

JOAQUÍN GUTIÉRREZ Y YOLANDA OREAMUNO: LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO FEMENINO¹

Resumen

Este artículo está basado en el estudio de dos personajes femeninos de las novelas Manglar de Joaquín Gutiérrez y La ruta de su evasión de Yolanda Oreamuno. Ambos autores son costarricenses, y pertenecen a la generación del cuarenta. Los escritores de dicha generación persiguen la innovación técnica y temática, lo cual convierte a la literatura de la época en discurso de ruptura y transición, y sienta las bases de la literatura contemporánea. Uno de los elementos esenciales en la construcción de este discurso es la visión revolucionaria sobre la mujer. Nuestro estudio utiliza como marco teórico la crítica feminista "Imágenes de la mujer". La misma ha estudiado los diversos estereotipos femeninos en la literatura. Al analizar los dos personajes de las novelas señaladas, indagamos hasta qué punto proyectan las imágenes tradicionales de la mujer y en qué medida las transgreden.

Palabras clave: *personajes, mujer, estereotipos femeninos, transgredir*

Abstract

This article aims to study from a feminist perspective the behavior of Cecilia and Aurora, two characters taken from two novels: Manglar by Joaquín Gutiérrez and La ruta de la evasión by Yolanda Oreamuno. Both authors, from Costa Rica, wrote during the nineteen forties. This generation of writers is noted for introducing technical and thematic innovations in their texts. They turned their literature into one of rupture and transition, helping this to create the foundations of contemporary literature in the country. We used as a theoretical reference "Images of Woman", which focuses on a number of different women stereotypes in literature from a feminist point of view. We tried to analyze how the main characters of these novels project themselves and also how they finally overcome the traditional women images.

Key words: *characters, woman, feminine stereotypes, overcome*

La literatura costarricense de la década del cuarenta se perfila como discurso de ruptura y transición por sus innovaciones formales y temáticas. Las nuevas formas de expresión y la apertura a temas hasta el momento excluidos de los textos definen a esta generación como aquella que sienta las bases de la

¹ Este artículo surge a partir de nuestra tesis de maestría titulada *Visión de la mujer en las novelas Manglar de Joaquín Gutiérrez y La ruta de su evasión de Yolanda Oreamuno* presentada en la Universidad de Puerto Rico en diciembre de 2001.

literatura contemporánea. Dicha generación se enmarca dentro de un momento de gran efervescencia social y política, lo cual se convierte en aspecto relevante dentro de muchas de las creaciones literarias de la época. En las mismas, prevalece una posición crítica que pretende alejarse de los valores oligárquicos tradicionales, y se encamina hacia el logro de la justicia social. Uno de los elementos neurálgicos de esta generación de escritores es su visión revolucionaria sobre la mujer. En la década del cuarenta, la mujer costarricense ha comenzado a desempeñarse fuera de la esfera doméstica, y se empieza a ventilar el asunto del voto femenino, el cual se aprueba en 1949. La literatura de dicha década se convierte en foro para exponer nuevas perspectivas en torno a las mujeres.

Joaquín Gutiérrez y Yolanda Oreamuno se instauran como escritores de la generación del cuarenta mediante la innovación técnica y temática. El eje argumental de las novelas estudiadas en esta exposición es, precisamente, su visión crítica sobre la mujer. Nos ocuparemos de la presentación de dos personajes femeninos pertenecientes a las novelas *Manglar* de Joaquín Gutiérrez y *La ruta de su evasión* de Yolanda Oreamuno para explorar en qué medida éstos reflejan las imágenes tradicionales de la mujer y hasta qué punto las transgreden. Observaremos cómo, a pesar del género distinto de los autores, lo cual marca algunas diferencias en la elaboración del discurso, ambos textos coinciden en lo esencial al construir el sujeto femenino.

Haremos referencia a algunos de los estereotipos femeninos estudiados por la crítica feminista *Imágenes de la mujer*. Esta crítica ha estudiado los modelos tradicionales de la mujer reflejados en las obras de autores masculinos o en los textos críticos sobre obras escritas por mujeres.² Esta vertiente de la crítica feminista establece una relación entre la literatura y la vida, ya que considera la lectura como un acto comunicativo entre la experiencia del autor y la vida del lector.³ Parte de la premisa de que “todos hablamos desde determinada posición conformada por factores culturales, sociales, políticos y personales”.⁴ No obstante, nuestro propósito al escoger este modelo crítico es la aplicación de los estereotipos al estudio de los personajes y no el indagar en el aspecto autobiográfico de los textos.

