literarios tener una representación de la cultura más completa. Históricamente, la producción literaria se había organizado en un monólogo masculino que ahogaba cualquier voz femenina. La subversión de Yolanda Oreamuno recae en esa intervención femenina en la cultura masculina de Centroamérica. Dentro de todo ese

cúmulo de literatura masculina y patriarcal, se hace escuchar la voz de una mujer que reivindica las luchas políticas de la cotidianidad de la mujer silenciada.

V. Referencias bibliográficas

- Aguirre Gómez, C. (1988). Importancia y sentido de los cuentos de Magón. *Letras*, (18-19), pp. 39-49.
- Albizúrez, F. (2005). La poesía posmodernista en Centroamérica. *Revista de Estudios Hispánicos, U.P.R.*, 32(1 y 2), pp. 97-117.
- Alonso, C. J. (1990). *The Spanish American Regional Novel: Modernity and Autochthony*. Cambridge University Press.
- Barthes, R. (1968). La muerte del autor. *La letra del escriba*, 51(4), pp. 1-5.
- Bellini, G. (2010). *Notas sobre la evolución de las vanguardias en Centroamérica: Nicaragua*. Universidad de Milán.
- Bloom, H. (1973). *La angustia de las influencias*. Monte Ávila Editores.
- Bloom, H. (2017). *El canon occidental [edición digital]*. Titivillus.
- Bonilla, R. Q. (2008). La Mujer, Lo Femenino Y Lo Arquetípico en La Novela La Ruta De Su Evasion De Yolanda Oreamuno. *Revista Reflexiones*, 87(1), pp. 63-72.
- Caamaño, V. (2008). “La lagartija de la panza blanca” de Yolanda Oreamuno: una lectura desde la voz narrativa. *Revista Educare, XII*(1), pp. 95-103.
- Calvo, Y. (2010). Yolanda Oreamuno: el derecho a pensar. *Revista De La Facultad De Filosofía Y Letras*, 13(diciembre), pp. 209-215.
- Cornejo Polar, A. (1979). La novela indigenista: un género contradictorio. *Texto Crítico*, 14(julio-septiembre), pp. 58-70)
- Cortés, C. (2011). El mito de las obras perdidas. *La nación*. Recuperado de <https://www.nacion.com/archivo/el-mito-de-las-obras-perdidas/N2B3VZASK5EC5HWLLYYJHJ7AUQ/story/>
- Cros, E. (1997). El sujeto cultural. *Sociocrítica y psicoanálisis*. Corregidor.
- Cros, E. (2011). Hacia una teoría sociocrítica del texto. *Sociocriticism*, 26 (1y2), pp. 31-47.
- De Vallbona, R. (1971). *La narrativa de Yolanda Oreamuno*. Editorial Costa Rica.
- De Vallbona, R. (1987). La ruta de su evasión, de Yolanda Oreamuno: Escritura proustiana suplementada. *Revista Iberoamericana*, 53, 193-217.
- Dobles, A. (8 de diciembre de 1996). Mujer con verbo para sí. *La Nación*.
- Foucault, M. (1988). El sujeto y el poder. *Revista Mexicana de Sociología*, 50(3), pp. 3-20.
- Foucault, M. (1992). Curso de enero de 1976 impartido en el Collège de France, Tercera Lección, *Genealogía del racismo*. La Piqueta.
- Foucault, M. (2006). *Seguridad, territorio, población: Curso en el Collège de France 1977-1978*. FCE.
- Foucault, M. (2009). *La voluntad de saber*. Siglo XXI.
- Goldmann, L. (1971). *Sociología de la creación literaria*. Nueva Visión.
- Goldmann, L. (1975). *Para una sociología de la novela*. Ciencia Nueva.
- Goldmann, L. (1980a). *Essays on Method in the Sociology of Literature*. Telos Press.
- Goldmann, L. (1980b). *La creación cultural en la sociedad moderna*. Fontamara.
- Lissorgues, Y. (2013). El naturalismo como movimiento literario oportuno en la Europa de la segunda mitad del siglo XIX. Punctum.
- Lukács, G. (1966). *Problemas de realismo*. Fondo de Cultura Económica
- Lukács, G. (1968). *Sociología de la literatura*. Ediciones península
- Lukács, G. (1974). *Teoría de la novela*. Siglo XX
- Macaya, E. (1997). *Espíritu en carne altiva*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.

