

Universidad Nacional

Facultad de Filosofía y Letras

Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje

Área de Español

EL VIAJE Y LOS PERSONAJES FEMENINOS EN DE QUÉ MANERA TE OLVIDO, DE DORELIA

BARAHONA

Trabajo final de graduación para aspirar al grado de
Licenciatura en Literatura y Lingüística con énfasis en Español,
presentado por la estudiante Melisa Adriana Rivera Chaves

Heredia, 2025

Universidad Nacional
Facultad de Filosofía y Letras
Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje

El viaje y los personajes femeninos en *De qué manera te olvido*, de Dorelia Barahona

Tesis para aspirar al grado de Licenciada en Literatura y Lingüística con énfasis en Español

Presentada por

Melisa Adriana Rivera Chaves

el jueves 2 de octubre de 2025

Tribunal examinador

Dr. Gabriel Baltodano Román, en representación de
M. A. Viviana Núñez Alvarado
Decana de la Facultad de Filosofía y Letras

M.L. Gustavo Camacho Guzmán, en representación de
M.A. Mayra Loaiza Berrocal
Directora de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje

M.L. Grethel Ramírez Villalobos
Profesora guía

Dr. Carlos Francisco Monge Meza
Lector

M.L. José Francisco Bonilla Navarro
Lector

RESUMEN GENERAL

En el siguiente trabajo final de graduación se llevará a cabo un estudio crítico-literario del tema del viaje del héroe y los personajes femeninos en la novela *De qué manera te olvido*, de Dorelia Barahona. Esto se lleva a cabo a partir de las teorías del psicoanálisis (según Freud), el héroe (según Campbell), el formalismo ruso (según Propp y Greimas) y el feminismo (según Moi, Butler, Richard y De Lauretis).

En cuanto a las ideas sobre la heroína en la literatura, esta se describe como un individuo común que destaca por cualidades como la fuerza, la astucia o el intelecto. Es aquella que enfrenta los obstáculos y vence sus limitaciones (como las ataduras de sus padres u otras figuras opresivas) a través de una transformación interna que la lleva a la madurez y a la adquisición de su objeto de deseo; en este caso, la realización personal, la libertad y la identidad propia.

En la novela *De qué manera te olvido*, la figura de la heroína se ve representada en el personaje de Claudia Baltodano, la cual se caracteriza por el misterio, la fuerza y el intelecto. Además, a lo largo de su viaje, enfrenta etapas clave como la partida, en la que abandona el entorno familiar y experimenta desafíos, como la crítica. Una segunda etapa es la iniciación, en la que enfrenta una serie de obstáculos que la obligan a tener una transformación interna en la que descubre su identidad y verdadero potencial; por ejemplo, cuando se siente sola al vivir en el extranjero. Además, Claudia lleva a cabo la etapa del retorno, que representa el momento en que la protagonista regresa a su lugar de origen con conocimientos y sabiduría, como la libertad y la autoaceptación en una sociedad conservadora y patriarcal.

Con respecto a la figura de la antiheroína, esta es frecuente en la literatura contemporánea y se caracteriza por ser huérfana de padre, solitaria, escéptica e irónica. Busca huir de una realidad problemática y ser libre, pero fracasa. También se muestra apática o desencantada por la vida, no tiene iniciativas propias y abandona sus proyectos con facilidad. No se autorrealiza ni tiene identidad propia, puesto que está vacía, es superficial en sus argumentos y acciones, y por lo general vive sometida al hombre, ya sea el padre o la pareja.

En el texto en estudio se evidencia la figura de la antiheroína en el personaje de María Dota, puesto que no atraviesa las etapas esenciales del viaje. Además, no demuestra ninguna evolución; abandona su proyecto de vida y se somete a los deseos de su esposo. También el personaje de Leda Pizano se considera una antiheroína, ya que tampoco cumple con las fases primordiales del viaje; acepta la opresión masculina, se victimiza por su pasado, y no logra alcanzar sus metas ni la estabilidad emocional.

Por consiguiente, se llega a la conclusión de que el personaje de Claudia Baltodano es la figura principal de la obra *De qué manera te olvidó*, ya que ella representa el prototipo de mujer en la sociedad moderna, consigue atravesar las tres fases fundamentales del recorrido del héroe, defiende sus derechos en una sociedad todavía patriarcal y excluyente, y manifiesta abiertamente su sensualidad, al tomar control de su cuerpo al decidir no casarse ni tener hijos.

Palabras clave: etapas del viaje del héroe; la heroína y la antiheroína en la literatura; personajes femeninos; novela contemporánea costarricense.

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN		
1.	Enunciación y descripción del tema	7
1.1.	Delimitación temática	7
1.2.	Justificación de la pertinencia del tema	9
1.3.	Problematización	11
1.4.	Objetivos	12
1.5.	La promoción del desencanto y la obra de Dorelia Barahona (Estado de los conocimientos)	12
1.5.1.	La generación del desencanto en España	13
1.5.2.	La generación del desencanto en América Latina	15
1.5.3.	La generación del desencanto en Centroamérica	17
1.5.4.	La generación del desencanto en Costa Rica	21
1.6.	Fundamentos conceptuales	28
1.6.1.	El psicoanálisis y la literatura	28
1.6.2.	Las etapas del viaje del héroe	34
1.6.3.	Aportes teóricos del Formalismo	40
1.5.4.	La figura de la antiheroína en la narrativa latinoamericana posmoderna	46
1.5.5.	El feminismo y la reivindicación de la mujer en el siglo XX	50
1.6.	Procedimiento de trabajo	62
1.7.	Hipótesis	63
1.8.	Fundamentos metodológicos	63
CAPÍTULO I		
EL VIAJE DEL HÉROE (HEROÍNA) EN <i>DE QUÉ MANERA TE OLVIDO</i>		
1.1.	Las etapas del viaje del héroe en Claudia Baltodano	66
1.2.	Las etapas del viaje del héroe en María Dota	73
1.3.	Las etapas del viaje en Leda Pizano	76
1.4.	Los modelos actanciales de Claudia	80
1.5.	Los modelos actanciales de María Dota	82
1.6.	Los modelos actanciales de Leda Pizano	85
CAPÍTULO II		
LA FIGURA DE LA ANTIHEROÍNA Y EL VIAJE FALLIDO EN LA NOVELA <i>DE QUÉ MANERA TE OLVIDO</i> , DE DORELIA BARAHONA		
2.1.	La figura de la heroína en Claudia Baltodano	90
2.2.	La figura de la antiheroína en María Dota	99
2.3.	La figura de la antiheroína en Leda Pizano	105
CAPÍTULO III		
CONCLUSIONES		
3.1.	Conclusiones sobre las referencias conceptuales	119
3.2.	Conclusiones sobre el análisis	121
3.3.	Conclusiones sobre lo procedimental	126
BIBLIOGRAFÍA		
		130

ÍNDICE DE CUADROS

1.	Esquema actancial del personaje Claudia Baltodano presente en <i>De qué manera te olvido</i>	81
2.	Esquema actancial del personaje María Dota presente en <i>De qué manera te olvido</i>	83
3.	Esquema actancial del personaje Leda Pizano presente en <i>De qué manera te olvido</i>	86
4.	Cuadro comparativo de cada etapa del viaje y los resultados de cada personaje femenino en las diferentes etapas	89
5.	Cuadro comparativo de los personajes femeninos de la novela	116

INTRODUCCIÓN

1. Enunciación y descripción del tema

1.1. Delimitación temática

Para esta investigación se ha seleccionado como objeto de estudio la novela *De qué manera te olvido*, de Dorelia Barahona, publicada en México en 1990, país donde mereció el Premio Juan Rulfo.

El texto aborda la vida interior de las mujeres, así como sus luchas cotidianas por convertirse en sujetos del contexto sociopolítico, donde imperan los valores del género dominante; las historias se entrecruzan hasta formar engranajes, donde los temas que sobresalen son el erotismo, la amistad, el autoconocimiento y la crítica al sistema patriarcal (Chacón, 2011: 51).

Barahona, al formar parte de la Promoción de 1980, se inserta en una generación que vivió una profunda transformación en diversos ámbitos, especialmente en lo social, político y económico. La "Generación del desencanto" o "Promoción del 80" se caracteriza por ser una respuesta crítica a las utopías de los años anteriores y por estar marcada por una actitud de desilusión ante las promesas de cambio social que el contexto político de los años 70 había intentado implantar, pero que terminaron en crisis, represión y frustración. Algunos temas que presenta la literatura de este grupo son el problema de la identidad individual, el aislamiento, la incomunicación, la preocupación por el ambiente, los estudios de género y los derechos de las minorías culturales (raciales) y sexuales (Quesada, 2010: 134-136). En esta novela, los personajes femeninos intentan darle sentido a su existencia mediante la búsqueda de la libertad, la ausencia y la presencia de

lo afectivo, así como por medio de las utopías del tiempo presente, el único con el que se puede contar (2011: 51).

La literatura de la Promoción del 80 en Costa Rica se caracteriza por un conjunto de voces que no solo reflexionan sobre la globalización y el desencanto, sino que también abordan de manera crítica y profunda las cuestiones relacionadas con la identidad, la incomunicación, la preocupación por el medio ambiente, y los derechos de las minorías raciales y sexuales. A través de obras de autores como Carlos Cortés, Tatiana Lobo, Ana Istarú, Fernando Contreras, Quince Duncan y Luis Chaves, esta generación de escritores costarricenses articula una respuesta literaria a los cambios profundos que vivió la sociedad de la época, proponiendo una reflexión crítica sobre las estructuras de poder, las normas sociales y los desafíos del individuo en un mundo globalizado.

Por ejemplo, Ana Istarú aborda el tema de la incomunicación entre hombres y mujeres, así como la distancia emocional y la imposibilidad de conectar a un nivel profundo con los otros, lo cual refleja las fracturas sociales y culturales propias del periodo. Además, desarrolla el asunto de la sexualidad y los derechos de las mujeres; en su poesía y narrativa hay una constante revisión de la condición femenina, en la que explora las tensiones entre la libertad personal y las restricciones sociales impuestas a las mujeres. Su obra *"Eros, mi amor"* (1988) explora estas ideas en un tono visceral y profundamente crítico (Cortés, 2006).

Igualmente, en la novela de Carlos Cortés, *La mujer en la cima del mundo* (1984), se presenta una crítica sobre la opresión femenina y las expectativas sociales en torno al rol de las mujeres en Costa Rica. Su obra cuestiona las construcciones tradicionales de género y ofrece una mirada en la que se exploran los derechos y las luchas de las mujeres costarricenses.

El abordaje que se le dará a la novela *De qué manera te olvido*, de Dorelia Barahona, está orientado al análisis del motivo del viaje en los personajes femeninos mediante las siguientes aproximaciones teóricas: la teoría psicoanalítica en relación con los personajes femeninos que viajan, los tipos de viajes, los espacios y lo que motiva a los personajes a emprenderlos; la teoría formalista respecto de los roles de los personajes en el desarrollo de la trama, para determinar cuáles personajes femeninos son heroínas y cuáles no; los postulados de Campbell serán de utilidad para explicar las etapas del viaje de los personajes femeninos, y la teoría feminista con el fin de establecer cuáles ideologías de género se ven representadas en los personajes femeninos, cuál es su papel en la sociedad y si se trata de personajes que pueden considerarse heroínas o antiheroínas.

1.2. Justificación de la pertinencia del tema

La literatura sobre personajes femeninos que viajan ha centrado su atención en los aspectos como el monólogo interior y la voz femenina, dejando de lado elementos sociales y culturales referentes al problema ideológico. La función ideológica del viaje de los personajes femeninos, en particular, de la novela *De qué manera te olvido* ha sido poco examinado por los estudiosos. A la fecha, existe un vacío de conocimiento sobre este problema.

Sylvia Molloy (1997), por ejemplo, se concentra en la subjetividad y el proceso interno de las protagonistas en la literatura latinoamericana. De igual manera, se puede observar cómo la escritura femenina tiende a enfocarse en el mundo interior de las mujeres, mientras que otros textos han comenzado a explorar el viaje como una metáfora de transgresión social y cultural.

Por su parte, María Lourdes Cortés (2006) en su análisis de la obra de Ana Istarú, aunque se enfoca principalmente en la poética de la autora, menciona brevemente cómo el desplazamiento físico de los personajes puede ser interpretado como una búsqueda de identidad y liberación dentro de las restricciones sociales impuestas a las mujeres, aunque no profundiza lo suficiente en los aspectos ideológicos del viaje.

En este sentido, estudios más centrados en la ideología, como los realizados por Carmen Alemany (2005) en su trabajo sobre la narrativa de viaje en la literatura femenina, sostienen que el viaje de las protagonistas puede leerse también como un intento de subvertir las normas patriarcales, pero este aspecto sigue siendo periférico en muchas investigaciones. Por lo tanto, aunque algunos críticos se centran en el aspecto psicológico del viaje, el análisis ideológico sigue siendo un campo de estudio poco explorado, lo que confirma el vacío de conocimiento mencionado.

Por esta razón, este estudio es relevante, ya que busca abordar las premisas planteadas, tales como la escasez de investigaciones sobre los personajes femeninos que emprenden un viaje y el análisis ideológico de este viaje en el contexto de las protagonistas. Contribuye de manera significativa a desvelar el poder ideológico presente en la literatura. Además, subraya la necesidad de incorporar temas como la perspectiva de género y la construcción de la identidad en el análisis de la literatura costarricense contemporánea, lo que constituye un aporte fundamental para una comprensión más profunda y crítica de las obras literarias en este ámbito.

La pertinencia de este trabajo reside en que la autora, Dorelia Barahona, trata el tema del viaje de los personajes femeninos, el cual ha estado ligado, tradicionalmente, a los personajes masculinos. Además, en su obra la mujer cobra protagonismo en una sociedad

falócrata que discrimina y silencia a las mujeres y que conserva muchos tabúes acerca de su rol.

En el texto de Barahona, la mujer se apropia de su discurso, puesto que expone sus sentimientos e ideas y actúa libremente. También en esta se define la identidad femenina y plantea temas como el erotismo y la autorrealización en el ámbito público.

El tema del viaje de los personajes femeninos, en el ámbito costarricense, no se ha abordado en numerosas ocasiones, a pesar de que sí se cuenta con investigaciones literarias sobre la mujer, parece no haber suficientes estudios sobre el tema de los personajes femeninos que viajan.

