LA RUTA DE SU EVASION, DE YOLANDA OREAMUNO: ESCRITURA PROUSTIANA SUPLEMENTADA

POR

RIMA DE VALLBONA

University of St. Thomas, Houston

«On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style; même, ainsi que la vie, quand, en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore» (MARCEL PROUST).

Yolanda Oreamuno protesta, en varias ocasiones, porque la crítica de su tiempo establece comparaciones y señala influencias inexistentes en su obra. Concretamente, en carta a Victoria Urbano aclara: «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)»¹.

En cambio, ella misma reconoce abiertamente su predilección por algunos autores y libros. De la repetida referencia a los mismos a lo largo de sus escritos se saca la conclusión de que cuentan los del Siglo de Oro español, sobre todo Gracián; *Miau*, de Galdós, obra que leyó y relejó infinidad de veces; Mallea, especialmente *La bahía del silencio* y *El sayal*

¹ Carta de Yolanda Oreamuno a Victoria Urbano fechada en Guatemala, 26 de octubre de 1950, en Victoria Urbano, *Una escritora costarricense* (Madrid: Ediciones Castilla de Oro, 1968), p. 193.

y la púrpura; Thomas Mann, *La montaña mágica*, y, por último, Faulkner, *Las palmeras salvajes*².

No obstante su fervor por los autores y libros antes señalados, la obsesión literaria declarada por la misma Yolanda Oreamuno es Proust. Al respecto, Lilia Ramos reproduce las siguientes palabras de la autora:

Marcel Proust es 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 tan contagiosos como Galdós, Mallea, Huxley, D. H. Lawrence, Malraux, puedo caer en el pecado de producir ideas galdosianas, malleístas, huxleyanas 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 él³.

En carta a Victoria Urbano, Yolanda Oreamuno vuelve a afirmar su apego a Proust: «Hago confesión de fe en Proust, de admiración ilimitada, de similitud y de influencia. La hago con todo gusto y honor. Y si a alguien conozco íntimamente, si a alguien leo con fervor es a él»⁴.

En general se tiende a reconocer que Yolanda Oreamuno tiene, como Proust, la habilidad de penetrar en los abismos del inconsciente y de captar sutiles matices psicológicos de los personajes, partiendo de la observación aguda de situaciones, actitudes, pasiones y relaciones humanas. Además, también como Proust, se deleita en detalles que transmiten a la narración un *tempo lento*.

Pese a los constantes esfuerzos por establecer paralelos entre la obra de Yolanda Oreamuno y la de Proust, para probar la huella que ésta ha dejado en aquélla, no se ha echado mano de los valiosos acercamientos que la crítica actual ha dedicado al fenómeno metonímico propio de la metáfora proustiana. En especial, Gérard Genette y Paul de Man han efectuado cuidadosos análisis al respecto⁵. Un estudio sobre la metáfora en *La ruta de su evasión* podría demostrar un significativo punto de contacto entre ambos escritores y, por tanto, un medio de comprobar si el

² Además, esta lista está apoyada por los libros que pude revisar cerca de 1970 y que tenían anotaciones y marcas de puño y letra de Yolanda Oreamuno.

³ Lilia Ramos, «Yolanda Oreamuno en mi recuerdo eviterno», en *A lo largo del corto camino* (San José: Editorial Costa Rica, 1961), p. 335.

⁴ Victoria Urbano, *Una escritora*, p. 194.

⁵ Gérard Genette, «Métonymie chez Proust», en *Figures III* (París: Éditions du Seuil, 1972), pp. 41-63. Paul de Man, «Reading (Proust)», en *Allegories of Reading* (New Haven: Yale University Press, 1979), pp. 57-78.

proceso metonímico se produce también como en la obra de Proust o si se trata sólo de una imitación o de un suplemento, según explica Jacques Derrida ⁶.

Sin embargo, hay un punto de divergencia que vale la pena analizar: la obra de Proust ha sido considerada como «anales de una sociedad, traspuestos, novelizados, para impedir la identificación» ⁷. Las páginas de *La ruta* no son «anales de una sociedad» y menos de las clases altas, sino más bien de una familia de clase media, la de los Mendoza, que está en proceso de desintegración ⁸. Básicamente se cuestiona en el texto costarricense la relación entre padres e hijos; en otras palabras: se desarrolla el *vater-sohn motiv* dominante en la novela expresionista, y que capta con violencia la «revuelta de los hijos contra los padres, la protesta contra el mundo heredado; en suma, el pleito de las generaciones, iniciado ya antes de la guerra, pero que culmina en la crisis posterior» ⁹. Más concretamente, presenta la relación hombre (padre)/mujer (madre), que sustenta el núcleo familiar en crisis y la nefasta repetición de errores y comportamientos calcados en mitos que por siglos han persistido en el mundo latinoamericano.

A lo largo del presente estudio intentaremos analizar:

1. El proceso metafórico-metonímico en *La ruta* y la relevancia que tiene en la novela.

2. La presentación sistemática de conceptos relacionados con el binomio hombre/mujer, lo cual representa una desviación del modelo proustiano, y sin llegar a ser novela de protesta, establece en ella una de las más fuertes protestas y análisis de esa relación.

Con el fin de probar nuestro aserto vamos a concentrarnos en el capítulo XIX de *La ruta*, el predilecto de la autora, según sus propias de-

⁶ Derrida explica que en la evolución del hombre de la naturaleza a la cultura, el último pasaje de su existencia es captado como una adición a su original estado feliz de la naturaleza; o sea, que la cultura funciona como un suplemento de la cultura de dos maneras: agrega y sustituye y al mismo tiempo es potencialmente un detrimento y un beneficio. Igual ocurre con otros opuestos como bueno/malo, animalidad/humanidad, discurso/escritura, etc. Véase Vincent B. Leith, *Deconstructive Criticism. An Advanced Introduction* (Nueva York: Columbia University Press, 1985), p. 170.

⁷ G. Lanson y P. Tuffrau, *Manuel illustrée d'histoire de la littérature française des origines à l'époque contemporaine* (París: Classiques Hachette, 1931), p. 759.

⁸ Aquí no se trata de marcar la influencia de Mann, pues Lilia Ramos ya dejó aclarado que cuando Yolanda Oreamuno «escribió *La ruta de su evasión* no había leído *Los Buddenbrook* de Thomas Mann», sólo *La montaña mágica*. Lilia Ramos, *A lo largo*, p. 335.

⁹ Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia* (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1965), p. 218.

claraciones¹⁰. En realidad no fue su predilecto sin justificación; en el conjunto de la novela, este capítulo es muy significativo, porque:

1. Comienza en forma muy diferente a los demás capítulos, con una metáfora continuada, la cual facilita el análisis.

2. Está colocado con estrategia en la novela, de modo que ocupa exactamente la última cuarta parte de la misma y desde su posición irradia sentidos, los cuales abarcan hasta el capítulo XXIII, el último (pp. 313-423). Estos sentidos provienen de la metáfora continuada, que controla toda esa parte final de la novela y se constituye en núcleo.

3. Hay en él calculada simetría y recursos narrativos clave para la lectura y análisis del texto, sobre todo conceptos muy precisos relativos al binomio hombre (padre)/mujer (madre).

EL PROCESO METAFÓRICO-METONÍMICO

A continuación procedemos a resumir, a grandes rasgos, lo que en especial dice Genette de la metáfora proustiana, ya que, según nuestro aserto, éste es uno de los puntos de convergencia de la obra de Yolanda Oreamuno en la de Proust.