Uno de los estereotipos femeninos estudiados es la *pasividad*, el cual excluye a la mujer del ámbito de los negocios y la política, y la priva de asumir la iniciativa en el acto sexual. El éxito en estas facetas es atribuido al género masculino. No obstante, a pesar de que se exige la pasividad como cualidad femenina, la misma tiene un valor bajo,⁵ lo que implica una posición inferior

² Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 25.

³ *Ibíd.*, p. 55.

⁴ *Ibíd.*

⁵ Mary Anne Ferguson, *Images of Women in Literature*, 2a. ed., Boston, University of Massachusetts, Houghton Mifflin Company, p. 7.

con relación al sexo opuesto. La pasividad, además, supone la dependencia y la subordinación al hombre. Estas cualidades producen otro modelo: la *mujer confinada* a la esfera doméstica. Mary Ellmann explica que esta imagen era considerada una “ley natural” a finales del siglo XIX, y que, luego, se convirtió en un “axioma social”.⁶ A la mujer se le atribuyen los roles domésticos como si fueran parte de su naturaleza. Es así como, también, se construye el estereotipo de la *maternidad*. La sociedad interpreta el rol materno como producto de la función biológica reproductora de la mujer:

... la imagen de la mujer se construye también sobre la base de su rol primario en la reproducción biológica. En consecuencia, de la totalidad compleja que constituye ser mujer, la imaginación masculina inicialmente seleccionó y abstraigo la maternidad para hacer de ella la esencia exclusiva de su identidad. El signo madre, entonces, la mutiló y la fijó en una fertilidad que hizo de ella una Mujer-Matriz...⁷

A partir de la observación del cuerpo, se interpreta y se generaliza la maternidad como un rol obligatorio para todas las mujeres. Germaine Greer destaca el rol maternal como uno “altruista”, ya que éste lleva a la persona a la negación de su propio ser y a la entrega paciente y humilde.⁸ Carmen Naranjo, por su parte, contempla el “mito de la madre” como “una misión inacabable, preñada de esfuerzos ingentes, en que se anula el ser que da la vida en beneficio del que germina”.⁹

Otra de las imágenes estudiadas es la *fragilidad*. La misma asocia la femineidad con la debilidad, la fragilidad o la delicadeza. Según la mentalidad social tradicional, estas cualidades deben reflejarse tanto en el aspecto físico como en el carácter. Se establece una analogía entre la anatomía y la mente: a menor fortaleza física, menor capacidad mental.¹⁰ Se visualiza a la mujer como un ser *irracional* ligado al sentimiento. Entre las dualidades concernientes a la demarcación de los géneros expuestas por Hélène Cixous, se encuentran las siguientes: “Cultura / naturaleza”, “Razón / sentimiento”, “Inteligible / sensible”.¹¹ La masculinidad es asociada con la inteligencia, lo cual concede al hombre el dominio de la cultura. Conforme a Sherry B. Ortner, a través de la cultura se transforman las condiciones naturales para lograr unos propósitos. Esto implica que la cultura es superior a la naturaleza. Al nivel de los géneros,

⁶ Mary Ellmann, *Thinking about Women*, New York, Harcourt, Brace & World, Inc., 1968, p. 87.

⁷ Lucía Guerra-Cunningham, “El personaje literario femenino y otras mutilaciones”, *Hispanamérica*, XV, 43, (abril, 1986): 3-19.

⁸ Germaine Greer, *The Female Eunuch*, US, Mc Graw Hill Book, 1971-79, pp. 145-147.

⁹ Carmen Naranjo, “Mitos culturales de la mujer”, *La mujer y el desarrollo: la mujer y la cultura* (antología) de Carmen Naranjo, editora, México, UNICEF y Secretaría de Educación Pública, 1981, p. 28.

¹⁰ Mary Ellmann, *Op. cit.*, p. 74.

¹¹ Hélène Cixous, *La risa de Medusa* (Ensayos sobre la escritura), San Juan, Puerto Rico, Anthropos, 1995, p. 14.

esta relación establece el dominio del hombre como promotor de la cultura sobre la figura femenina como ente vinculado a la naturaleza.¹² Esta jerarquía convierte a la mujer en *objeto sexual* al someterla a los deseos masculinos. No obstante, se idealiza la figura femenina, llevándola a la categoría de ángel. La *mujer ángel* puede ser casada o soltera. Es un ser marcado por el sacrificio.¹³ Es privada del erotismo aun dentro del mismo matrimonio, ya que es asociada con la pasividad y el recato. Este punto marca una contradicción en la construcción del sujeto femenino. Por un lado, la mujer es vista como objeto sexual y, por otro, es disociada de la sexualidad. María Arrillaga observa esta ambivalencia:

...existe una dualidad dentro del mismo signo mujer, ambigüedad que en la práctica cobra varias formas y tiene muchas caras pero que al final revierte a un solo mito unificante, inalcanzable, inaprensible en su falta de adecuación a la variedad de su experiencia y que se llama el mito del "Eterno Femenino". El mito del "Eterno Femenino" pretende unificar aquello que no es unificable. La mujer en su capacidad de "Otro" se le presenta al hombre de varias maneras haciéndose imposible la estabilización de un concepto. El "Eterno Femenino" es una imagen confusa e incoherente de la mujer que fluctúa entre los varios registros de idealización/degradación.¹⁴

Estas distinciones que marcan las conductas asignadas a cada género pueden palpase en los personajes de las novelas estudiadas en este artículo.

La novela *Manglar*, publicada en 1947, centra su atención en la formación de la personalidad de Cecilia. La acción es mayormente interna, y ocurre en la conciencia de esta joven, quien sufre una transformación profunda. En la narración, se abandona el relato lineal tradicional, y se produce una oscilación constante entre el presente y el pasado. Las regresiones temporales permiten que el lector tenga conocimiento de sucesos que afectan la psicología del personaje principal. No se presenta una verdad única mediante un narrador de conciencia superior, sino que éste se ciñe a la visión limitada del personaje a través del discurso indirecto libre.

Cecilia se proyecta como personaje dinámico al presentarse en constante transición, y su movimiento hacia diferentes esferas geográficas y sociales marca, de manera simultánea, un camino hacia el interior de sí misma. Álvaro Quesada Soto manifiesta lo siguiente con relación a las novelas de Gutiérrez:

El viaje a territorios desconocidos conlleva también, en otro nivel el descubrimiento y la interacción con otras voces, otras prácticas discursivas culturales provenientes de sujetos sociales o políticos marginales. El viaje del protagonista a otros territorios

¹² Sherry B. Ortner, "Is Female to Male as Nature is to Culture?", *Woman, Culture and Society*, California, Stanford University Press, 1974, pp. 67-87.

¹³ Susan Gorsky, "The gentle Doubters: Images of Women in Englishwomen's Novels, 1840-1920", *Images of Women in Fiction*, de Susan Koppelman Cornillon, Ohio, Bowling Green University, Popular Press, 1972, p. 48.

¹⁴ María Arrillaga, *Concierto de voces insurgentes (tres autoras puertorriqueñas)*, San Juan, Puerto Rico, Isla Negra, 1998, p. 115.

geográficos y sociales es paralelo y simultáneo, en otro nivel del texto, a la exploración de otras regiones, deseos e impulsos de la vida psíquica —especialmente el ámbito sexual y en *Manglar*, la sexualidad femenina— que habían sido tradicionalmente censurados o radicalmente reprimidos en la literatura costarricense.¹⁵

Cecilia, mujer perteneciente a la capital, abandona la ciudad para trabajar como maestra en la zona rural de Guanacaste. Allí, se inserta en un círculo socio-cultural de sectores marginados de los cuales aprende el valor de la solidaridad. En este lugar, además, se desata su pasión por Grajales, uno de sus alumnos. Al cabo de algún tiempo, regresa a San José como forma de evadir esa realidad que la enfrenta con su propia sexualidad inhibida. Su regreso a la capital la acerca al ámbito político dentro de las luchas del Partido Comunista, ambiente en el cual conoce a Francisco, líder al que se unirá sexualmente. Tanto su participación política como su unión sexual con este hombre la apartan de los valores religiosos aprendidos en su hogar. Luego de su integración al marco colectivo desde la perspectiva socio-política y de la aceptación de su erotismo, decide volver a Guanacaste.

Su entorno familiar es reflejo de una tradición religiosa autoritaria y castrante que convierte a Cecilia en víctima de la represión bajo el poder del dogma, representado por su madre, Elvira. Uno de los aspectos en los cuales se observa la censura impuesta es la sexualidad, elemento que la acerca a un estereotipo de mujer idealizada como ser carente de todo vínculo con lo corpóreo. Tanto Cecilia como su hermana, Flora, desarrollan mecanismos de evasión para tener contacto con lo prohibido. Las conversaciones secretas tienen este efecto evasivo:

Flora fue su confidente: conversaciones interminables bajo las sábanas, sobresaltos al menor ruido, un bisbiseo ininterrumpido ante la vida cambiante:

—Mira, ¡se me están hinchando ya!