1.3. Problematización

Para estructurar el análisis acerca del viaje del héroe y los personajes femeninos en la novela *De qué manera te olvido*, de Dorelia Barahona, se parte del siguiente problema general: ¿Cómo se manifiestan los tipos de representación de lo femenino en la novela *De qué manera te olvido*, de Dorelia Barahona, y cuál es su articulación dentro del esquema heroico?

Además de este problema fundamental, se añaden otros de índole operativo para dar respuesta al problema general:

1. ¿Cómo se estructuran las etapas del viaje del personaje de la heroína en la novela *De qué manera te olvido*, de Dorelia Barahona?
2. ¿De qué manera el viaje fallido incide en la caracterización de la antiheroína en *De qué manera te olvido*, de Dorelia Barahona?

1.4. Objetivos

Un objetivo general y dos específicos se han propuesto para cubrir los problemas que se han planteado en este trabajo. El objetivo general es el siguiente: Establecer los tipos de representación de lo femenino, en el marco de la teoría del viaje del héroe, en la novela *De qué manera te olvido*, de Dorelia Barahona.

A partir de este objetivo general, se proponen los siguientes objetivos específicos:

1. Identificar las etapas del viaje de la heroína en *De qué manera te olvido*, de Dorelia Barahona.
2. Determinar la relación entre el viaje como búsqueda fallida y la figura de la antiheroína en la novela *De qué manera te olvido*, de Dorelia Barahona.

1.5. La promoción del desencanto y la obra de Dorelia Barahona (Estado de los conocimientos)

Medina (2010) señala que la Posmodernidad es un movimiento cultural occidental que va desde la década de 1980 hasta la actualidad. Esta corriente emerge en el contexto de la globalización, lo que fomenta el consumismo, una inclinación hacia el presente debido a la incertidumbre del futuro, y un énfasis en el individualismo. Algunas características son las siguientes: la soledad, la nostalgia, el desencanto y el relativismo. Los escritores de esta época denuncian el fracaso político, social e ideológico, así como la ruptura de los ideales conocidos hasta entonces (499).

A continuación, se llevará a cabo un recuento de los principales temas de la promoción del desencanto en España y Latinoamérica, para después explicar la manera cómo tales aspectos se presentan en las letras centroamericanas, en Costa Rica y particularmente en el texto de Dorelia Barahona. Únicamente, se utilizará mujeres

escritoras en los ejemplos, debido a que este estudio se centra en los personajes femeninos que viajan y las novelas de aprendizaje escritas por mujeres.

1.5.1. La generación del desencanto en España

Para ejemplificar la literatura posmoderna en España y su evolución desde los años ochenta hasta los noventa, se encuentra la obra de Clara Sánchez, quien obtuvo el premio Alfaguara en el año 2000 por *Últimas noticias del paraíso*. Otros textos de su autoría son *Piedras preciosas* (1989), *No es distinta la noche* (1990), *El misterio de todos los días* (1999) y *El palacio varado* (1993); este último representa una excepción, debido a que no está narrado en primera persona ni trata el problema de la identidad (Lozana, 2007: 236-237).

En *No es distinta la noche* el conflicto de la identidad no lleva al desarraigo, sino que los personajes (Víctor y Estela) luchan por salir de esa situación mediante el amor y la realización de la pasión. El objeto de deseo se define como lo que representa el hilo conductor de la vida de los protagonistas, su razón de luchar. Estos se aferran a él como la única esperanza de salir de su mundo cerrado e incomunicado (Lozana, 2007:244-245).

Las novelas de Sánchez implican, la mayor parte de las veces, una educación sentimental, tanto para los jóvenes como para los adultos: “el amor se iguala, entonces, al conocimiento de la verdadera realidad, y esto es posible porque (...) el amor es objeto de deseo, y el deseo siempre pertenece a un mundo inquieto e inestable”. Lo anterior quiere decir que sin deseos no hay sentimientos, no hay vida, sino muerte en vida (2007:246-247).

La búsqueda de la identidad se realiza al tomar conciencia del paso del tiempo interno, el cual es psicológico y vivencial, no se puede medir ni ordenar racionalmente.

En las dos primeras novelas de Sánchez, *Piedras preciosas* y *No es distinta la noche*, se evidencia que la actitud del personaje ante esa realidad del tiempo determinará la posibilidad o no de su realización individual y de pareja (2007:251-252).

En la novela de aprendizaje *Últimas noticias del paraíso*, de Sánchez, el paraíso simboliza la urbe, Madrid, lo desconocido y, por ende, el deseo insatisfecho. Este texto se considera un relato de momentos iniciáticos que intenta dar cuenta de la transformación de una niña en adolescente y, posteriormente, en adulta (2007:252).

Otra representante de la novela española posmoderna es Lucía Etxebarria. Algunas de las temáticas que ella emplea son las siguientes: los vicios urbanos, la oralidad y el coloquialismo lingüístico, la referencia a las artes visuales, el desencanto y la rebelión conformista, la parodia de la novela rosa, la ironía y la reivindicación femenina (2007: 281-282).

Dos ejemplos de sus novelas son: *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997) y *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998, Premio Nadal). En esta última se presenta la deconstrucción de tres ideas: género, sexo y rol. La novela cuenta con tres ejes que se entrecruzan, las protagonistas (Beatriz, la narradora, es andrógina, primordial e indefinida a la vez), el tiempo y el espacio: las tres temáticas que presenta son la incomunicación, el extrañamiento y el vacío (2007: 283).

El tema central de esta novela es la búsqueda de la identidad verdadera; hay esperanza, pero teñida de desencanto: “la necesidad de comenzar de cero, de deconstruir los metarrelatos que nos han conformado como sujetos, de desandar el camino aprendido para poder averiguar quiénes somos” (2007:283,286).

En resumen, la literatura posmoderna en España se caracteriza principalmente por ser de educación sentimental y por presentar las siguientes ideas: la búsqueda de

identidad, la incomunicación, el vacío, el desencanto, el deseo erótico, el tiempo psicológico, la toma de conciencia y la reivindicación de la mujer, la cual se lleva a cabo por medio de la autorrealización de los personajes femeninos.

1.5.2. La generación del desencanto en América Latina

En Latinoamérica las características de la Posmodernidad en la literatura son las siguientes: lenguaje reflexivo y sensual, una constante presencia de lo cotidiano y concreto, abundancia de imágenes, insistente exploración de los sentimientos, búsqueda de la identidad femenina e incorporación de un erotismo poético; mientras los hombres se limitan a relatar lo que observan, las mujeres detallan lo que sienten (Etxebarria, 2000: 111).

Un ejemplo que sirve como precedente de la novela posmoderna en Latinoamérica es *Ifigenia* (1924), de la venezolana Teresa de la Parra, es la primera en presentar a la mujer como un agente de cambio, dotada de su propia subjetividad. Sin embargo, las fuerzas centrípetas del poder terminan por subyugar y objetivizar la lucha de la heroína por liberarse (Medeiros, 2006: 92, 96). Asimismo, *La última neblina* (1935), de la escritora chilena María Luisa Bombal (1910-1970) presenta la nueva toma de posición del sujeto femenino que se rebela, por medio del deseo erótico y del lenguaje corporal, en contra de la opresión de la que es objeto (2006: 98). La protagonista anónima de *La Brecha* (1961), de la también chilena Mercedes Valdivieso, rompe con los vínculos familiares por una decisión personal. Avanza en cuanto a la posición del sujeto femenino en la sociedad mediante un lenguaje que la empodera y un diálogo fecundo con los otros (2006: 102).

Las tres estrategias discursivas clave en la escritura de mujeres en Latinoamérica son las siguientes: la intertextualidad, una enunciación particular y la articulación de una

nueva subjetividad. Asimismo, se reconocen cuatro tópicos recurrentes en la prosa escrita por mujeres y sobre mujeres: la construcción de la subjetividad, el proceso de la socialización, el despertar de la conciencia del otro y la conquista del espacio público como un sitio de identidad de las mujeres (2006: 90).

La autora brasileña Clarice Lispector ilustra de manera profunda el primer tema en su novela *La pasión según G.H.* (1988), una obra que no solo marca un hito en la carrera de la escritora, sino que también define su periodo de madurez literaria. En este texto, Lispector aborda con maestría cuestiones complejas como la subjetividad femenina, explorando los intrincados pensamientos y emociones de la protagonista mientras se enfrenta a una crisis existencial. La obra también muestra el pluralismo del lenguaje, una característica propia de la posmodernidad, que se ve en la ruptura de la estructura narrativa tradicional y en el uso de un estilo más introspectivo y experimental. Lispector, con esta obra, enriquece la literatura brasileña y marca un hito en la narrativa de autoras contemporáneas, al ofrecer una visión profunda sobre la identidad, el lenguaje y la experiencia humana.

El segundo asunto se encuentra ejemplificado en la obra de Rosario Castellanos (México 1925-1974), cuya prosa logra un avance en la autorrepresentación de la mujer y de la introspección en el mundo de la otredad: los desposeídos y las víctimas de la injusticia social (2006: 91). Para que las mujeres logren construir su propia subjetividad, se requiere de un contra discurso, cuyo lenguaje está al reverso de la dominante, propio de la historia oficial, y que incorpora las voces del otro, del subyugado social (2006: 118). La novela de Rosario Castellanos, *Balún Canán* (1957) trata de la Reforma Agraria en México. El texto presenta el conflicto de relaciones de poder y de saber en un punto crítico,

puesto que la clase subyugada adquiere conocimiento, aprende el lenguaje del amo y establece un “discurso subversivo” que revierte el oficial (2006: 119).

Ángeles Mastretta (México, 1949) demuestra el tercer y cuarto tema, la creciente incursión de las mujeres en el espacio público y su participación en la política (2006: 91). *Mal de amores* (1996) presenta la construcción de una nación moderna, racional y democrática donde los hombres se vuelven súper hombres y las mujeres pierden importancia en la pirámide sociocultural. Pero Milagros, la tía solterona, quien no es víctima del patriarcado, crea conciencia en las demás mujeres para que luchen por sus derechos (2006: 144, 146).

En suma, la literatura posmoderna en Latinoamérica se caracteriza por la valoración de los sentimientos, la aparición de una subjetividad femenina, el erotismo poético, la incursión de las mujeres en el espacio público y en actividades de mayor espectro en el ámbito político y la liberación del sujeto femenino del orden machista que divide la sociedad en opresores y oprimidos.

1.5.3. La generación del desencanto en Centroamérica

Gold (1998) menciona que los textos escritos por mujeres, durante el siglo XX, ofrecen una nueva perspectiva de la problemática histórico-literaria de Centroamérica y permiten un mayor reconocimiento de las circunstancias, opresiones y expectativas de la época. Por lo tanto, esta vez la voz se le da a la mujer, puesto que ha ganado autoridad a través de su compromiso social (12, 15).

Respecto de la búsqueda de la identidad, Ana María Rodas, renombrada poeta guatemalteca, expresó a sus 21 años que ella se había encontrado a sí misma:

toqué y conocí a fondo a mis paredes interiores y este descubrimiento me llevó, en una mezcla de torbellino interior y apasionamiento loco, a decidirme, de una vez por todas y sin titubeos, por la escritura, que ha sido desde entonces la llama, el impulso más vivo y desbordante de mi vida (Acevedo, 1998:86).

Para Araya (2004), en las novelas acerca de mujeres y escritas por mujeres, se pueden distinguir patrones culturales (asociados al tema de género) y sociales de la feminidad. Entonces, la mujer debe viajar para buscar su propia identidad en un contexto social hostil. En palabras de Ciplijauskaitė, “aunque las mujeres hayan superado las etapas de rabia y protesta... aún continúan definiendo la relación consigo mismas” (108-109).

A raíz de lo anterior, las mujeres que desean constituirse como sujetos activos de la sociedad, deben desligarse del imaginario patriarcal, el cual les niega identidad. Es fundamental que la mujer deje de ser objeto y pase a tener protagonismo en el espacio público. Solo cuando esto suceda, podrá no solamente expresar sus temores, aspiraciones y fantasías, sino presentarse a sí misma y, bajo sus propios términos, en la escritura (Borràs, 2000: 16-17).

En la novela femenina de educación se van a cuestionar aspectos que antes habían sido solapados en la sociedad, algunos de estos son el lenguaje, los valores, los roles, la igualdad de oportunidades que deben gozar, tanto el hombre como la mujer. Por primera vez se toma conciencia al hablar de estos temas en la literatura y acabar de una vez por todas con los meros convencionalismos (Araya, 2004: 110).

Para ejemplificar lo anterior, en la novela *Peregrinaje* (1955), de la hondureña Argentina Díaz Lozano (2004), las protagonistas Elena y Enriqueta, madre e hija respectivamente, entre las cuales se establecen lazos narcisistas y simbióticos, reflejan

que es posible construir relaciones de pareja equitativas, donde tanto el hombre como la mujer se puedan desarrollar y encontrar la felicidad (154-155).

En la década de 1990 y en los inicios del siglo XXI, junto con las modalidades como la memoria y el testimonio, surge una innovación en la autobiografía denominada auto etnografía. *El Diccionario de la Lengua Española* define esta como: “Estudio descriptivo de las costumbres y tradiciones de sí mismo”. Estos géneros dan paso a nuevos temas como las exculpaciones, las autocríticas y el desencanto político y a la vez evidencian el ansia femenina por dejar un legado individual y colectivo (Fallas, 2013: 158).

Guerrilleras-escritoras centroamericanas como la nicaragüense Gioconda Belli y las guatemaltecas Yolanda Colon y Aura M. Arriola escribieron sus autobiografías desde una perspectiva de género, por lo que sus textos de posguerra trazan un contexto más amplio que el de las autoras de los setenta y ochenta. Aunque todas comparten la ideología socialista, surgen diferencias importantes tales como: la autocrítica, la subjetividad femenina y el señalamiento de los errores, propios y ajenos, cometidos durante la revolución en los grupos a los cuales ellas pertenecieron (2013: 178).

Las militantes impugnaron el sistema de dominación masculino representado por los tiranos y los revolucionarios; es decir, desmitificaron a varias figuras políticas, y criticaron prácticas sexistas en la sociedad; por tanto, se les reconoce como iniciadoras de la emancipación femenina y de la equidad de género en Centroamérica. Asimismo, fueron las primeras en desafiar los espacios exclusivos de los hombres, entre otros, los relacionados con el consumo de alcohol: “De esta manera señalan no solo la relación tan común entre varón y alcohol, sino también la separación de los espacios genéricos en la sociedad patriarcal” (2013: 190-192).