Genette explica que, en un artículo sobre Flaubert, Proust expone la fórmula mágica suya, la cual consiste en considerar que «la metáfora sola puede proporcionar al estilo una especie de eternidad». El sentido de «eternidad», de esencialidad, buscado por Proust, comenta Genette,

no puede resultar sólo de la relación horizontal establecida por la trayectoria metonímica; tampoco se ve cómo lo podría lograr la unión vertical de la relación metafórica. Sólo la amalgama de una y la otra puede sustraer el objeto de la descripción y la descripción misma de las «contingencias del tiempo», o sea, de toda contingencia; sólo el cruce del tramo metonímico y de la cadena metafórica asegura la coherencia, la cohesión «necesaria» del texto¹¹.

Proust se refiere a este proceso en términos de anillos, eslabones, mallas y tejidos (*anneaux, maillons, mailles* y *tissages*). Es la fusión (*fondue*) lo que, según Proust, produce la que él llama «belleza absoluta» de algunas páginas:

una especie de fusión, de unidad transparente —explica Proust— donde todas las cosas, perdiendo su aspecto primero de cosas, se han acomodo-

¹⁰ Lilia Ramos, *A lo largo*, p. 340.

¹¹ Gérard Genette, *Figures III*, p. 60. La traducción es nuestra.

dado unas al lado de las otras en una especie de orden, penetradas de la misma luz, vistas las unas dentro de las otras, sin que una sola palabra quede afuera ni permanezca refractaria a esta asimilación... Yo supongo que esto es lo que se llama el Barniz de los Maestros Pintores¹².

La escritura proustiana es, para Genette, la tentativa más extrema de fusionar lo que Jakobson llama la prosaica trayectoria metonímica, en la que las cosas están «ordenadas unas al lado de las otras», y la poética trayectoria metafórica, en la que deben ser «vistas las unas dentro de las otras»¹³.

En su *Livre à venir*, Maurice Blanchot se pregunta cómo pasó Proust de su propósito original, que consistía en escribir «una novela de instantes poéticos», a ese relato continuo que es *En busca del tiempo perdido*. Genette le contesta: «en realidad, el propósito de Proust quizá no fue nunca el de escribir un libro hecho de una colección de éxtasis poéticos»¹⁴. Más adelante, concluye Genette:

es la metáfora la que efectúa el encuentro del Tiempo perdido, pero es la metonimia la que lo reanima y lo pone en marcha: la que lo restituye a sí mismo y a su «esencia» verdadera, la que es su propia fuga y su propia búsqueda. Aquí, pues, solamente —en la metáfora, pero dentro de la metonimia—, aquí comienza el Relato¹⁵.

Una vez explicado, en líneas muy generales, el proceso metafórico-metonímico en Proust, se hace preciso plantear el siguiente aserto: si en algo coincide la obra de Yolanda Oreamuno con el modelo proustiano es precisamente en la aplicación metódica, y, a la vez —nos atrevemos a afirmar—, consciente de dicho procedimiento, por lo menos en la etapa en que se publicó *La ruta* (1948)¹⁶. Sin embargo, la asimilación del procedimiento en Yolanda Oreamuno es tan completa, que cobra una forma muy suya y hasta se aleja del modelo proustiano, sin cesar de efectuar la fusión del eje de las contigüidades y el de las analogías.

Antes de seguir con la comprobación de nuestro aserto es interesante observar que entre 1937 y 1940, Yolanda Oreamuno reclama que se lleve a cabo en Latinoamérica «una higienización poética» con una vuelta a la

¹² *Ibid.*, p. 61.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 63. El subrayado es del autor.

¹⁶ Este mismo proceso metonímico de la metáfora oreamuneana se puede observar igualmente en los relatos de la autora, en especial en «Valle Alto» (1954).

sencillez, a la «frase simple, 'simple como un anillo', al decir de Neruda»¹⁷. En otras palabras: reducirse a la escritura cero. También protesta contra el abuso de la metáfora y de la acumulación de símiles que permiten «márgenes más amplios para la falta de imaginación del autor». Este abuso de la metáfora, con otros defectos como «el pródigo cerebralismo» o deshumanización, la falta de «aliento renovador», etc., son para ella un síntoma grave de la decadencia lírica del continente¹⁸. Este rechazo suyo del abuso de imágenes nos revela al autor en busca de profundidad en la escritura. No se trata, pues, de embellecer ni de adornar el lenguaje, sino de ahondar y llegar a esa «especie de eternidad» que es la fórmula mágica proustiana.

Lo anterior es importante para comprender que la actitud de Yolanda Oreamuno, desde el principio, se mantiene consistente a lo largo de su quehacer literario. No hay contradicción ni siquiera cuando más adelante la escritora integra definitivamente la metáfora en el discurso narrativo y la utiliza como núcleo diseminador de sentidos en el texto. A continuación intentaremos comprobarlo.

PROCESO METONÍMICO EN «LA RUTA DE SU EVASIÓN»

*La ruta de su evasión*¹⁹ es una novela habitada por angustia, dolor, soledad, odio, silencio, vacío y muerte. Teresa Mendoza, anciana, revive en la agonía su vida pasada al lado de su despótico marido, don Vasco, y de sus tres hijos, Roberto, Gabriel y Alvaro. A lo largo de sus divagaciones monologadas se aferra en especial al recuerdo de Esteban, el hombre a quien ella amó realmente. En el tiempo presente, que va sucediendo paralelo a la agonía de Teresa, transcurren secuencias narrativas en relación con los hijos: Roberto, disciplinado y duro, se casa con Cristina sin amarla, sólo porque ella espera un hijo suyo y por principio de honor; la muchacha y el niño mueren y Roberto decide marchar de su casa en busca de una nueva vida, no sin antes echar en cara al padre, que, por su culpa, mientras permaneció en esa casa, estuvo dominado por «una indefinible angustia» (226). Gabriel, neurótico y extraño, vive desgarrado también

¹⁷ Yolanda Oreamuno, «La vuelta a los lugares comunes», en *A lo largo*, p. 70.

¹⁸ Yolanda Oreamuno, «40° sobre cero», en *A lo largo*, pp. 141-142.

¹⁹ Yolanda Oreamuno, *La ruta de su evasión* (San José: Editorial Costa Rica, 1984). A partir de aquí todas las citas relativas a la novela proceden de dicha edición, de modo que sólo se pondrán las páginas correspondientes entre paréntesis. Es preciso aclarar que fue imposible utilizar la edición príncipe (Guatemala: Editorial del Ministerio de Educación Pública, 1949), porque fue hecha con tan extremo descuido que tiene páginas repetidas y le falta completo el capítulo IX.

por la ansiedad y se debate entre el amor aparentemente falso de Elena y el ingenuo y desinteresado de Aurora, a quien él no quiere; también, como su hermano mayor, abandona de manera violenta «el cascarón hueco de esta casa, en la que no vive nadie» (307). Aurora se va a cohabitar con él sólo porque Gabriel encarna para ella todo lo sublime que el padre de ella, por ser hombre, posee. Gabriel, vacío de sí mismo, sin una razón concreta, se suicida el mismo día que Teresa, su madre, muere. Por último, Alvaro queda como un personaje borroso y enclenque; su vida deja una estructura abierta que anticipa el fracaso de los otros.

Los personajes de la novela viven comprimidos de una manera u otra, a consecuencia de su propio temperamento, de las circunstancias familiares o de las constitutivas de su mundo, y tratan de evadirse: la casa, que no pasó de ser un «cascarón hueco» para los hijos, sirve de evasión a Teresa; a don Vasco, las borracheras; a Alvaro, el pequeño, la masturbación; a Roberto, disciplina, dieta y ejercicio (parece ser el único que podría salvarse); Gabriel encuentra su evasión en el suicidio; Elena, en su farsa continua de mujer liberada y sin escrúpulos, y Aurora, en su rechazo de toda verdad: la de que Gabriel no es el ser divino idealizado por ella, la de que él no la quiere, la de que lo que ella llama sacrificio es, en realidad, pecado.