Flora se reía cristalina:

—Todavía no, al principio tienen que dolerte, los pezones se sienten como piedras, durísimos.¹⁶

La educación religiosa recibida por la protagonista hace hincapié en la condenación, como se demuestra en el siguiente fragmento:

El cura surgía del aura de reverberación y la asociación la remontó hacia su lejana infancia. Durante tres días, el predicador de los ejercicios espirituales —marfileño cráneo abovedado— habló del pecado con fruición, hurgando hasta encontrarlo en los menores actos.¹⁷

¹⁵ Álvaro Quesada Soto, *Recepción crítica de la novela de Joaquín Gutiérrez*, San José, Costa Rica, Universidad de Costa Rica, Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericanas (agosto, 1995), pp. 21-22.

¹⁶ Joaquín Gutiérrez, *Manglar*, 2a. ed., San José, Costa Rica, Editorial Costa Rica, 1972, p. 37.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 44.

Cecilia es obligada a circunscribirse a la esfera doméstica, lo cual la expone como modelo de mujer pasiva y confinada, y denuncia su deformación: "...tenía que deformarse blanda dentro del rígido molde de la vida hogareña".¹⁸ La experiencia familiar y religiosa conduce al personaje a la negación de su sexualidad y al abandono de la personalidad autónoma, pero su viaje a Guanacaste representa la búsqueda de la libertad. Sin embargo, en el momento en que emprende el viaje, todavía no ha podido identificar las fuerzas opresoras, y se siente perdida dentro de sí misma, confusión que se percibe a través de la metáfora del manglar. Cecilia contempla los manglares como laberintos semejantes a su vida interior:

Siempre he ambicionado lanzarme algún día a bogar por ese inmenso dédalo de canales que se escurren bajo las raíces retorcidas de los mangles. Podría perderme y bogar en búsqueda de una salida, después de otra, hasta darme cuenta que no hacía otra cosa que completar círculos absurdos, siempre de regreso al punto de partida. Es la misma sensación que me asalta torturadora de perderme, de no encontrarme, de no buscarme siquiera.¹⁹

La experiencia en Guanacaste es la vía que le permite al personaje desarrollarse como individuo, ampliar su visión de mundo y cuestionar los valores aprendidos en San José. Su observación de personas distintas a las de su entorno familiar es un aspecto primordial en la evolución del personaje. Una de las primeras personas que conoce en Guanacaste es la mujer de "los breeches", a quien considera "grotesca" y "poco señora",²⁰ pensamiento que evidencia su preferencia por un modelo de mujer delicada. Paradójicamente, esta mujer cuyo aspecto no le resulta agradable, le brinda más cariño que su propia familia:

Un brazo gordo entreabre las sábanas y una mano tibia le acariciaba la frente.

—Está sudando, le va a hacer daño. En el rostro borroso por la modorra del sueño comienza a entreabrirse una sonrisa compasiva.

—Ya, ya, tranquila. A dormir, a dormir.²¹

Otro de los aspectos relevantes en torno a la transición de la personalidad de Cecilia es su labor como maestra, que la conduce a desarrollar cierta fortaleza de carácter ante la conducta problemática de Grajales.²² De este modo, comienza a abandonar su fragilidad. Grajales, además, se convierte en símbolo del pueblo:

¹⁸ *Ibíd.*, p. 36.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 13.

²⁰ *Ibíd.*, p. 14.

²¹ *Ibíd.*, p. 23.

²² *Ibíd.*, p. 37.

...comprendía su expectativa anhelosa de haber cifrado en aquel hombre toda una simbología: era su pueblo arañado por tragedias similares...

...y aquella lejana cadena de ceniza a la que todos se sentían ligados y de la que todos tiraban para evitar que el más próximo se derrumbara también...²³

Cecilia ve, en Grajales, la lucha de un pueblo por la supervivencia. Lo más importante es que esta lucha no es egoísta, sino que cada cual se siente comprometido con la vida de las demás personas del pueblo. Esto hace que la protagonista torne su mirada a la colectividad, y supere su individualismo. Grajales, también, actúa como canal para que descubra su propio erotismo. Su pasión por este joven genera un conflicto entre sus deseos y los valores morales aprendidos. Es esa pugna la que la lleva a huir de Guanacaste y regresar a la capital, acción que a la vez revela una huida de sí misma.

Su regreso a San José le provee unas vivencias que marcarán, de forma definitiva, el descubrimiento de sí como sujeto autónomo. En Guanacaste, había establecido un vínculo con la colectividad. En su regreso a la capital, se fortalecen sus lazos solidarios al participar en actividades de orden político dentro de las filas del Partido Comunista. Uno de los líderes de este partido es Francisco, personaje a quien Cecilia se une sexualmente. Su relación erótica con este hombre y su participación política se transforman en armas que subvierten el dogma por el cual se regía.