- Mackenback, W. (2007). Yo o las trampas de la biografía. *Revista Filología y Lingüística*, XXXIII(2), pp. 11-22.
- Martínez, Z. Y; Umaña, G. E; Urbina, L. (2014). *Vanguardia en Centroamérica*.
- Meza Márquez, C. (2021). Panorama de la narrativa de mujeres centroamericanas. *Revista Carátula*, (195). Recuperado de <http://www.caratula.net/panorama-de-la-narrativa-de-mujeres-centroamericanas/>
- Molina Jiménez, I. (2000). “Introducción”. *Ensayos políticos*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Molina Jiménez, I. (mayo 31, 2016). Yolanda y los comunistas. *La Nación*.
- Molina Jiménez, I. (octubre 27, 2019). Yolanda Oreamuno: un recorrido por imágenes olvidadas de la escritora costarricense. *La Nación*.
- Molina Jiménez, I. (2021). Las primeras fotos mediáticas de Yolanda Oreamuno. *La Nación*. Recuperado de <https://delpasadoydelpresente.wordpress.com/2021/02/15/las-primeras-fotos-mediaticas-de-yolanda-oreamuno/>
- Monge, C. F. (2005). *El vanguardismo literario en Costa Rica*. Editorial Universidad Nacional.
- Monge, C. F. (2021). *La lírica y las vanguardias en Costa Rica / Entrevistado por Floriano Martins*. Revista Altazor, (1),3. <https://www.revistaaltazor.cl/carlos-francisco-monge-2/>
- Ocampo, V. (1936) *La mujer y su expresión*. Ediciones Sur.
- Oreamuno, Y. (1932) ¿Puede la mujer tener los mismos derechos políticos que el hombre? (Composiciones premiadas en el Concurso de Redacción celebrado en el Colegio Superior de Señoritas). *Revista Costarricense*, n. 75, p. 1188.
- Oreamuno, Y. (2016). *Yolanda Oreamuno: Prosas Escogidas*. Editorial Cultura.
- Oreamuno, Y. (2017). *La ruta de su evasión*. Editorial Cultura.
- Orrego Arismendi, J. C. (2012). La crítica de la novela indigenista colombiana: objeto y problemas. *Estudios de Literatura Colombiana*, 30(enero-junio), pp. 31-54.
- Paéz Sandoval, C. (2017). El erotismo como política de lo íntimo en el cuento “Valle Alto” de Yolanda Oreamuno. *La palabra*, (31), pp. 161-175.
- Pasos, J. (s.f.). Literatura del yo-no-sé. *El Pez y la Serpiente*, pp. 22-23
- Perkowska, M. (24 de noviembre de 2011). Historia, memoria y literatura: dinámicas de unificación y pluralidad. Una perspectiva sobre identidades centroamericanas. *Pensamiento Actual*, 10(14-15), pp. 147-160.
- Picado, M. (1979). *La Ruta de su Evasión de Yolanda Oreamuno*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Pierrette Malczynski, M. (1997-1998). A propósito de la sociocrítica... *Acta poética*, (18/19), pp. 189-218.
- Pratt, M. L. (2000). “No me interrumpas”: las mujeres y el ensayo latinoamericano. *Debate Feminista*, 21, pp. 70-88.
- Quesada Soto, A. (2000). *Breve historia de la literatura costarricense*. Editorial Porvenir.
- Quirós Bonilla, R. (2007). La mujer, lo femenino y lo arquetípico en la novela *La ruta de su evasión* de Yolanda Oreamuno. *Revista Reflexiones*, 87(1), pp. 63-72.
- Ramírez, S. (1970). La Narrativa Centroamericana. *La Universidad*, 2(marzo-abril), pp. 29-56.
- Red Cultura. (8 de julio de 2011). *Yolanda Oreamuno: Su obra, la mujer y el mito* [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=2Mm1k9ZO9x4>
- Robinson, L. S. (1997). *In the Canon's Mouth: Dispatches From the Culture Wars*. Indiana University Press.

- Rodríguez Cascante, F. (2007). Del regionalismo a la vanguardia en la narrativa centroamericana: Flavio Herrera y Yolanda Oreamuno. *Revista Filología y Lingüística*, XXXIII(2), pp. 23-31.
- Rojas, M. y Ovarés, F. (1995). *100 años de literatura costarricense*. Ediciones Farben.
- Rozotto, D. (2019). El criollismo en la América de habla hispana: revisita y reflexiones sobre el patrimonio de una literatura centenaria. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 21(1), pp. 117-141.
- Sánchez Mora, A. (2007). Mujer, Política y Música: Dos Textos Olvidados de Yolanda Oreamuno. *Revista de Filología y Lingüística de La Universidad de Costa Rica*, 33(2), 91-98.
- Sánchez Mora, A. (2008). *Tras el mito de Yolanda Oreamuno*. Áncora, La nación
- Segato, R. L. (2013). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*. Tinta Limón.
- Segato, R. L. (2019). *Guerra contra la sociedad se realiza en el cuerpo de las mujeres: Laura Segato / Entrevistada por Pedro Rendón*. Ibero. <https://ibero.mx/prensa/guerra-contra-la-sociedad-se-realiza-en-el-cuerpo-de-las-mujeres-laura-segato>
- Showalter, E. (1977). *A Literature of Their Own*. Princeton University Press.
- Showalter, E. (1979). Towards a Feminist Poetics. *Women Writing and Writing about Women*
- Szurmuk, M. y Mckee, R. (2009). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Siglo XXI Editores.
- Teroba, O. (2020). Yolanda Oreamuno: *La ruta de su evasión*. *Revista Este País*. Recuperado de <https://estepais.com/cultura/yolanda-oreamuno-la-ruta-de-su-evasion/>
- Yurkievitch, S. (1976). *Celebración del modernismo*. Tusquets.