Establecidas así las líneas generales de la historia, se hace preciso concentrar la atención en el capítulo XIX. Este se puede esquematizar de la manera siguiente:

METAFORA CONTINUADA +	METONIMIA	+	CONCEPTUALIZACION
(eje paradigmático)	(eje sintagmático)		(agente catalítico que hace aflorar códigos culturales)

= TEXTO POLIVALENTE

Empecemos a analizar la metáfora continuada con la que se inicia el capítulo XIX. Dice así:

No se puede hablar de un invierno definido, con todos sus rigores, refiriéndose a ese invierno. Es más bien una localización temporal del frío acompañada por ciertos síntomas característicos de la estación, como viento, baja temperatura, escarchas, esporádicas y cortas lluvias. Los pirules, los robles y los frutales pierden sus hijas [...]

Siempre queda en algún árbol una hoja postrera, prendida a la rama por un milagro de resistencia inexplicable, y todas las mañanas, al pasar, formulamos una despedida porque tememos no encontrarla allí al día siguiente. Es tan frágil su aspecto, descomedida su posición, muerto su color, que no podemos explicarnos por cuál fenómeno se

mantiene en su sitio, invulnerable al viento, la escarcha y el frío. Simboliza el recuerdo borroso de lo que fuera en primavera y verano el ropaje del árbol: es la manifestación única de su antigua forma; la rúbrica de su linaje, el síntoma de su especie. Pese a todo lo precario que esa hoja solitaria representa, en su humildad, en su indefensión, tiene un noble elemento de fortaleza.

Cada mañana la buscamos para comprobar en su delicado tallo o en el contorno de su cuerpecillo aterido los efectos de la intemperie, y repetimos la nostálgica despedida. Pero al verla de nuevo, inalterable y sola, nos preguntamos sobresaltados si resistirá todo el invierno allí. Tanta tenacidad anónima despierta en nosotros cierto elemento de sospecha, ¿por qué resiste?, ¿irá a permanecer a pesar de todo?, ¿para qué su inmutabilidad?, y nos vamos acostumbrando a su presencia en el árbol frente a nuestra casa. Lentamente, con la familiaridad de lo inevitable, olvidamos la hoja fiel. Una mañana cualquiera ya no levantamos la cabeza para buscarla, ni nos despedimos de ella hasta nunca. Ha entrado a formar parte del paisaje inalterable, de ese paisaje permanente más allá de las estaciones y las temperaturas. Y muchos días después, casi sin pensar en ella, echamos una mirada descuidada que nos revela su ausencia. Se fue con el viento. Ya no está. Se fue sin despedida, sin adiós y sin lágrima. Tampoco dejó recuerdo. Simplemente se fue.

Con los mismos elementos un poco siniestros, un poco voluptuosos de la hoja fiel, estaba hecho el sólido amor de Aurora por Gabriel (313).

Es de observarse que el capítulo se inicia con una *lexía* metonímica: al expresar la voz narrativa que «No se puede hablar de un invierno definido con todos los rigores», a nivel de la historia ubica el texto en un espacio temporal. Este, a su vez, arroja indicios del lugar donde transcurre la historia; si es invierno, se trata de los meses que van de noviembre a enero, pero un invierno más propio de México que de los países tropicales, ya que en éstos la vegetación nunca se despoja de su verdor.

Esta primera *lexía* representa una transición al plano metafórico-metonímico: el lector va percibiendo simultáneamente, a medida que se desarrolla la metáfora de la «hoja fiel», el nivel del discurso narrativo y las secuencias a las que se refiere. La intratextualidad privilegia el reconocimiento, por parte del lector, de que la metáfora iniciada con dicha *lexía* connota el final de un ciclo, el que irónicamente se llama «el sólido amor de Aurora» (314), igual que el invierno simboliza el último ciclo de las estaciones, el final del año y también la primavera en potencia. Esto queda reforzado en la *lexía* siguiente, en la cual se expresa que la hoja «simboliza el recuerdo borroso de lo que fuera en primavera y verano el ropaje del árbol». La metáfora del invierno y de la «hoja fiel» al árbol, colocada,

con estrategia, exactamente al comienzo de la última cuarta parte de *La ruta*, va a poblar el capítulo XIX, y los que siguen, de indicios, a nivel metonímico, en los cuales se hace posible la siguiente lectura:

INVIERNO (connota: inclemencia climatológica / indiferencia de Gabriel) → FIDELIDAD DE LA HOJA POSTRERA AL ÁRBOL / FIDELIDAD DE AURORA A GABRIEL → MUERTE DE GABRIEL (385-86) / FINAL DEL INVIERNO → CAÍDA DE LA «HOJA FIEL» / FINAL DEL AMOR DE AURORA → COMIENZO DE LA PRIMAVERA / ANSIAS DE UNA NUEVA VIDA EN AURORA (412)²⁰.

En el esquema anterior se puede comprobar cómo el texto instala al lector de lleno en la metáfora de la «hoja fiel [y...] postrera», que queda prendida del árbol. Por el método oblicuo, la formulación metafórica perteneciente al orden de las esencias ejerce la función de resaltar los matices psicológicos del amor de Aurora por Gabriel, al mismo tiempo que lo eterniza. Así se cumple, en *La ruta*, la solidez indestructible de la escritura, fórmula mágica de Proust «para sustraer el objeto de la descripción y la descripción misma, a 'las contingencias del tiempo', o sea, a toda contingencia», según lo expresa Genette²¹. Como en Proust, en Yolanda Oreamuno no importa tanto la justeza de un acercamiento analógico, o sea, el grado de parecido entre el tenor y el vehículo (Tenores: invierno/hoja = vehículos connotados: indiferencia de Gabriel/amor de Aurora), como su autenticidad, lo que Genette entiende como la «fidelidad a las relaciones de vecindad espacio-temporal»²². Así como en Proust la metáfora del tiempo perdido se reanima al ser sometida al desplazamiento metonímico, en *La ruta*, la metáfora de la «hoja fiel», que es un campo de irradiación estética, privilegia y reanima el eje metonímico de la contigüidad.

En las siguientes lexías de la metáfora inicial del capítulo XIX se subrayan las partes que connotan el desplazamiento metonímico de la narración:

²⁰ El nombre de Aurora apunta también a un comienzo, lo cual pone de relieve el efecto cíclico de la metáfora continuada de carácter metonímico.

²¹ Gérard Genette, *loc. cit.*, p. 60.

²² Yolanda Oreamuno no presta atención a la retórica clásica y en cambio se adscribe a los movimientos vanguardistas, en especial el surrealismo que sigue la recomendación de Breton de comparar dos objetos lo más alejados posible uno del otro.

A partir de aquí utilizamos los términos «tenor» (la cosa de que se habla), «vehículo» (aquello con lo que es comparado el tenor) y «fundamento de la imagen» (el rasgo o rasgos comunes del tenor y el vehículo), según los define I. A. Richards y los aplica Ullman. Genette los llama «l'espace comparé et l'espace comparant» (*Figures III*, p. 55).

● En el invierno, la «hoja postrera» está «prendida a la rama *por un milagro de resistencia inexplicable*».