Fallas (2013) afirma que, en una búsqueda constante de una subjetividad femenina y el deseo de subvertir la noción tradicional de sujeto, estas escritoras recrean sus relatos desafiando idealizaciones de teorías y discursos establecidos como universales, al mismo tiempo que muestran su adhesión a críticos “que procuran dismantelar los parámetros epistémicos canonizadores y disciplinarios” (217-218).

Estas autoras también esquivan la teoría de un sujeto universal masculino, puesto que esta supuesta universalidad pretende abarcar toda la humanidad pese a que solo representa la mitad masculina. Belli, por ejemplo, vislumbra que lo biológico (en términos de la reproducción) ha sido pautado por el sistema patriarcal y que les niega a las mujeres un papel en la historia y en la cultura. Por tanto, ella decide evadir la responsabilidad de la maternidad y, en su lugar, procura el despertar de su erotismo y una libre sexualidad (Fallas, 2013: 222-223).

Para ilustrar lo anterior, la nicaragüense Gioconda Belli representa la escritura de autoconocimiento. Las pulsiones eróticas se convierten en una escritura que se resiste a ser sometida a los imperativos del discurso dominante. Mediante la sexualidad, se promueve la recuperación del cuerpo femenino; se desafían los convencionalismos y se subvierten costumbres, ya que, las mujeres no son objeto de deseo, de estudio ni de observación, sino sujetos participativos (Fallas, 2013: 241, 252-256).

Para finalizar, se puede afirmar que las letras posmodernas en Centroamérica se caracterizan por dotar a la mujer de voz y de más derechos en el ámbito social y político, aparece el tema del género, la existencia de un sujeto femenino, la búsqueda de identidad en las mujeres, así como de una equidad de género, por lo que se denuncian las prácticas sexistas y la asignación de roles. Por último, en la literatura de posguerra abundan las

memorias y autobiografías en las que se evidencia un empoderamiento de las mujeres que va en detrimento del sistema patriarcal.

1.5.4. La generación del desencanto en Costa Rica

Según los planteamientos de Quesada (2010: 131), en Costa Rica la posmodernidad comprende desde 1980 hasta nuestros días; dentro de ella se encuentra la llamada Generación del Desencanto. La producción literaria de este grupo se caracteriza por reaccionar negativamente ante la pérdida de valores y de moral, así como la corrupción generalizada.

Rojas y Ovares (1995) señalan que el primer grupo de escritores perteneciente a este grupo, tales como Quince Duncan (1940), Gerardo César Hurtado (1949), Fernando Durán Ayanegui (1939), Rafael Ángel Herra (1943), Alfonso Chase (1944), Tatiana Lobo (1939) y Rosibel Morera (1948), se inclinaban primordialmente por el tema de la búsqueda de la identidad individual, por lo que su obra se considera de carácter más filosófico (1995: 231-232). Posteriormente, aparece la narrativa de autores más contemporáneos como Linda Berrón (1951), Anacristina Rossi (1952), Hugo Rivas (1954-1992), Guillermo Fernández Álvarez (1962), José Ricardo Chaves (1958), Dorelia Barahona (1959), Carlos Cortés (1962), Rodrigo Soto (1962) y Fernando Contreras (1963), cuyas temáticas son el viaje, la incomunicación, el desarraigo, el erotismo, la mujer como protagonista de su historia, la contemplación interior, entre otros (241).

Quesada (2010), por su parte, señala a algunos autores como parte de esta promoción del desencanto, al narrador, Rodolfo Arias (1956); a los poetas: Osvaldo Sauma (1949), Carlos Francisco Monge (1951), Lil Picado (1951), Mía Gallegos (1953), Miguel Fajardo (1956), Ana Istarú (1960), Guillermo Fernández (1962), José María Zonta (1962); los

dramaturgos: Juan Fernando Cerdas (1950), Miguel Rojas (1952), Leda Cavallini (1956), Lupe Pérez (1952), Víctor Valdelomar (1957), Melvin Méndez (1958), Guillermo Arriaga (1950), Ana Istarú y Jorge Arroyo (1964). Los criterios en que se fundamenta Quesada para agrupar a estos autores en la misma generación son la época en que nacieron, las fechas de sus publicaciones y las características de sus textos (128-129).

Para Rojas y Ovares (1995), los autores de esta generación presentan temas comunes, que sirven de explicación a los conflictos históricos, sociales, económicos y políticos. Algunos de los rasgos de este grupo son los siguientes: predominio de personajes derrotados, la violencia como eje fundamental de las relaciones interpersonales y desconocimiento de su origen, la ausencia de respuestas ante los problemas vitales y la presencia de un mundo hostil al individuo (242).

Para ejemplificar lo anterior, Melvin Méndez, en *Un pedacito del mundo* (1992), presenta en Elisa la figura de una mujer que, a pesar de tener todo en contra, inmersa en una cultura androcéntrica, se despoja de sus temores para alzar su voz. A pesar de que está por casarse con Alberto, estudiante de medicina, con un futuro prometedor, se da cuenta de que su destino está en Villa Jilguero y por eso debe abordar el próximo autobús para ir allá. Elisa es maestra y lo que más anhela es poder aportar sus conocimientos y su cariño a los más necesitados. Ella, a última hora, decide huir porque no está dispuesta a renunciar a sus sueños para adoptar los de su futuro marido.

Chacón (2011) anota que la obra de Ana Cristina Rossi Lara se caracteriza por explorar con profundidad las relaciones complejas entre el hombre y la mujer, al abordar dinámicas de poder, deseo y conflicto en distintos contextos socioculturales. Asimismo, sus textos cuestionan las normas impuestas por la sociedad al tratar la ruptura de las

represiones, los tabúes sexuales, visibilizando temáticas que han sido históricamente silenciadas. Su estilo transformador se manifiesta en el uso de nuevos lenguajes y enfoques narrativos que enriquecen el discurso literario y amplían las posibilidades de expresión en torno a la identidad, la sexualidad y la libertad individual (398).

Por su parte, Ana Istarú emplea el tema de la sensualidad femenina en el drama *Baby Boom en el paraíso* (1995) y *Hombres en escabeche* (2000) y en el poemario *Estación de fiebre* (1983). La ironía, el humor y la ternura son elementos que la autora utiliza en sus textos para criticar las relaciones desiguales entre el hombre y la mujer, así como los estereotipos que se le asignan a esta dentro y fuera del hogar (Chacón, 2011: 234).

Los señalamientos en contra del sistema patriarcal se ejemplifican en *Madre nuestra que estás en la tierra* (2011). El conflicto se resume en la oposición entre madre (Dora) e hija (Julia); la primera refuerza el pensamiento machista y la segunda lucha por la liberación femenina y tener una identidad propia. A lo largo del texto, se evidencia el carácter autoritario de Dora, quien sostiene que las mujeres son incapaces de valerse por ellas mismas y que no pueden aspirar a ganar un salario igual que el de los hombres ni ejercer profesiones como la abogacía y la medicina (2011: 26).

Al final del texto, mientras Julia expresa con amargura que lamenta haber desperdiciado la mitad de su vida tratando de complacer a su madre, cocinando, bordando, etc., con la intención de ganarse su cariño y admiración (2011: 63), decide ponerle un alto a la dictadura. Aún no sabe quién es ni qué quiere, pero ha tomado la determinación de averiguarlo: “Sé que en alguna parte de mí misma hay algo vivo, encendido, esperándome. Gritándome: aquí estoy. Puedo sentirlo” (2011: 70).

El erotismo es muy común en la narrativa posmoderna, pues se relaciona con el surgimiento de proyectos utópicos, los cuales son organizados por personajes que desean emanciparse. En la novela *De qué manera te olvido*, de Barahona, se presentan los discursos y culturas propios de la juventud universitaria de finales de la década de los setenta e inicios de los ochenta. Aunado a este tema, aparece una opinión de las relaciones de género, y una denuncia del patriarcado en voz de la protagonista (Quesada, 2010: 134).

Los estudios revisados hasta el momento analizan diversas temáticas recurrentes en la literatura contemporánea, tales como la incomunicación, la soledad, la búsqueda de la identidad y la subjetividad femenina, que se presentan como aspectos fundamentales para entender las dinámicas emocionales y existenciales de los personajes. Sin embargo, estos trabajos suelen pasar por alto una parte importante del análisis: los distintos tipos de representación de lo femenino en las novelas de aprendizaje escritas por mujeres, así como el motivo del viaje de los personajes femeninos, el cual no solo tiene una dimensión física, sino también simbólica y transformadora. Estos elementos son clave para entender cómo las autoras muestran el proceso de autoconocimiento y liberación de sus personajes en contextos de opresión y limitaciones sociales. Por tanto, en este estudio se hará un análisis profundo de cómo estos elementos son tratados en las narrativas contemporáneas, contribuyendo así a una visión más integral del desarrollo del personaje femenino en la literatura.

Según Zavala (2009), Dorelia Barahona (1959) es una narradora que no se apega al continuismo literario, puesto que su estilo y los temas que trata en sus textos han realizado una ruptura frente a los convencionalismos de la relación género (sexo), con la

intención de erradicar los estereotipos y las conductas que han mantenido a las mujeres dentro del espacio privado (97).

La narrativa de Dorelia Barahona incorpora los recursos estilísticos de la ironía y el humor para referirse a asuntos de género mediante técnicas literarias como los lenguajes de telenovela, la novela rosa y la canción radial. Esta autora se atreve a la experimentación formal, a abordar temas considerados tabú y busca nuevas estrategias de producción de sentido con respecto a los personajes femeninos al parodiar el discurso oficial (2009: 113-114).

Rojas y Ovaes también hablan sobre el tema de la incomunicación, el cual se ve de manera clara en la obra de Barahona. Este tema se refleja en cómo la autora, de manera intencionada, se aparta de las formas tradicionales de contar historias, usando recursos que rompen con lo que el lector espera. Entre estos recursos, se encuentran el humor y la parodia de diferentes géneros, los cuales se usan para mostrar las fallas y vacíos en la comunicación en un contexto social y cultural determinado. Además, Barahona utiliza un lenguaje popular que da voz a personajes de diferentes clases sociales, lo que refuerza la desconexión y la incomunicación entre los grupos. Esta combinación de recursos narrativos y lingüísticos no solo rompe con la forma común de contar una historia, sino que también refleja las dificultades reales de entendimiento y conexión entre los personajes, creando un ambiente de confusión y desorden. (1995: 243).

Dos tesis de particular importancia para este trabajo son los de Madrigal (2014) y Piedra (2004). La primera analiza la figura de la heroína detective en dos novelas: *Nuestra Señora de la Soledad* (1999), de Marcela Serrano (Chile, 1959) y *A la sombra del*

dinero (2005), de Ramón Díaz Eterovic (Chile, 1956). La autora realiza su análisis a partir de la teoría del héroe tradicional de Joseph Campbell y Vladimir Propp (2014: 4, 16).

En ambas novelas estudiadas se muestra por primera vez la imagen de detectives femeninos, aspecto novedoso en la literatura latinoamericana, ya que comúnmente el héroe detective es tradicionalmente masculino. Además, las protagonistas de ambas novelas son heroínas buscadoras, puesto que van en busca de un objeto (2014: 82-83).

Por su parte, Piedra estudia la situación de la mujer en la novela *De qué manera te olvidó* (1990), buscando en la exégesis del texto la explicación de las inquietudes en torno a la mujer y cómo es vista por mujeres que poseen los conocimientos necesarios para lograr comunicar un mensaje sobre la verdadera liberación femenina (2004: 13).

Piedra analiza la imagen de la mujer en la novela definida por el androcentrismo, identifica la ideología predominante en torno a la mujer en relación con el varón, expone la ambigüedad de la representación femenina en el texto, identifica el papel del varón en relación con el de la mujer y señala los elementos de la novela rosa y la introspección como recurso literario de la expresión femenina (2004: 87-88).

En las conclusiones, Piedra afirma que Barahona profundiza muy poco en el pensamiento feminista, ya que en algunos casos se limita a describir la actitud atribuida a la mujer. El tratamiento de los temas muestra carencias de una actitud sorora como pacto a favor del género, especialmente en la lucha por el empoderamiento femenino. Y, por último, las estructuras mentales aún responden a los cánones regidos por la estructura ideológica patriarcal (2004: 138-141).

En resumen, existe un vacío de conocimiento respecto del tema de los personajes femeninos que viajan en la narrativa costarricense contemporánea. Los estudiosos Rojas, Ovares y Quesada presentan información acerca de la literatura posmoderna, sus

características, temáticas, contexto en el que surge y una lista de autores representativos de la Generación del Desencanto en Costa Rica.

Por una parte, en el artículo de Zavala (2009) se pone de manifiesto el estilo subversivo de la escritora Dorelia Barahona y los temas considerados tabú, como las relaciones de género, que presenta en sus textos. Por otra parte, las tesis de Madrigal y Piedra, a pesar de que se enfocan en la mujer como protagonista de su historia, no profundizan en el tema del viaje ni en las representaciones de lo femenino en el contexto posmoderno.

En síntesis, Dorelia Barahona y sus homólogas en Costa Rica tienen en común los siguientes aspectos: escriben novelas de aprendizaje en las que los personajes femeninos buscan su identidad en un contexto opresivo, cargado de violencia y vicios, se critica la pérdida de valores y la corrupción generalizada mediante el uso de la parodia, el sarcasmo y la ironía, hay un predominio de personajes derrotados, una ruptura de los temas considerados tabú como la sexualidad femenina y el derecho de la mujer de utilizar su propio lenguaje, así como de tomar decisiones que la liberen de las imposiciones del patriarcalismo.

A partir de los rasgos de la Generación del Desencanto en Costa Rica, Barahona comparte las siguientes características con otros autores: presenta textos en los que las mujeres son las protagonistas de su historia, los temas recurrentes son la pérdida de valores, el viaje, el erotismo, la contemplación interna (monólogo), la incomunicación, la soledad, los vicios urbanos, la ironía, la parodia y la novela rosa. Sin embargo, no se profundiza en la relación que existe entre la búsqueda fallida y la figura de la antiheroína.

Por tanto, este estudio es pertinente y novedoso, ya que presenta un análisis — desde cuatro postulados teóricos: el psicoanálisis, el formalismo, la figura del héroe y el feminismo—de los personajes femeninos que viajan.

1.6. Fundamentos conceptuales

En el siguiente apartado, se explicarán las teorías sobre el psicoanálisis, el formalismo, el motivo del viaje, las etapas del viaje del héroe, el feminismo y la figura de la antiheroína, para llevar a cabo el análisis del motivo del viaje y los personajes femeninos en *De qué manera te olvidó*, de Dorelia Barahona.