Al final de la novela, Cecilia ve el reflejo de sus ojos en el espejo, y puede sostener la mirada.²⁴ Esta acción revela a una persona que se ha reconocido, y se ha aceptado. Al principio de la obra, las imágenes en su mente eran borrosas; su mundo interior se le proyectaba como un manglar. Ahora, se observa a sí misma de manera clara. El personaje ha logrado emerger de su manglar interno, y decide regresar a Guanacaste.

En Cecilia, hemos observado ciertos estereotipos femeninos que son transgredidos a través del auto-conocimiento y el desarrollo de su personalidad. Se demuestra que la fragilidad no es un rasgo innato, sino una construcción social que se puede modificar. Ella supera el modelo de la mujer pasiva y confinada mediante su profesión y su participación política. Transgrede la imagen maternal al demostrar que es capaz de realizar otros roles. Por otra parte, se desprende de su virginidad fuera de los límites del matrimonio, acto revolucionario en contra del dogma y de las expectativas sociales. Su relación erótica se produce por su propia voluntad, lo que la aparta de ser un objeto sexual.

A diferencia de Elvira, quien permanece aferrada a sus valores castrantes, Cecilia toma conciencia de su propia deformación y de la deshumanización de su madre:

²³ *Ibid.*, pp. 81-82.

²⁴ *Ibid.*, p. 113.

—Mi madre está deshumanizada: fue el dogma.

La frase se recortó contra sus propios prejuicios, hueso inflexible de lógica dolorosa.

—Mi madre está deshumanizada.

Y súbito el contraste: encorvada sobre la máquina de coser; tantas horas en su regazo, la cabeza hundida en el hombro, bajo la manteleta.²⁵

La protagonista logra percibir el dogma como un poder deshumanizante. A medida que adquiere mayor conocimiento sobre las fuerzas que la han oprimido, se va liberando. A través de este personaje, se plasma la idea de que la liberación del ser humano sólo es posible cuando éste adquiere plena conciencia de su estado de opresión. Kate Millet manifiesta que el dominio del hombre sobre la mujer se ha logrado mediante “una forma de colonización interior” que la mantiene condenada a un sistema de subordinación.²⁶ La lucha de Cecilia contra su deformación no se dirige hacia aquellos agentes externos que la puedan haber ocasionado. Su batalla es interna; sólo en su interior logra la emancipación plena.

La ruta de su evasión de Yolanda Oreamuno, novela publicada en 1948, también esboza una visión crítica sobre la mujer. No posee un hilo argumental lineal, sino que se concentra en ofrecer un cuadro psicológico de cada uno de sus personajes en el que todos se caracterizan por la ausencia de una personalidad autónoma y por la soledad en que están inmersos. La soledad en que viven no depende del grado de distancia de otros personajes, sino de los trastornos de su mundo interior.

Esta obra es de carácter introspectivo; lo esencial ocurre en la conciencia de los personajes. La ubicación temporal y espacial no posee tanta relevancia. Los espacios funcionan como escenarios para los personajes y como proyección de su mundo interior. La obra posee varios hilos argumentales relacionados con las vidas de los diversos personajes. Contrario a *Manglar*, esta novela contiene una multiplicidad de voces. La concepción de la narración es paralela a la opresión que sufren las mujeres en la obra, ya que prevalece la expresión de los personajes masculinos como discurso hegemónico. Las mujeres, en términos generales se limitan al silencio, y revelan su intimidad mediante el monólogo interior o a través de la voz narrativa principal. La primera instancia narrativa está constituida por un narrador extradiegético de conciencia superior, que centraliza el discurso y juzga a los personajes. Existe, también, una narradora intradiegetica, Teresa, mujer que vive agonizando a lo largo del relato. Su pasividad actúa como elemento de complicidad para que reine el despotismo de su marido como jefe de familia. Por otra parte, su muerte paulatina ofrece coherencia a la destrucción gradual del núcleo familiar.

²⁵ *Ibid.*, p. 57.

²⁶ Kate Millet, *Política sexual*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 68.

En nuestro estudio, nos interesa el personaje de Aurora, figura que transmite un mensaje de esperanza libertadora para las mujeres. Aurora es un modelo de estereotipos femeninos; vive aferrada al principio de sumisión al hombre. Se hace víctima de la opresión de Gabriel, hijo de Teresa y Vasco, con quien ha decidido convivir. La muerte de él, al final de la novela, la hará cuestionar su visión de este hombre como figura sublime y descubrirse a sí misma como ente autónomo.