● «Es tan *frágil su aspecto, descomedida su posición, muerto su color*, que no podemos explicarnos por cuál fenómeno se mantiene en su sitio *invulnerable al viento, la escarcha y el frío*».

● «Pese a todo lo *precario que esa hoja solitaria* representa, en su *humildad, en su indefensión, tiene un noble elemento de fortaleza*»,

● tiene «*tallo delicado*»,

● tiene el «*cuerpecillo aterido*»,

● «repetimos la *nostálgica despedida*. Pero al verla de nuevo *inalterable y sola* nos preguntamos sobresaltados si resistirá todo *el invierno* allí» (invierno = saturación de la metáfora de la contingencia metonímica).

● Tanta «*tenacidad anónima despierta* en nosotros cierto elemento de *sospecha*».

Siguen unas preguntas retóricas. Aquí hay que aclarar que, para Paul de Man, la pregunta retórica equivale a un paradigma sintáctico. Esta lexía interroga:

● «¿Por qué *resiste?*, ¿irá a *permanecer a pesar de todo?* ¿Para qué su *inmutabilidad?*»

En la secuencia narrativa que se inicia en el capítulo XIX, dichas preguntas establecen el enigma hermenéutico en la lectura que privilegia el eje sintagmático de la sucesión horizontal. Aquí subyace la secuencia que va a desarrollarse a lo largo de los últimos cinco capítulos de la novela (XIX-XXIII, pp. 313-413), la cual se lee como sigue: Aurora se propone salvar su amor por Gabriel a como haya lugar.

«Milagro», «resistencia inexplicable», posición «descomedida», «invulnerable», «precario», «fortaleza», «inalterable», «resistirá», «tenacidad», «permanecer», «inmutabilidad» y otras palabras y conceptos clave del texto subrayan metafóricamente esa «resistencia inexplicable», precaria, de la «hoja fiel» (amor de Aurora). La lectura de tales tenores remite a un vehículo metonímico, el cual connota: Aurora mantiene hacia Gabriel una inexplicable fidelidad, que ella se propone salvar a toda costa. Tal fidelidad nace del concepto de «evidente superioridad o sublimidad masculina» (319), que Aurora concibió desde niña; y como Gabriel es hombre, lógicamente participa, para ella, de tales cualidades divinas. El concepto de la divinidad masculina remite, además, a otra analogía: la de la traición de Judas a Cristo, para poner a prueba su divinidad. Esta segunda metáfora (Judas-Cristo = Aurora-Gabriel) se desarrolla a partir del capítulo XXII y queda entretejida con la primera en la textura de la novela. El lector anticipa el final inevitable de ese amor (subrayado des-

pués por la metáfora relativa a Judas) cuando la «hoja fiel» es descrita con los siguientes términos clave: hoja (amor) de aspecto «frágil», «muerto su color», «solitaria», humilde, indefensa, «anónima», con el «tallo delicado», el «cuerpecito aterido». En vista de que en secuencias anteriores (caps. XVII y XVIII) el lector ya ha sido informado de la dura, fría e injusta indiferencia, y hasta crueldad, de Gabriel hacia Aurora, los términos clave «invierno» (repetido al principio y al final de la figura), el «viento, la escarcha y el frío» se cargan de sentido connotativo. Más adelante, y en el mismo capítulo, la voz narrativa establece obviamente la equivalencia de estos sememas²³, cuando efectúa la fusión metafórica en el eje sucesivo de la narración, con el siguiente comentario: «Llegaría tal vez un día en que su amor se desprendiera de ella misma arrastrado por el viento de un razonamiento, o tronchado por el frío de la palabra de Gabriel» (325).

El texto metafórico no para ahí; continúa y obliga al lector a efectuar nuevos ejercicios intratextuales. Se produce, en realidad, una completa simbiosis entre la estructura gramatical y la retórica en la siguiente lexía:

Lentamente, con la familiaridad de *lo inevitable*, olvidamos *la hoja fiel*. [...] Esta ha entrado a formar parte del *paisaje inalterable*, de *ese paisaje permanente* más allá de las estaciones y las temperaturas. Y muchos días después, casi sin pensar en ella, *echamos una mirada descuidada* que nos revela *su ausencia*. *Se fue con el viento. Ya no está. Se fue sin despedida, sin adiós y sin lágrima*. Tampoco dejó recuerdo. *Simplemente se fue*.

La yuxtaposición de la metáfora y la metonimia en el texto remite al lector a dos instancias del relato: una efectúa un proceso retrospectivo y otra anticipa el desenlace de la secuencia relativa al amor de Aurora por Gabriel.

En la instancia retrospectiva, con focalización interna, la voz que narra explica cómo Aurora llegó a divinizar a su padre y a todo hombre que compartiera con él sus presuntas cualidades: muy niña todavía, «tendría unos cinco o seis años» (316), aterrada por el viento huracanado y el temblor de tierra, Aurora fue a buscar a su madre. Esta, «jadeante, sin

²³ Semema está utilizado aquí según Ducrot, como «segmentos de enunciados más vastos que las unidades léxicas y que incluyen los 'efectos de sentidos', es decir, significaciones relacionada con un determinado contexto o con una determinada situación de discurso». Véase Roberto Hozven, *El estructuralismo literario francés* (Santiago: Ediciones del Departamento de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile, 1979), p. 153.

que esa excitación se pudiera atribuir al temblor», la mandó a la cama mientras trataba de ocultar avergonzada su desnudez (319). En cambio, su padre, «mucho más inconvenientemente desnudo que su madre, se acercó a ella, la tomó de la mano, le acarició la cabeza y, por último, la alzó acunándola en sus brazos»; se quedó con ella, le habló con dulzura sin importarle su desnudez y hasta «le contó un lindo cuento de flores y hadas» (319-320). A partir de ese momento, Aurora quedó dominada por la idea de la «sublimidad viril» (322), que después atribuyó a Gabriel (323).

En cuanto a la otra instancia narrativa, más adelante, siempre en el capítulo XIX, se va delineando la anticipación de los hechos en la lexía sintagmática, ya citada en parte, y que se completa a continuación:

Llegaría tal vez un día en que su amor [el de Aurora por Gabriel] se desprendiera de ella misma arrastrado por el viento de un razonamiento, o tronchado por el frío de la palabra de Gabriel, pero seguro eso sucedería cuando Aurora hubiera, por mucho tiempo, dejado de mirar su amor, de vigilarlo para ver si se rompía, y el cambio habría de producirse desde lo externo hacia lo íntimo. Ella contemplaba todos los días su amor, vigilante, tensa, fría, lista a verlo morir como la hojita en el árbol de invierno, y efectuaba a cada momento la nostálgica ceremonia de despedida de su pasión. Cada vez que él la maltrataba más allá de lo razonable, cada vez que la usaba sin fijarse, cada vez que se obstinaba en su silencio incomprensible, ella realizaba el rito de la despedida de su pasión como si esa pasión fuera a morir con tal motivo.

Pero estaba equivocada, vitalmente equivocada: mientras se mantuviera vigilante, en la agonía perpetua de su amor, éste continuaría viviendo. Sólo cuando separara de éste sus miradas, se desprendería por sí mismo, demasiado frágil para permanecer (325-326).

El último párrafo del capítulo XIX se abre con un suspenso: «tenía que venir algo a destruir el mágico embrujamiento» (327). El párrafo termina en una oración corta de estructura abierta, la cual, por contaminación metafórica y por los indicios contenidos en el capítulo, anticipa la forma en que se va a cerrar la estructura y con ella la secuencia narrativa y hasta la novela. Esta anticipación se logra a base de la correspondencia establecida desde el principio de invierno — hoja = indiferencia de Gabriel — amor de Aurora, en íntima fusión metafórico-metonímica: «Aurora, toda tenaz, esperaba la hoja caer» (327). En otras palabras: la metáfora metonímica subraya el tema metafórico de la caída (final) inminente de la hoja (amor).