1.6.1. El psicoanálisis y la literatura

En lo que respecta a la teoría del psicoanálisis, se van a utilizar los aportes de Sigmund Freud y Carl Jung, acerca del complejo de Edipo, el complejo de castración y la neurosis; con el objetivo de analizar estas afectaciones psíquicas y sus consecuencias en la conducta de los personajes femeninos de la novela de Dorelia Barahona.

Las crisis económicas y el nuevo orden social de finales del siglo XIX y principios del XX crearon la necesidad de extender las jornadas laborales. Para Freud, esta situación se traduce en forzar a las personas a reprimir sus deseos inconscientes, para acoplarse a lo que él denominó “principio de realidad”. En casos extremos de privación del placer, los individuos podían experimentar estados de infelicidad y enfermarse, a ese estado mental se le conoce como “neurosis” (Eagleton, 1998: 182-183).

En la teoría de Freud, el niño no debe ser denominado “sujeto sexuado”; nace con impulsos sexuales, pero esta energía libidinal no distingue el masculino del femenino. Si el infante ha de alcanzar su meta, en cuanto a sus impulsos o deseos hacia la madre, debe

ser controlado. El mecanismo por el cual esto sucede se denomina “complejo de Edipo” (1998: 185).

La niña, por otra parte, también pasa por el complejo de Edipo, puesto que se siente atraída hacia su madre en forma semejante al varón. Su deseo inicialmente es, por ende, homosexual, pero luego comienza a orientar su libido hacia el padre. La relación se convierte entonces en un triángulo formado por la criatura y ambos progenitores, y sus impulsos son reprimidos, es decir, es “castrada” (1998: 186).

Respecto de lo señalado anteriormente, cabe señalar que la niña, al verse en condición de inferior tras su castración y la de su madre, planea seducir al padre; pero como este proyecto está condenado al fracaso, debe volver a la madre para identificarse con ella y asumir el rol que le corresponde al sexo femenino e intercambiar el pene, que le produce envidia, por el deseo inconsciente de que su padre le dé un hijo. Para la mujer, la “castración”, en lugar de prohibir sus deseos incestuosos, los hace posibles; puesto que, para llegar al complejo de Edipo, la niña debe cambiar su objeto de amor de la madre al padre (1998: 187).

En la teoría del viaje del héroe, del mitólogo estadounidense Joseph Campbell, en la etapa denominada *el encuentro con la diosa-Madre*, el héroe experimenta un encuentro con una figura femenina que representa todo lo bueno y hermoso que pertenece a un remoto pasado (Campbell, 1959: 104-105). Sin embargo, la imagen de la madre puede ser negativa o mala, ya que obstaculiza, prohíbe y castiga, o también, puede ser esa madre que se desea, pero que es imposible tener, lo cual connota una amenaza o peligro que permanece en el inconsciente y repercute en su conducta y decisiones de adulto.

Freud (1998) asegura que el complejo de Edipo es el principio de la moralidad de la conciencia, de la ley y de todas las formas de autoridad social o religiosa. La prohibición

real o ficticia por parte del padre, en relación con el incesto, representa todas las figuras de autoridad que la persona tendrá a lo largo de su vida. Por eso se considera que este complejo es el “núcleo de la neurosis”; ya que, es posible realizar el diagnóstico clínico de un paciente al asociar el tipo de neurosis que presenta con el momento de la etapa edípica en el cual se desarrolló la fijación (188, 190).

La prohibición puede provenir de un padre, una madre o pareja. Por ejemplo, en la etapa del viaje denominada *la negativa de la llamada*, Campbell (1959: 64) afirma que los individuos que tienen dificultades para salir en busca de la aventura son seres incapaces de prescindir del ego infantil; se caracterizan por ser débiles mentalmente, que fracasan en ese intento de liberarse de la opresión de sus padres o pareja.

Como señala Braunstein, para Lacan, el complejo de Edipo actúa como un elemento estructurante de la subjetividad del individuo; es una “expresión mítica de esta inclusión del hombre en las redes del significante con renuncia al objeto de deseo” (1982: 175). En otros términos, la renuncia al bien deseado es parte de la condición humana, sobre todo si se pretende hacer algo más, como incorporarse a la cultura, un principio de realidad.

Para Campbell (1959: 25), el héroe es “el hombre o la mujer que ha sido capaz de combatir y vencer sus limitaciones históricas personales y locales y ha alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales”. Asimismo, Toynbee, como se citó en Campbell (1959: 26) asegura que el héroe es aquel que ha podido sobreponerse a los obstáculos históricos y personales. En la etapa llamada *el vientre de la ballena*, la situación de infancia es invertida por el proceso de madurez, en términos de Campbell, el héroe pasa por una transformación interna y profunda.

Berenstein (1976) señala que, para Freud, el complejo de Edipo es una estructura angular en el psicoanálisis. Es el núcleo de la sexualidad infantil. Esto sucede, en

específico, durante una etapa que es primordialmente genital. Por una parte, el varón *tiene* como sujeto al padre, por tanto, es su modelo genital y *hace* como este. Por otra parte, su objeto de amor es la madre, a la cual intenta poseer (111-112).

La sociedad prohíbe el incesto y su castigo es la castración, de ahí que el individuo genere en su interior el sentimiento de culpa y represión sexual. Braunstein explica las causas de esta situación de la siguiente manera:

El universo de los objetos genitales posibles, sobre los cuales recae la elección, se clasifica en permitidos y excluidos. El objeto permitido de elección es a la vez el objeto *deseado*. Es también el objeto del deseo paterno, con el cual ha establecido la identificación en el caso del varón, por ejemplo... El objeto excluido es el progenitor del mismo sexo, quien adquiere características de objeto *temido* (1976: 120. El subrayado es del original).

El *Diccionario de Psicoanálisis* define el *superego* o *superyó* como, “el heredero del complejo de Edipo; se forma por la interiorización de las exigencias y prohibiciones parentales”. Freud describe esta instancia de la personalidad, en su segunda teoría del aparato psíquico, como un juez del yo, y sus funciones se resumen en considerar la conciencia moral, la autoobservación y la creación de ideales (Laplanche y Pontalis, 2004: 419).

En primer lugar, la sublimación de la identidad del sujeto surge como resultado de la dialéctica entre el complejo de Edipo y la noción de agresividad, lo cual acarrea todo tipo de consecuencias negativas. En segundo lugar, se da con el rival por medio de una introspección, “observación interior del estado de ánimo-la conciencia”, del imago del progenitor del mismo sexo (Lacan, 1978: 80)¹.

Según Lacan (1978), la culpabilidad del sujeto surge a nivel subjetivo con el deseo de asesinar al padre o al hermano. En la identificación edípica, el sujeto trasciende la

¹ Freud explica el complejo de Edipo de la siguiente forma: “Toda persona, ya varón, ya hembra, cuando era pequeño deseaba poseer sexualmente a su progenitor de sexo contrario” (Freud, 2011: 24).

agresividad constitutiva de la primera individuación subjetiva, la libido genital y autorrealizada. Esta agresividad abarca aspectos como concepciones “valorizantes” de la libido liberada genital, la crisis del Edipo y el aprovecharse del otro (81-82)².

Campbell (1959: 47) afirma que en la etapa del viaje del héroe denominada *el cruce del primer umbral*, este debe enfrentarse con fuerzas inconscientes del individuo y de la sociedad como lo es la libido incestuosa (vida) y thanatos (la muerte). Todo esto presupone situaciones de violencia y peligrosos placeres, y solamente el héroe tiene la astucia, el carácter y la fuerza de voluntad para vencer estas situaciones riesgosas.

Tal como afirma Guimón (1988), para Freud, el deseo de salvar al padre proviene de esos sentimientos encontrados entre el odio y el amor. El hijo siente culpabilidad por querer aniquilar al ser de quien recibió el don de la vida (1998: 44). Para ilustrar el tema de la castración simbólica, el autor señala lo siguiente:

En el mito de Edipo, el rey Layo golpea a Edipo en la cabeza con un bastón nudoso y Edipo mata al Rey con su cayado, en simbolismos típicos de castración. Con ello, de hecho, vengaría el ataque que su padre le infligió, cuando de niño le abandonó con los pies dañados (1998: 50).

Según explica Guimón (1998), para Freud, la ambivalencia de sentimientos del héroe en relación con su padre se puede resumir así: “El Edipo es un conflicto ambivalente en su raíz, al exigir la conjunción de amor y odio en la misma persona; en la neurosis obsesiva, la formación reactiva sería la expresión de posturas ambivalentes hacia determinados impulsos, etc.” (60-61).

En la etapa del viaje denominada conocida como *la reconciliación con el padre* (Campbell, 1959: 120-121), el héroe tiene como tarea realizar un ajuste emocional de sus

² Freud define la libido como, “energía motriz... que anima el instinto de la búsqueda del placer” (2011: 38).

imágenes paternas. La reconciliación consiste en el abandono de ese doble monstruo creado por el individuo mismo, solamente así podrá salir victorioso de la prueba. Esta reconciliación puede darse de dos formas, enfrentándolo o impidiendo que repercuta en la conducta y decisiones del héroe, ya que muchas veces pueden ser autodestructivas.

La renuncia a los deseos edípicos amorosos y hostiles, asociados al origen de formación del superyó, se enriquece por las aportaciones anteriores de las exigencias culturales (educación, religión y moral) y sociales. La instancia constitutiva del superyó no debe interpretarse como una identificación con las personas. Freud precisa la idea de la siguiente manera:

El superyó del niño no se forma a imagen de los padres, sino más bien a imagen del superyó de éstos [sic]; se llena del mismo contenido, se convierte en representante de la tradición, de todos los juicios de valor, que de este modo persisten a través de las generaciones (2004: 421).

En síntesis, la figura de Edipo se puede definir mediante las palabras “asesinato”, “crimen” y “violencia”. En la literatura contemporánea, se considera asesino, víctima y detective a la vez. Su propósito es esclarecer el enigma de la identidad y, como en el mito, termina por matar a su progenitor en un cruce de caminos, símbolo del subconsciente (Rojas, 2006: 125).

Para Toynbee, según se cita en Campbell (1959: 26), el verdadero héroe no es alguien que muere en el camino, sino que se fortalece con cada desafío que enfrenta. A medida que supera sus propios miedos y dificultades, se convierte en una persona más fuerte, más sabia y madura. El héroe no solo vence a los 'monstruos internos' que representan sus temores y debilidades, sino que, con cada victoria, se transforma en una versión mejor de sí mismo. Al final, su misión es regresar a casa, pero ya no como la misma persona que era antes de comenzar su viaje. Ahora, regresa más sabio, tanto en lo que piensa como en

lo que siente, y está preparado para compartir todo lo que ha aprendido y cómo ha cambiado con los demás.

A partir de los postulados de Freud y Jung, se va a analizar la conducta de los personajes femeninos de la novela *De qué manera te olvidó*, de Dorelia Barahona: Claudia Baltodano, María Dota y Leda Pizano, específicamente los siguientes aspectos: conducta desafiante o histérica ante cualquier representación de autoridad, fijación con respecto al padre y rechazo hacia la figura materna.

1.6.2. Las etapas del viaje del héroe

En cuanto al estudio de la figura del héroe y las etapas del viaje, se va a utilizar el aporte teórico de Joseph Campbell, con el objetivo de elaborar el perfil del héroe y establecer en qué consiste cada etapa del viaje. De esta forma se podrá determinar cuáles personajes de la novela en estudio son heroínas y cuáles antiheroínas.

Sobre las etapas del viaje del héroe, Campbell distingue doce estadios: 1. La llamada de la aventura; 2. La negativa de la llamada; 3. La ayuda sobrenatural; 4. El cruce del primer umbral; 5. El vientre de la ballena; 6. El camino de las pruebas; 7. El encuentro con la diosa-Madre; 8. La Mujer como tentación; 9. La reconciliación con el Padre; 10. Apoteosis o glorificación del héroe; 11. La gracia última y 12. El regreso del héroe y su reintegración a la sociedad.

Para Campbell (1959), el héroe es “el hombre o la mujer que ha sido capaz de combatir y vencer sus limitaciones históricas personales y locales y ha alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales” (26). Con respecto a la perdurabilidad del héroe, Campbell explica la necesidad de nacer de nuevo, de abandonar lo superficial y

asirse a lo profundo, a lo interno, al inconsciente infantil. En relación con lo anterior, el autor explica lo siguiente:

la primera misión del héroe es retirarse de la escena del mundo de los efectos secundarios, a aquellas zonas causales de la psique que es donde residen las verdaderas dificultades, y allí aclarar dichas dificultades, borrarlas según cada caso particular (1959:24).

Para Toynbee, según se cita en Campbell (1959: 26), el héroe es una figura que ha logrado superar no solo los obstáculos históricos que le impone el contexto en el que vive, sino también los desafíos personales que enfrenta en su vida interna. Este héroe no es una persona que sucumbe o se rinde ante las adversidades, sino alguien que, a través de cada prueba y dificultad, se transforma y se fortalece. El héroe, que Toynbee describe como el 'hombre universal', no muere ni se extingue en el proceso, sino que se renueva constantemente. Su esencia no se pierde, sino que evoluciona, adquiriendo una mayor sabiduría y comprensión. El objetivo de este héroe es regresar a su hogar, pero ya no como la persona que era antes de partir. Su experiencia lo ha transformado, y ahora vuelve distinto, más sabio y con una nueva visión. Su misión es compartir con los demás todo lo que ha aprendido en su viaje, guiándonos a comprender mejor la vida, el crecimiento personal y las lecciones que se extraen de sus vivencias.

La llamada de la aventura se puede dar mediante una ligereza, aparentemente accidental, que deja expuesto al héroe a relaciones con poderes sobrenaturales que no entiende. Freud plantea que esta confusión que surge en él es causada por sus deseos y conflictos reprimidos. (Campbell, 1959: 54). Esta etapa podría significar una alta empresa histórica o marcar el albur de una iluminación religiosa; en palabras de los místicos, se puede llamar “el despertar del yo”. Grande o pequeña, la llamada siempre implica desvelar un misterio de transfiguración; un rito, un paso espiritual o cruce del umbral, que, al completarse, se asemeja a una muerte y un renacimiento (1959: 55). Lo anterior

significa que el destino ha llamado al héroe y ha transferido su centro de gravedad espiritual del seno de la sociedad a una zona desconocida. La partida hacia la aventura puede obedecer a la voluntad del individuo o bien puede estar empujado por un agente benigno o maligno (1959: 60-61).