Su concepto de sublimidad viril surge de una experiencia durante su niñez, en la que su padre calma el miedo que ella siente. Mientras tanto, su madre permanece molesta porque Aurora interrumpió un momento en el que sostenía relaciones íntimas con su marido. Este suceso la conduce a beatificar a su padre y a menospreciar a su madre. Luego, generaliza la sublimidad como cualidad masculina.²⁷ Aunque Gabriel no es como su padre, lo glorifica, y se entrega en calidad servil.

Aurora construye su propio confinamiento al abandonar sus estudios de Ingeniería y limitarse a la esfera doméstica. Asume una posición femenina de pasividad y subordinación cuando se somete de manera voluntaria a un hombre para el que sólo es un objeto sexual. En el momento en que Gabriel decide dejar el hogar de sus padres, está dispuesta a vivir a su lado aunque carezca de importancia para él:

—¿Quieres ser la querida de un hombre, su concubina, su amasia, su perra? ¿Conoces, por ventura, otra palabra más fea para lo que tú quieres? ¿Quieres ser la que siempre está bajo el grito, la que merece la cólera, la que estorba, la que sobra? ¿Quieres ser la que se usa con disgusto y se deja con remordimiento? ¿Quieres ser la que tenga entre mis piernas sólo cuando me dé la gana? ¿La que no es más que la silla o la alfombra o el pañuelo? Quieres estar junto a mí sin que te vea... Yo no te amo, ni te amaré nunca. ¿Entiendes? ¡No quieres ya! ¿Verdad que te da miedo?

Aurora sonrió amargamente. Ya amanecía en ella la lágrima, pero dijo con voz entera:

—Quiero ser esa, Gabriel.²⁸

La admiración por la figura masculina de Gabriel supone, además, el concepto de la inferioridad femenina. Simone de Beauvoir señala que el hombre define a la mujer con relación a él, y no como ser independiente. Según Beauvoir, el hombre se revela como lo "Absoluto", y la mujer se convierte en lo "Otro".²⁹ La relación que se establece entre Aurora y Gabriel refleja esta distinción de géneros.

²⁷ Yolanda Oreamuno, *La ruta de su evasión*, 4a. ed., San José, Costa Rica, EDUCA, 1980, pp. 276-279.

²⁸ *Ibid.*, pp. 269-270.

²⁹ Simone de Beauvoir, "Introduction" *The Second Sex*, 20 th. ed., U.S., Vintage Books, 1989, p. XIX.

El personaje de Aurora proyecta las contradicciones del “mito del Eterno Femenino”. Por una parte, concibe la conducta sexual femenina como una pecaminosa desde el momento en que sorprendió a sus padres en el acto erótico. Sin embargo, se entrega sexualmente a un hombre que no la ama; esto, fuera de los límites del matrimonio predicados por la Iglesia. De este modo, se convierte en transgresora del modelo virginal. Para no sentirse vinculada a ese “oscuro mundo femenino”, calificará de “sacrificio” su entrega gozosa.³⁰ No obstante, en lo más profundo de sí, habita la duda sobre la realidad del sacrificio. También, existe el dolor porque —aunque pretenda aparentar no esperar nada de él— en el fondo se siente insatisfecha:

—¡Si no pido que me quieras...! Déjame quererte; eso será bastante.

Así dijo ella esa noche. Pero aunque esa noche era verdad, no siguió siéndolo después. Y después de ese después se hizo más amargo el compromiso gratuito que había otorgado, sin pensarlo.³¹

Aurora no sólo construye esa aparente renuncia a sí misma; su amor por Gabriel, también, es producto de su imaginación e idealización. Esta obsesión se representa a través de la metáfora de la “hoja fiel”:

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... que no podemos explicarnos por cual fenómeno se mantiene en su sitio invulnerable al viento, la escarcha y el frío.

...muchos días después, casi sin pensar en ella, echamos una mirada descuidada que nos revela su ausencia.

Con los mismos elementos un poco siniestros, un poco voluptuosos de la hoja fiel estaba hecho el sólido amor de Aurora por Gabriel.³²

Este pasaje resume, de manera simbólica la condición de Aurora. La inclemencia del invierno representa la indiferencia y rudeza de Gabriel. La hoja fiel es la fidelidad del amor inventado por ella. La caída de la hoja es el final de ese amor. También, representa el final del invierno, y —por ende— el comienzo de la primavera como revelación de una nueva etapa en su vida que implica el encuentro de su identidad.

Mientras Aurora se mantenga vigilante al amor igual que a la hoja fiel, éste no desaparecerá. El suicidio de Gabriel será el suceso que le permitirá desprenderse de su fascinación. La muerte actúa como elemento desmitificador del concepto de sublimidad viril. Una vez derrumbada la imagen del dios, podrá contemplarse a sí misma como ente independiente.

³⁰ Yolanda Oreamuno, *Op.cit.*, p. 281.