GENERALIZACIÓN CONCEPTUAL Y DISCURSO NARRATIVO

El discurso narrativo en la novela de Yolanda Oreamuno no se queda sólo resolviendo tensiones entre el eje sintagmático y el paradigmático. Interesa ahora observar cómo en el texto ocurre un poco lo que Paul de Man señaló en *Julie*, de Rousseau: contrariamente a lo que expresa el autor francés abiertamente en sus textos autobiográficos y en sus diversos ensayos críticos, en su obra de ficción «oculta sus propias obsesiones en un lenguaje de generalidades conceptuales»²⁴. Según De Man, la ambivalencia de Rousseau, en relación con nociones clave recurrentes en sus páginas, «puede servir para conocer sus propias mistificaciones psicológicas»²⁵. En el caso de Yolanda Oreamuno, ésta airea sus obsesiones y descubre «sus propias mistificaciones psicológicas», sobre todo en ensayos dispersos en revistas y antologías, en cartas y confidencias a íntimos amigos. Por lo mismo, a los lectores interesados en relacionar el yo de la escritura con los personajes de *La ruta*, los remitimos a las varias cartas de Yolanda Oreamuno que se han publicado hasta ahora, así como a las referencias que el doctor García Carrillo ha hecho al contenido de algunas que se conservan inéditas y que ella dirigió a don Joaquín García Monge. También son relevantes, a este respecto, los ensayos en los que Lilia Ramos recoge algunas de las confidencias de la autora²⁶.

Se hace preciso aclarar aquí que la equivalencia

AURORA-TERESA-ELENA-CRISTINA = AUTORA

no es el objetivo de este análisis. Es más bien campo abonado para los expertos en psicoanálisis y que conocen íntimos matices biográficos de Yolanda Oreamuno.

En cambio, nos interesa observar cómo en *La ruta* abunda la generalización conceptual, que lleva al lector a preguntarse si fue éste un recurso de Yolanda Oreamuno para encubrir sus propias fijaciones relativas al binomio hombre/mujer. Hay que recordar al respecto que ella vivió predominantemente en sociedades pequeñoburguesas, en las que dominaban las nociones falologocéntricas. Esto motivó una acerba crítica contra la autora, crítica de la cual tenemos conocimiento en su propia correspon-

²⁴ Paul de Man, *Allegories*, p. 138.

²⁵ *Ibid.*, p. 139.

²⁶ Para localizar dichas cartas, véase Rima de Vallbona, «Bibliografía de y sobre Yolanda Oreamuno», *Alba de América*, núm. 3 (1985). Respecto a datos personales sobre Yolanda Oreamuno, véase en especial Lilia Ramos, «Yolanda Oreamuno», en *Fulgores en mi ocaso* (San José: Editorial Costa Rica, 1978), pp. 51-60.

dencia. Sin embargo, datos de esta naturaleza sólo conducen a señalar que en el fondo de los conceptos analítico-especulativos del narrador básico palpita la experiencia personal de Yolanda Oreamuno en su circunstancia de mujer. No obstante, éste sería un acercamiento de poca validez por subjetivo.

Lo que, en realidad, pretendemos es efectuar sólo una lectura del texto ya fijado, partiendo de la connotación metafórica, para llegar, por esta vía, a la denotación, la cual en sí incluye la búsqueda de una verdad y objetividad implícitas y hace conspicuo el proceso de conceptualización constante, en especial en el susodicho capítulo XIX. Tomamos en cuenta que, para Barthes, la denotación es la última connotación del texto. En *La ruta*, la verdad denotada por el texto —y descuidada hasta ahora al considerar esta novela— consiste en un referente sociocultural. Este se adscribe a la realidad patriarcal falologocentrista de Latinoamérica, la cual, arraigada en el machismo, posterga a la mujer, la convierte en víctima, la cosifica a tal punto, que ella se ve forzada a echar mano de mecanismos compensatorios que le permitan sobrevivir, pero que a su vez se constituyen ellos mismos en la causa de que el sistema siga imperando.

El proceso metafórico-metonímico revisado anteriormente en *La ruta* privilegia una serie de enunciados relativos al binomio hombre-padre/mujer-madre. Aida M. Beaupied señala, con acierto, que *La ruta* «presenta toda una serie de tensiones binarias, la primera de las cuales es la existente entre el hombre y la mujer: enfrentarse/evadirse, actividad/pasividad, libertad/estancamiento, comunicación/silencio, vida/muerte»²⁷. Este proceso dialéctico, que no se resuelve en síntesis, sino en la evasión de los personajes de su angustiosa realidad, representa una cosmovisión que configura en la novela los diversos niveles narrativos.

En el capítulo XIX, la voz narrativa presenta, en conceptos explícitos, los códigos socio-históricos inscritos a lo largo de la novela entera. Estos conceptos tienen la particularidad de estar entretejidos en el discurso narrativo, y la fusión entre ambos es tal, que generalmente cada lexía conceptual concuerda con una lexía del discurso narrativo, como se puede ver en el esquema siguiente:

²⁷ Aida M. Beaupied, «Tensiones binarias en *La ruta de su evasión* de Yolanda Oreamuno», *Plaza - Literatura y Crítica*, núms. 5-6 (otoño-primavera 1982), pp. 146-147.

CORRESPONDENCIA ENTRE

LEXIAS RELATIVAS AL DISCURSO
NARRATIVO

Lexía # 1

Aurora justifica «la naturaleza pura de su pasión» explicándola como «sacrificio» y como «la necesidad material de su presencia junto a Gabriel, quien de no ser por ella viviría una vida miserable» (315).

Lexía # 2

«La forma elegante, redonda, llena y satisfactoria de los silencios de Gabriel, así como también la observación desde niña de ciertos pequeños detalles, la había hecho formar ese concepto humildísimo de superioridad masculina.» En su padre Aurora observó cómo «se pasaba la mano por la sien» (316). La voz narrativa explica cómo nació esa divinización del hombre la noche del temblor: mientras «su mujer continuaba, como una fiera sorprendida, refugiada en aquella impúdica, chocante posición» (319), él «parecía tan seguro de sí mismo, tan calmado, tan sabio, tan en paz con su propia conciencia como, o mucho más que siempre»; transpiraba una «beatitud esplendente» (320).

LEXIAS RELATIVAS
A LA CONCEPTUALIZACION

Lexía # 1

«la verdad sempiterna del ser humano es el afecto [...]; 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)» (315).

Lexía # 2

«Los hombres en general, así pensaba Aurora, y tal vez no estaba equivocada, tienen todos, en mayor o menor grado, la certeza de su sublimidad. Su éxito consiste en ajustar su vida lo más posible a ese molde de sublimidad. La sublimidad es un elemento masculino, fuera de competencia, ajeno a la idiosincrasia viril, y puesto en su naturaleza por Dios como un cebo para no permitir de esta manera que el molde humano se relaje con el uso. Cada individuo, en la medida de sus posibilidades, se aproxima a ese galardón divino o se aleja de él denigrando con ello su propia calidad» (316).