Campbell (1959) plantea que *la negativa de la llamada* convierte la aventura en algo pernicioso de antemano. La negativa sucede por el temor o la inseguridad del héroe de enfrentarse a sí mismo y al mundo exterior. Los mitos y cuentos populares de todo el mundo evidencian que el negarse a la aventura equivale a la renuncia de intereses personales. La literatura del psicoanálisis abunda en ejemplos de individuos que no son capaces de prescindir del ego infantil. Se caracterizan por ser almas débiles que fracasan en el intento de liberarse, presas del temor al castigo infundido por la figura del padre y de la madre, custodios del umbral durante la infancia (1959: 62, 64).

La ayuda sobrenatural se aparece a aquellos que han decidido emprender la aventura e internarse en el bosque de lo desconocido. La llamada es la primera señal del héroe civilizador. Típicamente, la figura protectora se le aparece a un individuo con la intención de recibirla y aprovecharla (Campbell, 1959: 70, 74). Lo que representa esa figura es la fuerza protectora benigna del destino, la seguridad y la promesa de paz del paraíso, que fue primero conocido en el vientre materno no ha de perderse; que sostiene pasado, presente y futuro, pese a las amenazas de los pasajes de los umbrales y los despertares de la vida, la fuerza protectora permanente del corazón y de forma inmanente en todas partes del mundo (1959: 72).

Según Campbell (1959), cruzar el primer umbral significa adentrarse en territorios desconocidos, aquellos que provienen de los aspectos más profundos e inconscientes tanto del individuo como de la sociedad. En este proceso, entran en juego fuerzas como la

libido incestuosa, que representa la energía vital y los deseos más profundos, y Thanatos, que está relacionado con la muerte y la destrucción. Estos aspectos se oponen al carácter del héroe y al mensaje que quiere transmitir. Esta etapa está marcada por situaciones llenas de violencia y peligros, donde los placeres pueden ser complicados y a menudo destructivos, lo que pone al héroe ante desafíos muy intensos (78).

La concepción del *vientre de la ballena* propuesta por Campbell representa el paso por el umbral mágico o tránsito a una esfera de renacimiento. Por ende, el héroe, para conquistar el umbral debe adentrarse en lo desconocido de su interior, como una forma de autoaniquilación. El héroe debe internarse, despojarse de lo externo para poder regresar al Ombligo del Mundo, la fuente primordial de los contrarios, el inconsciente colectivo (1959: 88-89).

Este mismo autor explica que el camino lleno de pruebas representa “un paisaje de sueños lleno de fórmulas curiosas y ambiguas” (1959: 94), donde la persona deberá enfrentar varios obstáculos. Sin embargo, el individuo será ayudado por los agentes sobrenaturales que encontró antes de llegar a esta nueva región. También podría ser que en este lugar encuentre una fuerza positiva que lo guíe durante esta nueva experiencia. Los grupos humanos están movidos por ideas comunes, que se basan en una situación de infancia. Esta situación infantil se transforma con el proceso de madurez y se ajusta a la realidad; pero sigue existiendo y aporta esas conexiones invisibles de la libido, que son necesarias para que cualquier grupo humano pueda existir (1959: 97).

El encuentro con la diosa-Madre “se representa comúnmente como un matrimonio místico del alma triunfante del héroe con la Reina Diosa del Mundo”. Esta figura femenina simboliza, todo lo bueno y hermoso que permanece en el pasado más remoto (Campbell, 1959: 104). Sin embargo, la imagen recordada no solo es benigna, es también la madre

“mala”: 1) la madre ausente e inalcanzable; 2) la madre que obstaculiza prohíbe y castiga; 3) la madre acaparadora del niño que crece y finalmente, 4) la madre deseada, pero prohibida (complejo de Edipo) cuya presencia implica un peligro latente (complejo de castración). Estos recuerdos de la infancia permanecen en el inconsciente del adulto (1959: 105-106).

En cuanto a *la mujer como tentación*, Campbell asegura que “el matrimonio místico con la reina diosa del mundo representa el dominio total de la vida por el héroe; porque la mujer es la vida y el héroe es su conocedor idóneo” (1959: 114). Ante este hecho, la función del individuo es descubrir su propia posición para poder traspasar los límites que lo reprimen, aunque sea inconscientemente, por lo cual termina por causar asombro y rechazo (1959: 114-115).

La reconciliación con el padre comienza cuando el héroe realiza una serie de tareas y ajusta emocionalmente su imagen del padre. La figura del padre como un ogro es en realidad un reflejo del ego de su víctima, algo que proviene de los recuerdos de la infancia que el héroe ha proyectado hacia el futuro. Así, la reconciliación implica dejar atrás ese doble monstruo que el propio individuo ha creado: “el dragón que se ve como dios (el superego) y el dragón que se ve como pecado (el id reprimido)” (Campbell, 1959: 120-121). Según Campbell, una vez que el héroe llega a un entendimiento completo del padre, gracias a la confianza en su misericordia, puede "atravesar las pruebas con rapidez, el mundo ya no es un lugar de sufrimiento, sino una manifestación constante y bendita de la Presencia" (1959: 139)."

En *la etapa de apoteosis o glorificación del héroe*, este ha llegado al final de su jornada y recobra la sabiduría (1959: 143). Habiendo sobrepasado los engaños de su ego anteriormente afirmativo, preocupado por sí mismo, este se levanta y vuelve a su lugar de

origen para habitar con los seres que quedaron ahí, porque ha muerto a sí mismo en un gran acto de compasión (Campbell, 1959: 154).

Para Campbell (1959), el héroe recibe *la gracia última* debido a que es un individuo superior a los otros mortales, que ha llevado a cabo la aventura con facilidad: “Donde el héroe común habría de afrontar una prueba, el elegido no encuentra obstáculo que lo retrase ni comete error alguno” (160).

El héroe alcanza un crecimiento continuo al romper con sus limitaciones personales. Cada vez que se enfrenta a un nuevo desafío o "dragón", y cruza un nuevo umbral, su comprensión y fuerza aumentan. A medida que enfrenta y supera cada obstáculo que se le cruza en el camino, el héroe se va acercando cada vez más a su deseo más profundo, ese impulso que lo motiva a seguir luchando. Durante este proceso, su conexión con una fuerza superior se va haciendo más fuerte, una divinidad a la que recurre para obtener lo que necesita y guiarlo en su viaje. “Conforme cruza un umbral después de otro y somete a un dragón después de otro, aumenta la estatura de la divinidad a quien él implora su más alto deseo, hasta resumir el cosmos” (Campbell, 1959: 175-176). A medida que avanza en su viaje, el héroe va alcanzando una mayor comprensión del universo, como si pudiera llegar a abarcar todo lo que lo rodea, reflejando una transformación profunda tanto interna como externa.

Con respecto al *regreso del héroe y su reintegración a la sociedad*, Campbell sostiene que este se aventura lejos de la tierra conocida para internarse en la oscuridad; allí realiza su aventura, enfrenta obstáculos y pasa peligros, y su regreso es descrito como el retorno de esa zona alejada. Sin embargo, los dos mundos, el divino y el humano, son en realidad uno, puesto que “el reino de los dioses es una dimensión olvidada del mundo que conocemos y esta es la clave para la comprensión del mito del símbolo” (1959: 200).

En esta etapa, el héroe debe regresar con sus trofeos transformadores de vida, los cuales son misterios de sabiduría, a su comunidad o entorno. Para ilustrar lo anterior, Campbell aduce lo siguiente:

El individuo, por medio de prolongadas disciplinas, renuncia completamente a todo su apego a sus limitaciones personales, idiosincrasias, esperanzas y temores, ya no resiste a la aniquilación de sí mismo que es el prerrequisito al renacimiento, la realización de la verdad y así madura, al final, para la gran reconciliación (uni-ficación) [sic] (1959: 217).

1.6.3. Aportes teóricos del Formalismo

En relación con la teoría del formalismo, se van a utilizar los aportes de Propp y de Greimas, con la finalidad de analizar los roles actanciales de los personajes femeninos en la novela *De qué manera te olvidó*, de Dorelia Barahona. Esto resulta útil para identificar cuáles son heroínas y cuáles antiheroínas, dependiendo de si cumplen con el perfil del héroe buscador y logran alcanzar el objeto de deseo; o si, por el contrario, demuestran tener pretensiones engañosas que los llevan a la muerte.

En su libro *La morfología del cuento*, el estudioso y teórico ruso Vladimir Propp se planteó la cuestión de los actantes del cuento maravilloso desde una perspectiva funcional. Para él los personajes se definen según las esferas de acción o conjunto de funciones que les son atribuidas. Y estas son las siguientes: el agresor (o el *malvado*), el donante (o *proveedor*), el auxiliar, la princesa (del *personaje buscado*), el mandatario, el héroe y el falso héroe (1977: 91-92. El destacado es del original).

Propp (1977) afirma que los relatos empiezan generalmente con la presentación de una situación inicial. Posteriormente, se enlistan los miembros de la familia, entre los que destaca el protagonista o héroe. A pesar de que esta situación no sea una función, no deja de representar un elemento morfológico importante (37).

En muchos cuentos fantásticos, se da a conocer una fechoría o falta que debe ser resuelta, y el héroe es llamado a la acción mediante una pregunta o una orden, lo que lo lleva a partir en busca de una solución. A estos protagonistas se les conoce como buscadores (1977: 47). Según Propp, el héroe buscador es aquel que abandona su hogar con la finalidad de emprender una búsqueda, aunque a lo largo de su camino se enfrenta también a diversas aventuras. En el desarrollo de la acción, entra en escena un nuevo personaje, el donante o proveedor, quien aparece en momentos clave, como en el bosque o en el camino. Este personaje entrega al héroe un objeto crucial, que le permitirá solucionar el daño sufrido hasta ese momento (1977: 49-50).

Posteriormente, respecto a cómo el objeto que desea el héroe pasa a ser suyo, se dice que puede aparecer de diversas formas: de manera directa, estar en el lugar adecuado o llegar por casualidad. Además, a lo largo de su viaje, diferentes personajes se convierten en ayudantes o donantes que le ofrecen su apoyo (1977: 53-55). Cuando el héroe finalmente obtiene el objeto deseado, no hace nada por sí mismo, ya que es el ayudante quien toma la acción. Sin embargo, el héroe sigue siendo el centro de la historia. En este sentido, el héroe del cuento maravilloso se define de la siguiente manera:

o bien el personaje que sufre directamente la acción del agresor en el momento en que trenza la intriga (o que experimenta una carencia), o bien el personaje que acepta reparar la desgracia o responder ante la necesidad de otro personaje (1977: 59).

Más adelante, el héroe debe desplazarse para encontrar el objeto, el cual se halla en “otro” reino. Existen formas específicas para viajar a las alturas o las profundidades; entre las más comunes destacan dos: es conducido o se le indica el camino. Luego, el protagonista debe enfrentarse con su agresor y hay que distinguir si se trata del donante hostil u otra clase de enemigo. La diferencia es que, con ayuda del donante, el héroe

consigue un objeto que le ayuda en su búsqueda; pero cuando es contra el dragón, este obtiene la victoria final porque ha encontrado el objeto de búsqueda (1977: 60-61).

En la siguiente etapa, el cuento alcanza su punto culminante. El héroe finalmente consigue el objeto de su búsqueda, ya sea a través de su fuerza, su astucia o una combinación de ambas. Sin embargo, en ocasiones, el objeto deseado no es fácilmente alcanzado por el héroe, sino que pasa por las manos de varios personajes a lo largo de la historia. Este intercambio ocurre debido a una serie de fracasos, enfrentamientos o intentos de huida, en los que el objeto es capturado y luego recuperado en distintas etapas del relato (1977: 62-63). Este proceso añade complejidad al viaje del héroe, ya que cada intento fallido refuerza la idea de que el camino hacia el objeto de deseo nunca es sencillo y siempre está marcado por obstáculos que ponen a prueba al protagonista.

En esta fase, se da el regreso del héroe, que puede ocurrir de dos maneras: ya sea mediante una persecución en la que el héroe es perseguido por sus enemigos, o a través de una huida voluntaria para escapar de un peligro inminente. En ambos casos, el héroe suele necesitar ayuda para poder salvar su vida o para eludir a quienes lo persiguen. Esta asistencia le permite continuar su camino con seguridad o escapar de la amenaza que lo acecha (1977: 65-67). Las funciones anteriores se agrupan en esferas de acción. En el cuento maravilloso aparecen las siguientes:

- 1) La esfera de acción del agresor (o malvado) comprende la fechoría, el combate contra el héroe y la persecución.
- 2) La esfera de acción del donante (o proveedor) incluye la preparación de la transmisión del objeto mágico, y el paso de este a manos del héroe.

- 3) La esfera del auxiliar incluye el desplazamiento del héroe en el espacio, la reparación de la fechoría o carencia, el socorro durante la persecución y la transformación del héroe.
- 4) La esfera de acción del héroe buscador abarca la partida para efectuar la búsqueda, la reacción ante las exigencias del donante y el matrimonio.
- 5) La esfera de acción del falso héroe comprende la partida, la reacción siempre negativa ante las exigencias del donante y, por tanto, la función específica de las pretensiones engañosas.

A partir de esta parte de la historia, aparece lo que Propp llama el "falso héroe". Este personaje es alguien que pretende ser un héroe, pero sus pretensiones son engañosas, es decir, se cree capaz de hacer grandes cosas, pero en realidad no tiene las cualidades necesarias para cumplir con su misión. En primer lugar, al falso héroe se le asigna una tarea difícil, diseñada para poner a prueba sus habilidades, como la paciencia, la fuerza o la astucia. Sin embargo, en segundo lugar, este personaje no logra cumplir con la misión que se le ha dado. Como resultado de su fracaso, el falso héroe siempre recibe un castigo severo, que normalmente se traduce en la muerte, ya que no ha sido capaz de demostrar las cualidades necesarias para ser considerado un verdadero héroe (1977: 69, 71-72).