³¹ *Ibid.*, pp. 248-249.

³² *Ibid.*, pp. 271-272.

Su liberación, al final de la novela, es representada por diversas imágenes. Su propio nombre, Aurora, consolida su símbolo de renovación. La “luz de un nuevo amanecer” representa su nueva vida, y reaparece la imagen de la primavera como elemento regenerador. Por último, la metáfora del espejo —igual que en *Manglar*— es utilizada como referente del encuentro de la identidad.³³ Al mirarse al espejo, Aurora reconoce su belleza e individualidad, y siente deseos de vivir: “Así... una mujer completa plantada frente al mundo. Tengo ganas de reír, reír a carcajadas, decir palabras nuevas...”³⁴ Este final es anticipado desde el décimo capítulo, en el momento en que Aurora y Gabriel se encuentran separados:

Tendrá —se vuelve a sí misma— (instinto de vivir, esperanza que muda de sitio, brutal deseo de vivir) que hallar un camino para salir de la fangosa frialdad que la rodea. Organizar el regreso, no ya a él, sino a ella misma. Debe encontrar en su propia alma, que también se ha construido una muralla redonda, ruta de evasión.³⁵

El título, *La ruta de su evasión*, en primera instancia, nos remite a esa huida que conduce al personaje de Aurora a evadir su propia identidad para entregarse al deseo del “otro”. En un segundo plano, representa el camino que tendrá que tomar para encontrarse y mostrarse como mujer liberada.

Ambas novelas examinadas en este artículo coinciden en exponer los estereotipos femeninos, no con el fin de la perpetuación, sino con la intención de crear voces que contribuyan a la erradicación de los mismos. Los modelos tradicionales de la mujer son proyectados como atributos deformadores de la personalidad autónoma. Esto se logra de manera distinta en los personajes estudiados. Mientras Cecilia ha abandonado su confinamiento desde el principio de la novela a través de su desplazamiento geográfico, Aurora muestra su apego al ámbito doméstico. Su salida del mismo sólo ocurrirá al final de la obra. Por otra parte, Cecilia es víctima del dogma infiltrado por su madre, lo que la lleva a inhibir su propia realidad sexual. Por el contrario, Aurora manifiesta su erotismo en su entrega a Gabriel, pero se hace víctima al convertirse en objeto sexual. No obstante, su concepto de la sexualidad femenina no deja de estar vinculado al elemento religioso, ya que la concibe como una conducta pecaminosa. La protagonista de *Manglar* encuentra su identidad al aceptar su erotismo y al unirse a la colectividad. Aurora encuentra su autenticidad al quedarse sola, luego de la muerte de Gabriel.

Estas diferencias están asociadas con la temporalidad y los puntos de partida de ambas narraciones. La novela *Manglar* comienza cuando Cecilia ya se ha ido de la casa de sus padres. Las experiencias familiares que contribuyen a su

³³ *Ibid.*, pp. 360-361.

³⁴ *Ibid.*, p. 360.

³⁵ *Ibid.*, p. 141.

deformación son expuestas a través de los recuerdos. El presente representa la lucha del personaje por encontrar su libertad, por lo cual denota un mayor dinamismo que el personaje de Aurora. Es una mujer en continua búsqueda de su yo. En *La ruta de su evasión*, la acción presente exhibe la sumisión de Aurora; y las experiencias pasadas —expuestas mediante retrospectiva— sirven para ofrecer una explicación sobre el origen de su conducta.

Existen otras diferencias entre estas novelas que parecen estar vinculadas al género de los escritores. Dichas diferencias son palpables en el aspecto técnico y en la posición de los narradores ante la conducta de los personajes masculinos y femeninos. *Manglar* se concentra en la presentación de la conciencia de Cecilia mediante el narrador indirecto libre. Por el contrario, *La ruta de su evasión* contiene una multiplicidad de voces, y es el discurso de los personajes masculinos el que mantiene la hegemonía. Mientras tanto, las mujeres se limitan al silencio o revelan su intimidad a través de los monólogos interiores. María Inés Lagos afirma que la multiplicidad de voces dentro de los textos de formación de protagonista femenina escritos por mujeres tiene su explicación en el elemento de autocensura de los personajes y de las autoras. La autocensura es uno de los recursos utilizados por las protagonistas femeninas para no delatarse ante la estructura de dominio masculino en la que las escritoras, también, han sido marginadas y silenciadas.³⁶

En *La ruta de su evasión*, el hablante principal es un narrador extradiegético, pero existe una narradora intradiegética, Teresa, quien exhibe una marcada alternancia del punto de vista narrativo. Basada en un artículo de Judith Kegan Gardiner, María Inés Lagos indica que los rasgos que distinguen la escritura femenina coinciden con el siguiente hallazgo psicológico:

...que el individuo integrado corresponde al modelo masculino, no al femenino, que sería más difuso con una identidad menos fija y unitaria, y más flexible que la masculina.³⁷

La voz narrativa principal de *La ruta de su evasión* exhibe un grado de subjetividad que sugiere la existencia de una conciencia femenina. La construcción de los personajes femeninos, en esta novela, posee una mayor hondura psicológica que la de los personajes masculinos. Los caracteres femeninos, en términos generales, están mejor definidos. Sobre éstos, recae una mayor descripción y un mayor análisis. El personaje masculino mejor construido es Gabriel, sin embargo, es juzgado de forma negativa por el narrador principal. Hay una inclinación a defender la posición de la mujer frente al hombre. Paradójicamente, la misma sumisión es descrita como algo mejor que la postura del hombre como opresor del sexo opuesto:

³⁶ María Inés Lagos, *En tono mayor: Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*, Chile, Cuarto Propio, 1996, p. 61.

³⁷ *Ibid.*, p. 56.

Ella es frente a Gabriel la materia plástica que repite su forma. El hombre se hace ancho en jugosa tierra de mujer. Crece se nutre. A ella, por dentro y también sin saberlo, le duelen soledad, indiferencia, tristura, injusticia. A él le brotan ramas de ira, se le enreda yedra de pesadumbre, y sigue. Bebe calor y expide amargura. Consume ternura y devuelve cinismo. Pero está grande, esplendente, poderoso. Ella se agosta de cosas fértiles; él se derrocha en cosas inútiles. Gabriel está hombre. Ella está mujer.³⁸

En *Manglar*, la voz narrativa proyecta una mayor objetividad en el tratamiento de los personajes. El personaje de Cecilia se constituye en el principal punto de focalización porque la novela gira en torno a la formación de su personalidad, pero no se observa la tendencia a defender o a juzgar su forma de ser. Más bien, se trata de exponer su vida oprimida, y presentar una solución para su conflicto de identidad.

Una de las interrogantes que ha generado mayor discusión en el ambiente literario es si existe o no una escritura femenina. Críticos y escritores han contestado de diversas maneras esta pregunta. La escritora Rosario Ferré considera que no existe una escritura femenina distinta a la de los hombres, pero que las experiencias particulares de ambos géneros pueden producir visiones diferentes.³⁹ La escritora Marta Traba confiesa su inseguridad ante la disyuntiva que estamos planteando. Sin embargo, observa ciertas características que parecen diferenciar las obras escritas por mujeres. Conforme a Traba, estas obras muestran desinterés en la organización abstracta de un texto. Según la escritora, en las mismas, prevalece la falta de objetividad en la narración; no por falta de capacidad, sino porque —socialmente— han sido condicionadas a lo contrario. Esta ausencia de objetividad conduce a la emotividad del discurso.⁴⁰ Al estudiar *La ruta de su evasión*, hemos podido notar la emotividad y apego de la voz narrativa principal a los personajes femeninos, lo cual no está presente en *Manglar*.

A pesar de las diferencias expuestas, ambas novelas concuerdan en lo esencial al construir el sujeto femenino y al expresar un mensaje a favor de la liberación de la mujer. Esto nos lleva a concluir que, en este caso, las diferencias de género no producen una visión distinta. En ambos textos, se contemplan las vivencias familiares de los personajes como agentes que inhiben la libertad y originan estereotipos de género. No obstante, al final de cada una de las novelas estudiadas, se expresa la posibilidad libertaria. Ambas convergen en que dicha libertad no se obtiene, simplemente, con el ataque a los factores de opresión externos, sino a través del autoconocimiento y del proceso de “descolonización

³⁸ Yolanda Oreamuno, *op. cit.*, p. 241.

³⁹ Rosario Ferré “La cocina de la escritura”, *La sartén por el mango* de Patricia Elena González y Eliana Ortega, pp. 153-154.

⁴⁰ Marta Traba, “Hipótesis de una escritura diferente”, en: *La sartén por el mango* de Patricia Elena González y Eliana Ortega, pp. 21-23.

interior".⁴¹ Por eso, las batallas de los personajes femeninos analizados son internas, y se dirigen a erradicar de sus propias mentes el dominio de otras voces.

Maribel Crespo Gutiérrez
Universidad de Puerto Rico
Recinto de Río Piedras

⁴¹ En la página 10 de este artículo, presentamos el concepto de "colonización interior" tomado del libro *Política Sexual* de Kate Millett. Para indicar lo contrario, hemos invertido el término.