Lexía # 3

Aurora «observó con la sagacidad secreta y ávida de los niños, que había mucho de artificial en la paz de su madre, mientras que la serena actitud de él era profundamente verídica [...] Le faltaba a ella ese equilibrio magnífico de su marido, y sobre todo se acentuaba la nota de inquietud cuando él estaba presente. Entonces sus movimientos adquirirían un definido nerviosismo, y toda ella se resolvía en gestos voraces como para acapararlo, como para fundirlo, como para destruirlo. Y él la miraba actuar, en cierta forma consciente de su movediza incertidumbre, mientras en él todo ocurría inalterable y sublimemente» (321).

Lexía # 3

(Los conceptos relacionados con esta lexía están sobreentendidos en el discurso narrativo.)

Lexía # 4

«Su madre vivía en el mágico mundo del pecado, aun cuando sus manos se dedicaran a la devota tarea de remendar, o a la monótona tarea de pelar las verduras. Tal vez su madre no tuviera la conciencia de ese pecado, de esa irregularidad secreta en su existir, o más bien, no estuviera pecando; pero actuaba como si estuviera pecando. En cambio su padre se desarrollaba serenamente sobre una sabia y pagana conciencia de su inmaculada actitud. Todo en él era seguro, libre de secretos temores, sin puntito luminoso en la mirada para disimular ávidos deseos, sin nerviosismo ni volup-tuosidad» (322).

Lexía # 4

«ellas (las mujeres) eran iguales a ese estado incierto de remordimiento y culpa, en todo momento» (323).

Lexía # 5

Aurora «no se daba cuenta de que sus congéneres tenían también ese respeto innato ante el hombre, y que todo lo inseguro de su actitud se debía a una certeza intuitiva de la sublimidad masculina, tan poderosa en ellas como en ella» (323).

Lexía # 5

Aurora «estaba en su elemento contemplando los gestos sabios de los hombres, mientras degustaba una plena sensación de comodidad interna y de tranquilidad anímica. En cambio se sentía desconcertada ante los pueriles gestos de las mujeres, ante sus descompasados gestos. No sabía que esa actitud voluptuosa de entrega impremeditada, de comodidosa inercia, de pacificador relajamiento, era la misma actitud que luego producía en todas las mujeres, como también en ella misma, el gesto incierto, la mirada temerosa, la impúdica tolerancia y todas las cosas que pretendía no gustarle en las mujeres, pero que compartía con ellas» (323).

Establecidas estas premisas en su vida, en el momento en que Aurora comienza a vivir con Gabriel, ocurre en ella un proceso mimético en relación con su madre: «sus gestos mismos habían adquirido la sospechosa vacuidad de los gestos de su madre; [...] ella también tenía un nerviosismo plausible para efectuar sus labores rutinarias, y [...], mucho más que su propia madre, vivía en el mágico círculo de un pecado siniestro», del que no tenía conciencia. Sin embargo, cuando se le aparecía como tal pecado, «encontraba con soltura argumentos sutiles y convincentes para desbaratar tan molesta idea. Vivía, para ser más definidos, en la embriaguez de la ignorancia del pecado» (324). Aurora había llegado a la conclusión de que

Su amor no caería mientras ella tuviera el asqueroso y pudibundo gesto de su madre, mientras se dejara adormecer por los gestos y las palabras de Gabriel como por las caricias de su padre, mientras admirara los silencios masculinos con esa su mirada de devota sumisión. Todos estos elementos constituían o conformaban su pasión, eran uno con ella, la sustentaban y enriquecían (326).

En la lexía anterior se puede observar cómo se efectúa una síntesis aleatoria de lo metafórico (hoja que no cae/amor que no cae); lo metonímico (la secuencia narrativa puede leerse así: en su relación con Gabriel, Auro-

ra vive identificada con su madre y se comporta como ella; entre tanto, consciente de la fragilidad de su pasión por Gabriel, vigila que ésta se mantenga viva); en esta lexía se integra también una generalidad conceptual por asociación con la lexía # 4 (tal conducta es la misma de todas las mujeres que permanecen en «ese estado incierto de remordimiento y culpa» en sus relaciones sexuales con maridos o amantes»).

A partir de aquí se hace necesario analizar las cinco lexías transcritas anteriormente. El lector descubre, con sorpresa, que dichas lexías, así como el texto completo de *La ruta*, ofrecen una perspectiva masculinista. En otras palabras: llama la atención que pertenecen a la escritura femenina y, sin embargo, se pueden calificar de discurso patriarcal, ceñido a los cánones falologocentristas que han predominado en el tratamiento del tema de la mujer en literatura y que ya se han convertido en lugares comunes. En apariencia, el texto de Yolanda Oreamuno sigue las directrices tradicionales que han predominado en el tratamiento del tema de la mujer en literatura, pues en *La ruta* se expresa lo mismo que algunos estudiosos del tema delatan. María-Jesús Mayans Natal, entre otros, hace eco a esa denuncia y dice que a la mujer se la han mostrado

por siglos en la dicotomía de la frase tertuliana *Templum aedificatur super cloacam*, inspirando esta dualidad toda suerte de signos y tropos que, al confluir con una imaginaria dual, acaban mistificándola o degradándola, desatendiéndose con ello su esencialidad.

De una u otra forma se advierte en los textos un lenguaje particularmente mítico, místico, elitista, sexista por último, que distorsiona la realidad de la mujer en el mundo de lo verídico o de la creación literaria, prevaleciendo su situación de inferioridad con respecto al varón ²⁸.

La apariencia de que *La ruta* está escrita desde una perspectiva masculinista se puede apreciar mejor al transcribir las cinco lexías del capítulo XIX en términos de tensiones binarias:

Lexía # 1

«Voluptuosidad amorosa» de la mujer / serenidad lógica del hombre

Lexía # 2

Inferioridad de la mujer / «Evidente superioridad o sublimidad (connotada en «fiera sorprendida», masculina» «vehemente», «rabiosa», etc.)

²⁸ María-Jesús Mayans Natal, «El lenguaje del feminismo en la narrativa española contemporánea», en *Selected Proceedings 32nd Mountain Interstate Foreign Language Conference* (Winston-Salem: Wake Forest University, 1984), pp. 217-218.

Lexía # 3

Inautenticidad de la mujer / autenticidad del hombre
(connotada por la paz «artificial») (connotada por la actitud «verídica»)

Lexía # 4

en la relación sexual
«remordimiento y culpa» de la mujer / «sabia y pagana conciencia de su inmaculada actitud» en el hombre

Lexía # 5

«pueriles gestos» de las mujeres / «gestos sabios de los hombres»
que son manifestación de inseguridad
e incertidumbre de donde nace el
«respeto innato ante el hombre» que
tiene toda mujer.

En su metódico análisis del narrador, Manuel Picado Gómez asevera que en *La ruta* predomina un hablante básico perfiladísimo y muy subjetivo, el cual «emite juicios de valor, opiniones personales, preguntas e inquietudes de tipo general». Al final concluye que hay en dicha novela un «ingrediente ensayístico» y una «postura analítico-especulativa» del narrador, pues éste «se manifiesta como poseedor de conceptos psicoanalíticos, interesado por problemas trascendentes, como la vida y la muerte, acosado por inquietudes sobre la conformación del hombre y la mujer y la naturaleza de su relación»²⁹.