El doble procedimiento que realizó Propp se resume en la denominación de los personajes o actores por la descripción de sus funciones y la reducción de las clases de actores a actantes del género. Lo anterior le permitió dar una definición actancial del cuento popular ruso, como un relato de siete personajes caracterizados por su papel en el relato (Greimas, 1974: 268). Para ilustrar, se presenta la siguiente lista:

- 1.º el villano;
- 2.º el dador (proveedor);
- 3.º el adyuvante;
- 4.º el objeto de deseo o persona que se busca;
- 5.º el destinatario;
- 6.º el héroe;
- 7.º el falso héroe (antihéroe)

Por lo tanto, en el cuento, aunque existen siete personajes en total, solo las acciones de algunos de ellos son realmente importantes. Estos personajes no son relevantes por sí mismos, sino por lo que representan para el héroe y cómo sus acciones afectan el desarrollo de la historia. Cada uno de estos personajes juega un papel clave en ayudar o dificultar al héroe en su camino, ya sea ofreciendo ayuda, poniéndole obstáculos o representando algún aspecto de su crecimiento o desafío personal. En resumen, lo que realmente importa es cómo estas interacciones entre los personajes contribuyen a que el héroe avance en su misión y cómo cada acción influye en el progreso de la trama (1977: 91-92).

Greimas confirma las definiciones de Propp sobre este tema, destacando que un número limitado de términos actanciales es suficiente para explicar la organización de un micro universo o cuento. De igual manera, es esencial elaborar un inventario de los actantes y señalar las relaciones posibles entre ellos, lo que permite realizar un análisis más completo del relato (1974: 270). En este sentido, la relación entre las categorías de “sujeto” y “objeto” se presenta de manera similar en los inventarios tanto de Propp como de Greimas. El deseo, entendido como el objeto de comunicación, que es la base de la

primera categoría actancial, se puede manifestar en dos formas: una práctica, relacionada con la acción, y otra mítica, ligada a la “búsqueda” (1974: 271).

La categoría actancial “destinador” versus “destinatario” presenta cierta dificultad porque, en algunos casos, los roles de los actantes no están claramente separados. Esto significa que dos actantes, que normalmente tendrían funciones distintas en la trama, pueden manifestarse en un solo personaje o figura dentro de la historia. En el caso de los cuentos populares rusos, por ejemplo, los roles de “destinador” y “destinatario” tienden a fusionarse. Es decir, el personaje que originalmente se consideraría el "destinador" (quien da la misión o tarea) y el "destinatario" (quien recibe la misión o tarea) se combinan en el mismo personaje. En estos relatos, este personaje a menudo se funde con los roles del “sujeto” o héroe, que es quien emprende la búsqueda, y el “objeto”, que es el fin o deseo que debe alcanzar. Así, la diferencia entre estos roles se vuelve menos clara, y un solo personaje termina cumpliendo varias funciones en la historia (1974: 273).

Se pueden identificar con facilidad dos esferas de actividad claramente opuestas dentro de la categoría actancial: la de los 'adyuvantes' y la de los 'oponentes'. Esto se debe a que, dentro de estas dos esferas, operan funciones claramente diferenciadas. Los 'adyuvantes' tienen la función de ayudar, ya sea contribuyendo al cumplimiento del deseo del sujeto o facilitando la comunicación entre los personajes. En contraste, los 'oponentes' desempeñan un papel contrario, ya que su función principal es crear obstáculos, oponiéndose activamente a la satisfacción del deseo o a la comunicación entre los personajes. Estas dos funciones, opuestas pero complementarias, estructuran de manera fundamental las dinámicas dentro de la narrativa (1974: 273).

Greimas toma el término *oponente* de E. Souriau, autor del catálogo de las “funciones” dramáticas en su obra *Les 200. 000 Situations dramatiques* (Greimas, 1987:

268) y el de *ayudante* de Guy Michaud. En la formulación de Propp, el primero recibe el término peyorativo *villain* (traidor), mientras que el adyuvante comprende dos personajes: el *helper* (ayudante) y el *donor* (proveedor), que es el donador (El destacado es del original. 1974: 274).

Para describir la oposición entre adyuvante y oponente en el universo mítico, se debe partir de que estos actantes de carácter secundario o circunstancial representan, de forma esquemática, las fuerzas bienhechoras y malhechoras del mundo, respectivamente. En resumen, el adyuvante y el oponente “son proyecciones de la voluntad de actuar y de las resistencias imaginarias del sujeto, juzgadas benéficas o maléficas en relación con su deseo” (Greimas, 1974: 275).

1.6.4. La figura de la antiheroína en la narrativa latinoamericana posmoderna

La sistematización de las ideas sobre la antiheroína será de utilidad porque permitirá identificar cuáles personajes femeninos de la novela en estudio son antiheroínas, según sus características y conductas, de modo que se resumirán los principales planteamientos sobre esta figura, para poner de manifiesto que en los textos posmodernos como el de Barahona, aparecen antiheroínas.

Cánovas, como se citó en Rojas (2006: 10-11), afirma que los protagonistas de la narrativa contemporánea, que es aquella escrita por autores nacidos entre 1950 y 1964, poseen las siguientes características: estos personajes suelen ser complejos y multifacéticos, alejados de los modelos tradicionales de héroes o figuras unidimensionales. A menudo, están marcados por una profunda introspección y una visión crítica de la realidad que los rodea. Son individuos que se enfrentan a la confusión y la incertidumbre del mundo actual, ya que experimentan una constante lucha interna

entre sus deseos personales y las fuerzas sociales, políticas o culturales que los limitan. Estos protagonistas no se limitan a ser meros vehículos de la trama, sino que, a través de sus vivencias y elecciones, brindan una reflexión profunda sobre las contradicciones y complejidades de la vida moderna.

Para Rojas, el antihéroe es una figura marcada por la soledad y el fracaso. A menudo, es huérfano, no solo en el sentido literal, sino también en un plano emocional y existencial, lo que lo hace vivir una constante sensación de vacío. Además, su vida está marcada por fracasos sentimentales, especialmente en el amor, y sus relaciones suelen ser superficiales o fugaces, sin un compromiso duradero. Este tipo de protagonista se caracteriza por su actitud escéptica y su visión crítica del mundo, lo que se refleja en su comportamiento sardónico, sarcástico, irónico y burlón, como una forma de defenderse o de desafiar las normas y expectativas sociales. En el caso de los personajes femeninos, es común que sientan atracción por hombres mayores, lo que refleja una búsqueda inconsciente de figuras de autoridad o protección, aunque sus relaciones, al igual que las de los antihéroes masculinos, a menudo están marcadas por la transitoriedad y la insatisfacción.

Los principales móviles que motivan el viaje de estos personajes jóvenes son, por lo general, huir de una realidad negativa que los oprime, buscar un lugar mítico o un centro que simbolice esperanza, o bien anhelar la libertad total. El 'aquí', el lugar conocido, se convierte en un espacio que representa el infierno, es decir, la sociedad que los limita, mientras que el 'allá' simboliza un lugar idealizado, una especie de utopía donde se espera encontrar una mejor existencia. En la novela *Itzam Na* (1980) de Arturo Arias, la muerte de la protagonista, la Gran Puta, representa precisamente la imposibilidad de

alcanzar ese ideal de libertad y felicidad, reflejando así la tragedia de un sueño irrealizable (2006: 51, 52, 55)."

El antihéroe, protagonista de las nuevas novelas policíacas y de la narrativa contemporánea en general, se caracteriza por ser apático y estar desencantado de la vida. Este tipo de personaje tiene una visión irónica y crítica de sí mismo y del mundo que lo rodea, lo que refleja una autoconciencia propia de la era posmoderna. Es individualista, prefiere estar solo y no confiar en los demás. Además, es escéptico y pesimista, lo que lo lleva a ver la vida como algo sin esperanza y lleno de fallos. Como resultado, busca evadir la realidad, ya sea a través del aislamiento o de comportamientos que le permitan desconectarse del dolor emocional que siente (2006: 214, 218).

Vattimo y Lyotard, tal como se cita en Rojas (2006: 220), sostienen que el héroe maldito es, en esencia, el antihéroe, un personaje para quien no existe la noción de progreso ni de Historia, y que carece de cualquier esperanza de trascendencia. A diferencia del héroe literario tradicional, cuya misión es desentrañar el misterio de su origen y encontrar su identidad, el héroe maldito se enfrenta a una realidad mucho más sombría: llega a la aterradora conclusión de que está vacío, despojado de sentido, y que su existencia no tiene un propósito más allá de la propia alienación. Esta visión del héroe se aleja de las narrativas clásicas que buscan redención o comprensión, y se adentra en un terreno donde la duda, la desesperanza y la incertidumbre marcan el destino del personaje.

María Inés Lagos, como se citó en Araya (2004: 111), plantea que la figura de la antiheroína emerge en la narrativa hispanoamericana escrita por mujeres, especialmente en aquellas novelas de educación, cuando las protagonistas no logran alcanzar su autorrealización. Esto ocurre porque estas mujeres, en su búsqueda de desarrollo

personal y crecimiento, terminan reproduciendo modelos sociales machistas y excluyentes que no les permiten avanzar de manera plena. En lugar de liberarse de las expectativas tradicionales impuestas por la sociedad, estas mujeres se ven atrapadas en ellas, lo que las lleva a un fracaso no solo en sus relaciones personales, sino también en su proceso de autodescubrimiento y empoderamiento. Este tipo de antiheroína refleja las contradicciones y las luchas internas de mujeres que, a pesar de su deseo de crecimiento, se ven limitadas por una cultura que refuerza roles y expectativas restrictivas.

Por otra parte, Retana asegura que, así como los superhéroes actuales poseen poderes de origen técnico protésica, por lo cual su imagen incorpora sofisticados disfraces y dispositivos que sirven como accesorios para dotar de lógica y verosimilitud la acción heroica, ya sea mediante cualesquiera de los tipos que existen: de prótesis técnica-científicas, simbólico-estéticas o psicológicas, los antihéroes también emplean un atuendo cargado de significado (2020: 97-98).

En el caso de los villanos, el disfraz, con sus respectivos elementos simbólicos, resulta invertido, por lo cual este puede revestir formas humorísticas, tal como sucede con el disfraz festivo o carnavalesco. Así como el traje heroico tiene naturaleza extensiva, esto es, que tanto el atuendo como los accesorios proyectan en el cuerpo del personaje los elementos simbólicos de su carácter positivo; la “antiprótesis” hace referencia a los aspectos negativos del antihéroe como la torpeza (2020: 102-103).

Mientras que la mayoría de los héroes experimenta un desdoblamiento de su personalidad, debido a que en su cuerpo conviven dos moralidades, y el traje es el que les permite transitar de una identidad a otra, sus alter ego; los villanos se muestran orgullosos de mostrar los aspectos oscuros de la personalidad mediante los atavíos que usan (2020: 105). Es relevante señalar que, así como el disfraz heroico deposita en el

cuerpo los atributos físicos y morales que la sociedad aprueba y los individuos desean modelar, el atuendo del antihéroe o villano muestra la contraparte de distintos ideales cívicos, morales y políticos. En este sentido, el traje resulta en un texto social, que condensa y sintetiza elementos simbólicos, y del cual se pueden identificar los valores y las amenazas de un grupo social (2020:106-107).

Por tanto, las antiheroínas son aquellas que no desean o no logran desligarse del imaginario patriarcal, el cual les niega identidad. En la novela de Serrano, *Nuestra señora de la soledad* (1999), aparecen ambos modelos femeninos: el de la antiheroína y el de la heroína. La primera se describe como una mujer-esposa que, por encontrarse tan subordinada al marido, termina llevando una doble vida. La segunda aparece en la protagonista, puesto que es aquella que, tras emprender un viaje, retorna con libertad, autoconocimiento y una identidad propia (Madrigal, 2014: 7, 25-26).

1.6.5. El feminismo y la reivindicación de la mujer en el siglo XX

Los planteamientos de la teoría feminista, especialmente de la segunda, tercera y cuarta ola serán utilizados para poner de manifiesto que los personajes femeninos que viajan lo hacen por un cambio de mentalidad y conducta que se puede evidenciar en los personajes femeninos de la novela en estudio. Por esta razón, se expondrán las ideas de las francesas Hélène Cixous (1976) y Luce Irigaray (1974). Además, se emplearán los postulados de la teoría de género, el sujeto del feminismo y la “performatividad”, de Judith Butler.

La segunda ola del feminismo se extiende desde finales de la década de 1960 hasta 1980. Aunque comparte con la primera ola el objetivo de defender los derechos de las mujeres en todos los aspectos de la vida, esta nueva fase pone un énfasis especial en temas

como la política de la reproducción, la “diferencia” sexual y la “sexualidad” desde una perspectiva femenina. A diferencia de la primera ola, que luchaba principalmente por derechos básicos como el voto o la educación, la segunda ola se enfoca en cómo las mujeres experimentan la sexualidad y cómo las diferencias entre los géneros afectan sus vidas y sus decisiones. Además, esta ola promueve el derecho de las mujeres a tomar decisiones sobre su propio cuerpo, especialmente en lo relacionado con la maternidad y el control sobre su reproducción (Selden, 2001: 159).

Uno de los principales propósitos de la segunda ola del feminismo es acabar con la idea de una sexualidad femenina única y la noción de una feminidad universal. En este contexto, Helene Cixous afirma que no existe una mente femenina universal, sino una imaginación bella e infinita, y hace un llamado a todas las mujeres para que no tengan miedo de expresar su sexualidad y erotismo en la literatura, pues es en este espacio donde sus voces pueden adquirir fuerza (Moi, 1988: 179). Por otro lado, Luce Irigaray, en su obra más conocida *Spéculum de l'autre femme* (1974), expone que la opresión patriarcal que sufren las mujeres proviene de constructos ideológicos negativos vinculados a la teoría de Freud sobre la sexualidad femenina. Según esta teoría, Freud sostenía que la mujer “envidia el pene”, lo que, a su vez, la coloca en una posición de desventaja e invisibilidad social en relación con los hombres (1988: 180).

Según Irigaray (2001), los textos escritos por mujeres se distinguen por su variabilidad y el uso del tacto, lo que significa que estas obras promueven una visión del erotismo femenino que resalta la 'otredad', es decir, la idea de que las mujeres son diferentes en su forma de expresar y experimentar el deseo. Además, la manera en que las mujeres representan este erotismo a través del lenguaje es particular y descriptiva, lo que les permite crear una narrativa propia. Por lo tanto, una forma de promover la

equidad de género es reconocer y valorar esas diferencias, entendiendo la variabilidad y multiplicidad de las experiencias femeninas. Al hacer esto, podemos desafiar y romper con los estereotipos y prejuicios que tradicionalmente se han impuesto sobre las mujeres, permitiendo una visión más rica y completa de su identidad y aportes.