En el capítulo XIX, el narrador omnisciente cuenta la historia comenzando con la metáfora continuada que controla el relato. Conforme va expresando los conceptos transcritos antes, el narrador interviene con incisos y se manifiesta en primera persona plural. En el código lingüístico esta primera persona plural apunta igualmente a la modestia (plural de modestia), como a la más alta jerarquía monárquica o eclesiástica (plural mayestático). Esta ambivalencia es indicio de dos posibilidades: una, deseo del narrador de hacerse invisible tras la máscara del plural de modestia; la otra, intención de hacerse sentir con la fuerza de un poder institucional. En todo caso, se trata de un signo que atrae la atención del lector y lo obliga a fijarse en un cambio relevante en el texto. Al adoptar esa discor-

²⁹ Manuel Picado Gómez, «Narrador y lector en *La ruta de su evasión*», *Repertorio Americano*, núm. 2 (enero, febrero, marzo 1975), pp. 23 y 28. Se recomienda leer completo este ensayo (pp. 22-28) para comprender mejor el proceso conceptual en la novela.

dancia deliberada que, en realidad, representa una forma sintáctica impersonal, el autor implícito parece rechazar la responsabilidad de conceptos y actitudes tradicionales, que proceden más bien de la realidad cultural latinoamericana.

Una marca significativa en el capítulo XIX es también el uso del estilo directo e indirecto libre, con focalización interna para expresar en forma racional los pensamientos de Aurora y los mecanismos de su conducta; llama la atención porque no ocurre en las otras páginas de la novela. La voz narrativa se cuida de aclarar, en varias instancias, en incisos y paréntesis, pero con insistencia, que todos los conceptos referentes al binomio hombre/mujer provienen de Aurora: «éste era el pensamiento de Aurora, y no asumimos responsabilidad por él», explica la voz narrativa (316). Cuando Aurora encubre su voluptuosidad amorosa «de cierto aspecto de dócil sacrificio», la voz narrativa abre un paréntesis que especifica: «(así calificaba ella el bochornoso olvido en que caía no más velaba el deseo los claros ojos de Gabriel)» (315). En la secuencia retrospectiva que relata cómo nació en ella esa actitud, la voz narrativa dice que las conclusiones de Aurora en su niñez se efectuaban «(... en la forma desdibujada, primaria, que tienen las observaciones de los niños)» (321). Y cuando Aurora infiere que «la posición de la mujer era en verdad tortuosa», la voz narrativa explica una vez más entre paréntesis: «(insistimos sobre la forma elemental de esto que aquí llamamos pensamiento, y que podría ser más bien intuición, tacto sensorial, etc.)» (321).

El recurso de achacar las generalidades conceptuales a Aurora resulta eficaz, pues gracias a él no se interrumpe el discurso narrativo de la novela ni se estropean los efectos ya conseguidos en los otros capítulos por medio de monólogos, fluir psíquico, diálogos, escenas retrospectivas, secuencias simultáneas en el tiempo, focalización interna, etc. Además, los conceptos que se le atribuyen a Aurora, con persistentes interferencias y aclaraciones de la voz narrativa, representan signos clave: la tragedia que el pensamiento conformado al código falologocéntrico desata en las vidas de Aurora y Gabriel subraya aún más un rechazo del mismo y una protesta implícita contra el sistema que lo sustenta.

Este rechazo queda aún más reforzado cuando se comprueba que dichos conceptos irradian focos de sentido en las frustradas vidas de las otras mujeres de la novela, las cuales representan otras modalidades erróneas y repudiables, según se presentan a lo largo del discurso narrativo:

1. Teresa, de tanto someterse pasivamente a los dictados tiránicos de su marido, se evade de su dolorosa y humillante situación por medio de la casa, pero queda al final vacía como el cascarón de la casa que nunca llegó a ser hogar; y con ella también los habitantes están vacíos. Gabriel

se lo echa en cara cuando abandona la casa: «¿Cuántos somos? Eramos... El viejo, Roberto, Alvaro y yo. Armazones sin contenido. Ni un solo hombre. [...] Están todos tan vacíos como tú lo has querido...» (307).

Aquí se hace preciso abrir un paréntesis, ya que la casa, *leit-motiv* de Teresa, connota el encierro o espacio claustral que, según estudios recientes, utiliza la escritura femenina en forma reiterada, mientras que la «prisión» es el término utilizado por la escritura masculina. En estos nuevos estudios también se ha observado que el escape, evasión (clave en *La ruta* a partir del título), o vuelo, son también marcas de la escritura femenina³⁰.

2. Elena se ve forzada a disimular su ternura y amor a Gabriel en falsas posturas de agresividad y desparpajo (243), para seguir siendo la «obra maestra» que pretende hacer de ella su propio padre, Fernando Viales (258). Este dice:

Las mujeres, llenas de dolor, mansas, resignadas, me chocan. No puedo soportarlas. Y no quise que mi hija fuera así. [...] Elena es así. Insensible, si usted quiere, pero fuerte. De dejarla abandonada a sí misma, habríase quedado en la criatura sufriente, sentimental, vegetativa que son casi todas las mujeres. De esta manera será feliz, y será útil. Dos cosas muy importantes para la vida (256-257).

Sin embargo, enamorada como está de Gabriel, Elena «quería casarse y no quería [...], se debatía, se buscaba y llegaba atormentada a la molesta conclusión de no saber quién era ella: si la poderosa mujer omnímoda de antes o la mansa mujer doliente de hoy» (241). Así, en el juego de apariencias que su padre la fuerza a llevar hasta el final, pierde definitivamente a Gabriel... su felicidad. Elena es, en realidad, el «tipo nuevo de mujer consciente. [...] deliciosa criatura transitoria, igual a todas, sólo diferente de todas en que es invulnerable al sufrimiento. Su psicología se puede definir así: no importa»; de esa manera, la caracteriza su propio padre, y a la vez establece la oposición implícita entre sufrimiento de la mujer/estoicismo del hombre. No obstante, como una trágica herencia, Elena «sentía pegada a ella una blanda aceptación dolorosa hacia la viril importancia de Gabriel» (239).

3. La madre criolla de Elena se sometió a Fernando Viales, su marido, con «la eterna docilidad de esclava [...] la estúpida docilidad de todas las mujeres» (238). Cuando ella «murió de ese dolor manso, [...] su

³⁰ Gabriela Mora, «Crítica feminista: apuntes sobre definiciones y problemas», en *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*, Gabriela Mora y Karen S. Van Hooff, eds. (Ypsilanti, Michigan: Bilingual Press, 1982), p. 7.

marido], con su rubia sonrisa, la dejó morir, porque seres así, preparados para todas las aceptaciones, no tienen derecho a existir» (239).

4. Cristina es la mujer que se presta a resolver «los urgentes problemas fisiológicos» de Roberto. Queda embarazada y entonces Roberto se casa con ella, no por amor, sino porque él confiesa que no permitirá «que ella ni un accidente fortuito y desagradable ensucien mi honorabilidad y decoro personales. Voy a salvar un alto concepto de mí mismo, y lo voy a salvar a pesar de Cristina y a pesar de todos» (77-78). Roberto la maltrata, la insulta y humilla como esposa. Al final la deja irse sola a la clínica a dar a luz al fruto de su relación. Cristina muere desangrada y la criatura también muere.

5. Y por último está Aurora, de quien ya sabemos detalles de su pasión por Gabriel. Con esta última pareja se remata la novela, con una estructura abierta: aunque Aurora se ha curado de la «falsa trama que pomposamente denomina amor» (284), el lector se pregunta si el concepto de la divinidad viril seguirá dominando sus relaciones con los otros hombres.