Para Moi (1988), la teoría de la feminidad de Irigaray, aunque tiene algo de esencialismo, ayuda a entender la mujer y su cuerpo. A diferencia del placer masculino, que se ve como algo único, el placer femenino es múltiple y nunca se acaba, y su sexualidad es abierta e inclusiva (152). Esta idea sobre la feminidad está relacionada con la noción de que las mujeres tienen su propio lenguaje, o "habla mujer". Este lenguaje surge de forma natural cuando las mujeres se comunican entre ellas y es un paso importante para su libertad, ya que les permite expresarse de una manera que refleja su experiencia como mujeres (1988: 153).

A lo largo de la historia, las ideas que definen qué significa ser humano y cómo se debe entender el mundo han estado dominadas por una visión androcéntrica, es decir, centrada en los hombres y sus experiencias. Esta perspectiva ha tenido impacto en muchas áreas, desde la política hasta la cultura, lo que ha colocado a las mujeres y sus realidades al margen o en un segundo plano. Sin embargo, en los últimos años, el movimiento feminista ha ganado una gran fuerza y visibilidad. El feminismo no solo ha cuestionado esta visión masculina de la humanidad, sino que también ha abierto nuevas formas de entender la condición humana. El movimiento feminista propone una nueva forma de entender la realidad, al observar las experiencias de las mujeres desde una perspectiva más inclusiva. Esta nueva mirada permite comprender mejor tanto las experiencias de las mujeres como las de los hombres, y cómo ambos se relacionan con su entorno y la sociedad que los rodea (Rincón, 2009: 63).

En relación con la concepción anatómica y biológica del hombre y la mujer, Otegui señala que el aparato genital masculino se ha establecido históricamente como un símbolo de virilidad, mientras que el aparato genital femenino ha sido valorado de manera distinta. Según Otegui, la vagina y el útero, por su forma, son percibidos culturalmente como el 'lugar por excelencia del vacío, la oscuridad y la pasividad'. Esta concepción no solo está relacionada con la biología, sino que también ha sido utilizada para justificar roles de género desiguales. La asignación de estos significados a los órganos sexuales ha reforzado la idea de que el hombre es activo, fuerte y dominante, mientras que la mujer es vista como pasiva, receptiva y subordinada. Esta valoración, que se ha transmitido a lo largo del tiempo, ha ayudado a mantener una estructura social desigual entre hombres y mujeres. De esta manera, las mujeres han sido vistas, tanto simbólicamente como en la práctica, como inferiores o 'vacías' en comparación con los hombres. Este pensamiento ha influido en cómo se esperan ciertos comportamientos de cada género, en las relaciones de poder y en cómo se perciben las capacidades y roles de hombres y mujeres (1999: 154).

Culturalmente, las mujeres continúan siendo percibidas como el complemento del varón, dependientes de él en diversos aspectos, tanto económicos como emocionales. Esta sumisión se refleja en muchas áreas de la vida cotidiana, donde las mujeres siguen siendo consideradas como las principales responsables del hogar y de las tareas domésticas. Además, aún se les asigna la tarea exclusiva de cuidar y educar a los hijos, ya que se les visualiza como las guardianas de los valores morales y sociales que se transmiten de generación en generación. A pesar de los avances en la lucha por la igualdad de género, estas creencias siguen influyendo en la forma en que se estructuran las relaciones

familiares y laborales, perpetuando un modelo que coloca a las mujeres en una posición subordinada frente a los hombres (Fonseca y Quintero, 2008: 17).

Entre las representaciones de lo femenino, Perrot afirma que el cabello largo se ha catalogado como un arma de seducción y un símbolo del pecado. De esta manera, la belleza pasa a ser una exigencia ética y el mayor capital de la mujer en cuanto a su relación con el sexo opuesto, por ejemplo, para el matrimonio (2009: 62-63). El cabello largo, por representar la sensualidad, infunde miedo y fascinación. Por el contrario, el cabello corto, la emancipación femenina, la liberación sexual y el cambio de roles sociales (Perrot, 2009: 74-75). Sin embargo, el cuerpo de la mujer no solo ha sido causa de admiración y deseo, sino de dominación: considerar al cuerpo femenino como mera mercancía da origen a ciertos abusos, tales como la prostitución (2009: 98).

Para Rincón (2009), el concepto de 'eterno femenino' hace referencia a una concepción biológica y culturalmente arraigada que limita a la mujer exclusivamente al rol de la procreación, lo cual la define principalmente como un ser cuyo propósito es la reproducción. Esta visión proyecta a la mujer ante la sociedad no como un sujeto autónomo y pensante, sino como un objeto, puesto que la limita a su función reproductiva. En este contexto, se considera que las mujeres son incapaces de generar conocimiento de manera independiente o de participar plenamente en la construcción intelectual o científica de la sociedad. En consecuencia, se les impone una serie de expectativas que las restringen aún más: se les demanda sacrificio, sumisión y la permanencia en un lugar secundario, siempre detrás del hombre y nunca a su lado, lo que refuerza la idea de su subordinación. Esta concepción, profundamente interiorizada en la cultura y las estructuras sociales, perpetúa la desigualdad y restringe las oportunidades

de las mujeres para desarrollar su potencial completo en todos los ámbitos de la vida (65, 67).

En la literatura posmoderna, el tema de la sexualidad y las prácticas eróticas están estrechamente vinculados a la identidad, la cual establece una normativa sobre el sujeto y sus límites, la cual lo somete a una constante reformulación de sí mismo. En este sentido, Clúa (2008) plantea que el erotismo de finales del siglo XIX tuvo un carácter fundacional en relación con la identidad del individuo, tanto en el ámbito clínico como en el político. La exhibición de la anormalidad, entonces, no solo desafía la normativa impuesta por la sociedad, sino que también abre la posibilidad de pensar en nuevos códigos (29-30, 39).

Como señala Méndez, para Thomen, la tercera ola del feminismo va de la segunda mitad del siglo XX a comienzos del siglo XXI. Surge en la década de los sesenta, época en que las mujeres se sentían insatisfechas por su rol exclusivo de madres, esposas y amas de casa. En consecuencia, surge la Organización Nacional de Mujeres de Betty Friedan, cuya filosofía era la oposición a la desigualdad y explotación de las mujeres en el hogar y otros ámbitos de la sociedad (2021: 24).

En esta misma década nace el feminismo radical, el cual suponía ideas del liberalismo económico y una política de orientación reformista cuyos objetivos incluían el acabar con el orden patriarcal, racista e imperialista. Por ende, el tema de esta tercera ola se resume en la frase “Lo personal es político” y algunos de sus puntos más importantes fueron la sexualidad femenina, denuncia de la violencia contra la mujer y lucha pro-salud femenina. Dos de sus principales alcances fueron la legalización del aborto y el derecho al divorcio (Méndez, 2021: 25-26).

Para Méndez (2021: 26), la cuarta ola del feminismo empieza después de los años ochenta y está vigente en la actualidad. Una de sus características es la fuerza que ha tenido en la sociedad, puesto que cada vez más mujeres están dispuestas a denunciar abusos y acciones hostiles de opresión y discriminación por parte del sistema patriarcal. Sus principales estandartes son el ciberfeminismo y la sororidad, los cuales han potenciado el papel activista de las mujeres alrededor del orbe.

También, Méndez (2021: 29-30) señala el incremento en el activismo social de las mujeres por las redes sociales, puesto que cada vez más mujeres deciden romper el silencio del maltrato y la desigualdad de género respecto del hombre. Por medio del internet, las mujeres han incrementado su visibilidad y han reclamado por sus derechos en materia de aborto, oposición a la violencia machista y los estereotipos, la libertad sexual, incluyendo el movimiento (LGTBI+) y la denuncia al sexismo en los medios de comunicación.

Los modelos femeninos de la *femme fatale* y la *material girl* son conceptos elaborados por el imaginario patriarcal que aparecen en la sociedad y en la literatura del siglo XX. La *femme fatale* no se deja someter por el estereotipo femenino y se caracteriza por ser atractiva, pero peligrosa. Como personaje, es capaz de hablar con voz propia sobre su cuerpo (González, 2008: 145, 148).

Bajo el influjo cultural de la época, la *femme fatale* se pasa a denominar *material girl*. Esta se caracteriza por burlarse de la mirada masculina, por ser deliberadamente vulgar y porque le agrada ser considerada prostituta. Ella decide con libertad sobre su cuerpo y su vida. Utiliza su cuerpo para obtener lo que desea, lo cual le otorga el título de “*sex symbol*” (González, 2008: 149).

La teoría feminista posestructuralista y deconstructivista, a partir de las ideas de Judith Butler y Joan Scott, sostiene que el género no es una categoría fija ni natural, sino una construcción cultural e histórica basada en relaciones de poder, donde lo masculino ha sido históricamente más valorado que lo femenino. Un ejemplo de esto son los roles sexuales que se derivan de estas categorías binarias, las cuales también se conocen con el nombre de dualismos o estructuras dicotómicas: masculino/ femenino, público/privado, placer/peligro e igualdad/opresión (Fonseca, 2008: 18-19).

Por otra parte, Richard (1996) aborda el término de continuum de deseos en el contexto del feminismo y las teorías de género como una posible solución para eliminar los binarismos de género y las normativas heterosexuales, al sugerir que el deseo no está restringido, sino que se despliega en un continuo de posibilidades. Esta idea es relevante dentro del feminismo porque permite pensar la identidad y el deseo de manera más fluida, al reconocer la multiplicidad de experiencias que desafían las convenciones impuestas por la sociedad patriarcal (742).

Según Teresa De Lauretis (1989), el género no es algo que se tiene, sino algo que se hace; es una construcción social y cultural que se forma a través de los discursos, las prácticas y las representaciones dentro de las instituciones. Este proceso no afecta solo a la persona individual, sino que está muy influenciado por las estructuras sociales que definen las normas y expectativas de género. Desde esta visión, el género se entiende como un campo donde se construyen y negocian constantemente el deseo y la identidad, a través de las prácticas sociales y las relaciones de poder. Así, los discursos dominantes sobre el género no solo definen lo que es "masculino" o "femenino", sino que también establecen lo que es permitido y lo que no, lo normal y lo extraño.

La noción de continuum de deseos, tal como lo plantea Richard Nelly (1996), se alinea con los postulados de De Lauretis (1989) en cuanto a que desafía las estructuras binarias tradicionales de género y las normativas heterosexuales que históricamente han categorizado y limitado la experiencia humana. De acuerdo con Nelly, el deseo no está restringido a una categoría fija, sino que se despliega a lo largo de un continuo de posibilidades que permite la fluidificación de la identidad y del deseo. Esto, desde la perspectiva de De Lauretis, significa que las categorías de género y sexualidad, en lugar de ser naturalizadas, son productos de discursos y prácticas que pueden ser transformados. Así, tanto el deseo como la identidad de género son dinámicos, llevan un proceso, y están sujetos a las influencias de las representaciones culturales y las relaciones de poder (24,25).

Al incorporar el concepto de continuum de deseos en la discusión sobre la construcción del género, podemos ver cómo las experiencias de identidad y deseo se vuelven más flexibles, lo que desafía los binarismos impuestos por la sociedad patriarcal. Como señala De Lauretis, el género no es una esencia invariable, sino que está en constante construcción a través de las prácticas sociales que lo reproducen. De esta forma, la teoría de Nelly sobre el deseo fluido se convierte en una herramienta poderosa para reinterpretar las posibilidades de la identidad de género más allá de los límites tradicionales, puesto que abre un espacio para reconocer una multiplicidad de experiencias que no se ajustan a las convenciones sociales (8).

Finalmente, De Lauretis (1989) en lugar de abordar los conceptos de género e identidad como atributos que deben cumplir con las expectativas sociales de género, sugiere que debemos concebirlos como procesos que son tanto personales como sociales, influenciados por las relaciones de poder, las estructuras institucionales y los discursos

culturales. Esta perspectiva abre la posibilidad de imaginar una realidad más inclusiva y diversa, capaz de admitir experiencias de género y deseo más amplias y plurales en torno a la identidad sexual y de género (32).

En la novela *De qué manera te olvido*, Dorelia Barahona plasma su sexualidad y erotismo, puesto que es un texto de aprendizaje en el que los personajes femeninos narran sus experiencias y describen lo que sienten y piensan a través del monólogo interno y de las conversaciones exclusivas entre las mujeres.

Asimismo, Barahona presenta estereotipos del hombre y de la mujer en la cultura costarricense posmoderna para hacer una crítica y mofarse del discurso oficial. En el texto se expone que las mujeres seguirán siendo víctimas de opresión masculina hasta que estas impongan su punto de vista y tomen decisiones sobre su cuerpo y su vida, para liberarse de los paradigmas conservadores que resultan sexistas.

La autora, a través de sus personajes femeninos, resalta la "otredad" del erotismo de la mujer, es decir, muestra la experiencia sexual femenina como algo diferente y único. Lo hace a través de los monólogos internos de las mujeres y las conversaciones confidenciales entre ellas, donde se describe de manera detallada no solo su cuerpo, sino también sus experiencias sexuales. Este enfoque rompe con el estereotipo tradicional que ha sido impuesto por la sociedad, donde solo los hombres tienen el derecho de disfrutar del sexo y de hablar abiertamente sobre él. Al dar voz a estas mujeres, la autora desafía esa idea, mostrando que las mujeres también tienen su propio erotismo y deben ser libres de expresarlo y vivirlo sin restricciones ni juicios.

La teoría feminista ha asumido que existe cierta identidad en la categoría de las mujeres, que no solo contempla sus intereses y objetivos dentro del discurso, sino que se convierte en el sujeto para el cual se procura una representación política. De ahí surge la

necesidad de un lenguaje que represente de forma adecuada y completa a las mujeres en una cultura androcéntrica que históricamente las ha excluido y oprimido (Butler, 2007: 45-46).

Por tanto, para Butler el problema del “sujeto” es fundamental para la política feminista, porque los sujetos jurídicos siempre se construyen sobre la base de una serie de prácticas legitimadoras que resultan excluyentes. Por tanto, no basta con investigar cómo las mujeres pueden estar representadas de manera más precisa en el lenguaje y la política, también debería comprenderse que las mismas estructuras de poder mediante las cuales se pretende la emancipación de la mujer, crean y limitan la categoría de “las mujeres” (2007: 47-48).

Asimismo, Butler asegura que otro problema político con el que se enfrenta el feminismo es la idea de que el término “mujeres” indica una identidad común; puesto que, el género no siempre se constituye de forma coherente y consistente en contextos históricos distintos, y varía según las modalidades raciales, de clase, étnicas, sexuales y regionales. Estas limitaciones del discurso de representación del sujeto del feminismo obedecen a la idea de un patriarcado universal, puesto que no toman en cuenta el funcionamiento de la opresión de género en los contextos culturales específicos en los que se produce (2007:48-49).