Las diversas tragedias de cada uno de los personajes femeninos en *La ruta* son prueba de que los códigos culturales vigentes, impuestos por los hombres y por una sociedad dominada, moldeada y legislada también por hombres, ha hecho de la mujer una víctima. Considerando los casos de estos personajes femeninos como ilustración del desastre al que conducen tales principios dirigentes en una sociedad, bien podría interpretarlos el lector como un medio utilizado por la autora para exponer, rechazar y condenar mitos culturales dominantes en Latinoamérica. Estos son mitos que la literatura feminista actual repudia abierta y rotundamente, porque establecen entre el hombre y la mujer lo que Gabriela Mora califica como «una relación de oposición absoluta y jerárquica»³¹. En la vida de cada una de esas mujeres (Teresa, Elena, la madre de Elena, Cristina, Aurora), el hombre aparece como opresor y verdugo, y no como ese ser superior y divinizado del capítulo XIX que Aurora concibió en su niñez; ni tampoco corresponde su imagen a ninguno de los conceptos expresados en las cinco lexías transcritas. Interesa aclarar que sólo Esteban se desvía del modelo estereotipado de hombre verdugo. Al respecto, Yolanda Oreamuno explica a Lilia Ramos: «Esteban es hijo de una fantasmagoría hecha al calor de tu devoción por mí. Sólo un hombre como él podía entrar a la casa de Vasco y por eso tuve que darle tu alma tutelar»³². Este dato referencial parece apuntar a la imposibilidad de encontrar un hombre

³¹ *Ibíd.*, p. 4. Véanse notas 12 y 13 al respecto.

³² Lilia Ramos, *Fulgores*, p. 54.

que en la realidad conjugue las cualidades viriles con la capacidad de amor y sacrificio que posee Esteban.

Elena adapta su cuerpo a la forma del cuerpo de Gabriel, «como en el vaso cabe el agua» (244). Aurora «se comprime» y reduce al mínimo el espacio que ocupa en el lecho para no estorbar a Gabriel (353). Ambas posiciones físicas son síntomas de la eterna capacidad de la mujer para adaptarse, desaparecer o «ningunearse», con tal de que el hombre se expanda y afirme su presencia en el mundo. Además, mientras ellas (en especial Aurora) admiran todo en ellos, hasta los defectos, los hombres las desprecian por sus debilidades femeninas y sentimentales. Gabriel se las echa en cara a su madre en el lecho de muerte. Fernando Viales lo expresa en diálogo con Gabriel:

[las mujeres] parecen pertenecer, por un atavismo desconocido, a un mundo de valores más profundos, o para explicarme mejor, de significados más complejos. Su sufrimiento viene de allí. Ellas eslabonan mejor con lo sutil, con lo inconcreto. [...] Todas sufren. Todas lloran. Todas están más o menos destrozadas por dentro. [...] Las mujeres, llenas de dolor, mansas, resignadas, me chocan. No puedo soportarlas (256).

«Marianismo» es el término que, por asociación con la Virgen María, acuñó la socióloga Evelyn Stevens cuando estudió dicho comportamiento en la mujer latinoamericana por contraposición al machismo. El «marianismo» se caracteriza por: «superioridad moral y fortaleza espiritual» de la mujer manifestada en la abnegación; humildad y sacrificio; paciencia y comprensión con el hombre pecador, y sumisión a sus demandas. Según Stevens, «las mujeres contribuyen a la perpetuación del marianismo porque les brinda una forma de vida que les proporciona muchas ventajas». Además, el comportamiento marianista persiste «porque tiene compensaciones para ambos sexos»³³. Las lexías que analizamos antes intentan captar este fenómeno sociológico que ha motivado múltiples estudios.

En cuanto a Proust, Lisa Appignanesi hace un examen cuidadoso de cómo la crítica ha repetido que, aunque Proust «pensaba como mujer», no tenía «la capacidad de crear figuras femeninas», lo cual es interpretado por Appignanesi como una forma errónea de reducir la cosmovisión proustiana. El análisis de Appignanesi demuestra que, en realidad, lo femenino ocupa una posición central en los textos de Proust, pero cumple una fun-

³³ Evelyn P. Stevens, «The Prospects for a Women's Liberation Movement in Latin America», *Journal of Marriage and the Family*, núm. 2 (1973), p. 316. La traducción es nuestra.

ción instrumental porque instiga y se supedita a la memoria y al arte. Además, hay en su obra «una involuntaria mezcla de los principios sexuales, [... pues] no nos da esa inmediata y aprehensible doble polaridad de lo masculino y lo femenino; en realidad, ni siquiera el conflicto o contraste entre ellos. Ni tampoco define objetivamente lo que él ve como característica del hombre y de la mujer»³⁴.

NIVEL FIGURATIVO Y NIVEL TEMÁTICO DEL TEXTO

De lo anterior se concluye, en primer lugar, que el proceso metafórico-metonímico, a lo largo de *La ruta*, es quizá uno de los más marcados vestigios de Proust en la escritura de Yolanda Oreamuno. Sin embargo, la metáfora proustiana en la novela costarricense se presenta como una entidad suplementada, en cuanto que «agrega y sustituye y al mismo tiempo es potencialmente un detrimento y un beneficio», según explica Derrida la suplementaridad³⁵. Lo es cuando la imagen aparece en el texto en varias instancias (i. e. la de la «hoja fiel» y la de Judas) como metáfora continuada. Por serlo, interfiere en forma disonante en la comunicación del mensaje emitido por el texto, de manera que interrumpe y desvía el desarrollo de la historia, para dar paso a elaboraciones elocutivas ajenas a ella. No obstante, conforme se interna el lector en la metáfora continuada, comprueba que el sentido referencial del invierno y de la «hoja postrera» se desplaza al íntimo sentimiento de los personajes y a sus actos. Así, la metáfora sigue, en el discurso narrativo, fusionando el espacio del mundo con el espacio del texto; irradiando haces de sentidos en la macroestructura narrativa. Entonces se hace evidente al lector que esta metáfora, que se presenta al principio como discordancia, es un recurso intencional para sustraer el amor de Aurora a las contingencias del tiempo y para incorporarlo, por asociación analógica, al orden esencial y perenne de los fenómenos cíclicos naturales.

En segundo lugar, la escritura de Yolanda Oreamuno se distancia de la de Proust por la constante presencia del tema referente al binomio hombre (padre)/mujer (madre), que no es motivo de preocupación para el escritor francés. Las relaciones entre los personajes femeninos y masculinos de *La ruta* ilustran y representan, a nivel temático, una implícita censura a los comportamientos arraigados como sistema en la cultura lati-

³⁴ Lisa Appignanesi, «Marcel Proust: Femininity and Creativity», en *Femininity & the Creative Imagination* (Nueva York: Harper & Row, Publishers, Inc., 1973), pp. 157-215. La traducción es nuestra.

³⁵ Vincent B. Leith, *Deconstructive Criticism*, p. 170.

noamericana y también universal. El lector se ve instalado ante un texto que involucra una intensa y constante protesta contra las diferencias jerárquicas del medio ambiente entre los sexos.

En tercer lugar, se concluye que el recurso metafórico-metonímico, como suplemento, redundaría en beneficio de la novela en el nivel figurativo. En cambio, las nociones analítico-especulativas atribuidas a los personajes, pero con interferencia del narrador, aunque presentan una imagen del mundo a nivel temático, constituyen un detrimento para el discurso narrativo. En su acercamiento al narrador de *La ruta*, Picado Gómez señala cómo «la estructura narrativa impura» del texto restringe el «significado y alcances del mundo mostrado»³⁶.

³⁶ Manuel Picado Gómez, «Narrador y lector», p. 28. Lo comprobado por este crítico lo ratifica el hecho de que al efectuar el presente análisis del capítulo XIX, tuvimos que echar mano del modelo de las figuras de Genette (relacionado con la elocución retórica), y también el de los códigos culturales de Barthes (relacionado con las generalizaciones conceptuales). La exclusión de uno de los dos métodos habría producido un estudio parcial del texto.