Según Butler, dado que ya no se puede basar la lucha feminista en una noción fija de género, que tiende a generalizar sobre la categoría de las mujeres y el sujeto femenino, se hace necesaria una nueva política feminista. Esta política debe defender que la identidad es algo que se construye de manera variable, y que esta construcción debe ser tanto un requisito metodológico como una meta política (2007: 53). Además, esta autora sostiene que la diferenciación entre sexo y género plantea una fragmentación del sujeto

feminista. Por un lado, el sexo, vinculado a la biología, es algo con lo que se nace; por otro lado, el género se construye culturalmente, lo que significa que no depende directamente del sexo y no tiene la misma rigidez (2007: 54).

Asimismo, la autora sostiene que la hipótesis de un sistema binario de género afirma de manera implícita la idea de una relación mimética entre género y sexo, en la cual el género refleja al sexo, o, por el contrario, está limitado por él. No obstante, no tienen por qué haber solo dos géneros, sino múltiples, aunque los sexos parezcan ser claramente binarios por su morfología. De ahí que, el género no sea a la cultura como el sexo es a la naturaleza; el género también es el medio discursivo y cultural a través del cual “un sexo natural” se forma y establece como “prediscursivo” (2007: 54-56).

En consecuencia, Butler afirma que “los actos, gestos y deseos crean un núcleo interno o sustancia, pero lo hacen en la superficie del cuerpo, mediante el juego de ausencias significantes que evocan” (2007: 266). Dichos actos, gestos y realizaciones son performativos; es decir, la esencia o la identidad que pretenden afirmar son invenciones fabricadas que se le asignan a lo femenino o a lo masculino.

Así las cosas, el género no debe considerarse como una identidad estable, sino como “performatividad”; es decir, un conjunto de rasgos débilmente formados en el tiempo e instaurados mediante la repetición estilizada de actuaciones sociales. La masculinidad y femineidad verdaderas o constantes también se forman así, lo cual significa que es probable que se multipliquen las configuraciones de género fuera de los marcos restrictivos de dominación masculina y heterosexualidad obligatoria (Butler, 2007: 275).

En síntesis, la teoría psicoanalítica será de utilidad para revisar el complejo de Edipo y la neurosis y su manifestación en el comportamiento de los personajes femeninos de la novela en estudio. Mientras que el motivo del viaje del héroe desde la perspectiva de

Campbell servirá para analizar las etapas del viaje de los personajes femeninos y determinar cuáles son heroínas y cuáles no. Por su parte, el formalismo ruso será de utilidad para identificar cuáles personajes femeninos de la novela en estudio son heroínas y cuáles no, a partir de la elaboración de esquemas actanciales. Por último, el feminismo y las ideas sobre la antiheroína serán de utilidad en virtud de que permitirán identificar el cambio de paradigma en las mujeres de la sociedad costarricense de 1980 como modelo femenino de la posmodernidad, sus características, intereses, ambiciones, así como su rol en la familia.

1.7. Procedimiento de trabajo

La investigación propuesta es de tipo cualitativa, puesto que pretende una reformulación, explicación y teorización sobre un fenómeno literario específico. Entre otras, las principales características de la investigación cualitativa son las siguientes: el objeto de estudio se aborda de forma amplia y abierta, las técnicas e instrumentos utilizados para recolectar la información no implican ninguna cuantificación, y el resultado da lugar a un análisis cualitativo de los datos, es decir, que el análisis conlleva una interpretación minuciosa de los hechos (Ramírez, 2011:87-88).

El método por utilizar se denomina hermenéutico, puesto que se parte de las marcas del texto literario. La hermenéutica literaria es aquella disciplina que se ocupa de la exégesis e interpretación de obras literarias. La lingüística y la teoría literaria enriquecen los estudios hermenéuticos; ya que el análisis del objeto de estudio parte de la materialidad del texto, para luego abordar manifestaciones socioculturales e históricas (Monge, 2016:23).

En primer lugar, se analizarán las características del héroe y las etapas del motivo del viaje que llevan a cabo las protagonistas, así como su finalidad, ello a partir de la teoría del héroe de Campbell y los esquemas actanciales de Propp y Greimas.

En segundo lugar, una vez determinado el papel y las características propias del héroe, se llevará a cabo el estudio de los personajes femeninos a la luz de esas ideas, en conjunto con los planteamientos sobre la heroína y la antiheroína. Esta parte permitirá conocer con claridad el papel que desempeña cada personaje femenino y si corresponden a la figura heroica o antiheroica.

1.8. Hipótesis

En la novela *De qué manera te olvido* existen dos tipos de representación de lo femenino: la heroína y la antiheroína. La primera lleva a cabo un viaje en el que encuentra identidad, debido a que es auténtica y está consciente de quien es y de lo que quiere, y autorrealización, porque al culminar con sus proyectos se siente satisfecha. Mientras que la segunda no alcanza ni identidad ni autorrealización, ya que, es insegura, se autocompadece, muestra una imagen negativa ante los demás y no alcanza sus metas. Además, cabe señalar que la heroína emprende un viaje motivado por la búsqueda de identidad y autorrealización; sin embargo, la antiheroína lo evade o rechaza.

1.9. Fundamentos metodológicos

La investigación propuesta es de tipo cualitativa, puesto que pretende una reformulación, explicación y teorización sobre un fenómeno literario específico. Entre otras, las principales características de la investigación cualitativa son las siguientes: el objeto de estudio se aborda de forma amplia y abierta, las técnicas e instrumentos

utilizados para recolectar la información no implican ninguna cuantificación, y el resultado da lugar a un análisis cualitativo de los datos, es decir, que el análisis conlleva una interpretación minuciosa de los hechos (Ramírez, 2011:87-88).

El método por utilizar se denomina hermenéutico, puesto que se parte de las marcas del texto literario. La hermenéutica literaria es aquella disciplina que se ocupa de la exégesis e interpretación de obras literarias. La lingüística y la teoría literaria enriquecen los estudios hermenéuticos; ya que, el análisis del objeto de estudio parte de la materialidad del texto, para luego abordar manifestaciones socioculturales e históricas (Monge, 2016:23).

A la luz de estas ideas, el análisis de la novela se llevará a cabo de la siguiente manera: en primer lugar, se detallarán cuáles son las etapas del viaje en cada uno de los personajes femeninos; por otra parte, se determinará la relación entre el viaje como búsqueda fallida y la figura de la antiheroína en la novela *De qué manera te olvido*, de Dorelia Barahona. En específico, se va a explicar la construcción del erotismo, la búsqueda de la identidad y el afán de libertad de los personajes.

Para empezar, se analizarán las características del héroe y las etapas del motivo del viaje que llevan a cabo los personajes femeninos, así como su finalidad, ello a partir de la teoría del héroe de Campbell y los esquemas actanciales de Propp y Greimas.

Posteriormente, se llevará a cabo el estudio de los personajes femeninos a la luz de esas ideas, en conjunto con los planteamientos sobre la heroína y la antiheroína. Esta parte permitirá conocer con claridad el papel que desempeña cada personaje femenino y si corresponden a la figura heroica o antiheroica.

A partir del análisis que se llevará a cabo mediante las teorías mencionadas anteriormente, se podrá hacer una descripción minuciosa de dos representaciones de lo

femenino presentes en una novela contemporánea costarricense: la heroína y la antiheroína; se podrá detallar cuáles son sus conductas, fobias, deseos, formas de comunicarse y de actuar con los demás personajes.

CAPÍTULO I

EL VIAJE DEL HÉROE (HEROÍNA) EN *DE QUÉ MANERA TE OLVIDO*

La figura de la heroína ha sido estudiada por la crítica desde diferentes ámbitos como la mitología y la iconografía. Ejemplo de ello son Vladimir Propp, Algirdas Greimas y Joseph Campbell, quienes propusieron una serie de características propias del héroe a partir de sus atributos físicos, intelectuales y psicológicos. En este capítulo se presenta una síntesis de la teoría de las etapas del viaje del héroe civilizador, así como los modelos actanciales de los personajes femeninos, para ello se explicarán las etapas del viaje del héroe, según las expone Joseph Campbell.

A continuación, se presenta una explicación de las etapas del viaje del héroe civilizador de Joseph Campbell, con el objetivo de analizar la trayectoria de los personajes femeninos de la novela *De qué manera te olvido* y poder determinar cuáles son heroínas y cuáles no.

1.1. Las etapas del viaje del héroe en Claudia Baltodano

Para empezar, Claudia atiende a “la llamada de la aventura” cuando decide viajar a Canadá motivada por tres razones: la primera, para alejarse de su madre, con la cual no lleva una buena relación debido a que aparte de ser depresiva, siempre la ha comparado con sus hermanos mayores; la segunda, para concluir la carrera de periodismo, y, por último, para olvidar una relación amorosa que no terminó como ella esperaba: “¿Que huí? Puede ser. ¿Para qué quedarse a oler, a los veinte años, las cenizas de tanto juramento? Además, tenía que construirme eso que llaman una vida” (Barahona, 2003: 95).

Posteriormente, se afirma que Claudia reside en Canadá por un lapso de nueve años. Ahí conoce a Valentín, un hombre que nunca la quiso, que la usó como todos los

demás que había conocido en Costa Rica: “Noches frías del Atlántico sin el Pacífico, noches de extranjera en busca de su autoestima. Noches de mar de vidrio y playas de piedra. Sí, aquello era Canadá” (2003: 95).

Incluso, antes del viaje a Canadá, Claudia recibía los consejos de su amigo Martín, lo cual corresponde a la etapa de “la ayuda sobrenatural”, puesto que él es quien la escucha y la acompaña a las fiestas. Cuando tiene dudas sobre alguna persona que ambos conocen o si siente temor de intentar algo nuevo, Martín la impulsa a arriesgarse. Por ejemplo, él la lleva a la fiesta donde conoce a Gastón, su primer amor:

Allí estaba Martín, siempre listo como los scouts. Peinado, sonriente. Dispuesto a compartir los viernes con Claudia, desde aquel famoso verano en el que la dieta de atún y las salchichas asadas dieran sus frutos, siempre y cuando no tuviera una cita más importante (2003: 76).

Asimismo, Anna, una amiga que ha conocido en Canadá, la anima a que le dé una nueva oportunidad al amor. Y, aunque Claudia se lamenta por haberse enamorado tan rápido de un hombre mucho menor que ella, decide estar con él. Esto permite afirmar que, en este caso, el personaje femenino ha descubierto que su cuerpo es un arma de seducción que le permite elegir sobre su sexualidad y conseguir lo que desea (2003: 99, 101).

Cuando Claudia tiene dieciocho años experimenta “el cruce del primer umbral”, etapa que se marca con la pérdida de su virginidad. Ella conoce al muchacho en una fiesta, su nombre es Gastón, aunque al inicio se le conoce únicamente como el “hombre de la espalda”. Su amiga María le advierte que Gastón es un loco y un Don Juan a lo que Claudia contesta: “No lo puedo evitar” (Barahona, 2003: 79).

La pérdida de la virginidad representa el cruce del primer umbral para Claudia, ya que, pasa de ser una niña inocente a mujer. Al dar este paso demuestra que está

adquiriendo madurez y que toma decisiones sobre su propio cuerpo con libertad. No se deja llevar por las reglas que le imponen sus padres ni la sociedad.

Más adelante, Claudia experimenta un tipo de auto aniquilación cuando empaca sus pertenencias y regresa a Costa Rica, a pesar de seguir queriendo a Valentín, un hombre que nunca la valoró como mujer, que no reconoció sus esfuerzos, y que en cierta forma la culpó por el fracaso de su relación: “Claudia inicia la ceremonia del adiós en el taxi. Se alegra de haber resuelto todo tan rápido, así evita las despedidas melancólicas y sin sentido. Promesas de reencuentros imposibles de cumplir, recorridos deprimentes por la ciudad” (Barahona, 2003: 115).

En otras palabras, el hecho de abandonar a Valentín corresponde con la etapa del viaje denominada el vientre de la ballena, puesto que, Claudia decide despojarse de lo superficial de su relación para recuperar amor propio. La falta de compromiso y hasta indiferencia de su pareja son las señales que Claudia necesitaba para tomar la decisión de regresar a Costa Rica para reencontrarse con su familia y amigos. Ella se da cuenta de que está desperdiciando el tiempo en Canadá con un hombre que no la quiere.

Así pues, cabe señalar que el personaje de Claudia enfrenta diversas pruebas; por una parte, enfrenta un gran desengaño amoroso, cuando su novio Gastón se casa con otra mujer, y ella llega a la ceremonia por casualidad:

¿A dónde quedó todo?, pensó Claudia, presa, ahora sin remedio, entre la gente. ¿En qué parte se guardan las cosas que se salvan de la rabia y el olvido, en qué momento se inician las nuevas adaptaciones, las que solo quien las hace entiende? ¿Qué pasaba con ella? ¿Dónde estaban las tuyas? (2003: 70).

A todo esto, la iniciación de Claudia también se evidencia con la ruptura amorosa que tiene lugar en Canadá. Valentín Ruiz es una especie de espejismo en la vida de ella, un hombre con el que ella no puede contar, porque se comporta como un niño grande:

“Valentín, el de las verdaderas soluciones, ahora se acerca a ella para abrazarla, para decirle, encerrándola con su cuerpo y boca a boca, que lo perdonara, que lo perdonara por olvidarla” (2003: 114).

Otro tipo de prueba que Claudia debe experimentar es la soledad cuando vive en Canadá. En una ocasión el personaje va a un bar y los únicos que la acompañan son la televisión y el hombre que prepara los tragos. Ella siente nostalgia por su país y por sus dos amigas: Leda y María. En una especie de introspección expresa lo siguiente: “Y sí, estaba sola. Ésa era una gran verdad. Y la soledad cansa, lima los reflejos de la razón y del cuerpo. Adormece los sentidos, cierra las membranas de la percepción” (2003: 81-82).

Por otra parte, en el texto se evidencia que una de las razones por las cuales Claudia se va de su casa es porque enfrenta muchos problemas con su madre durante la adolescencia, y desea olvidarse de ella:

Claudia imaginó a su madre en el baño, con el lavatorio lleno de píldoras. Una a una las tragaba mientras en el espejo aparecía su calavera. Después, el hospital, lavados digestivos, días de recuperación. Al fin, mamá vuelve a casa (...).
“—Precisamente por eso quiero irme cuanto antes de la casa. No tienen idea de lo insoportable que es” (2003: 55).

La situación que experimenta el personaje ejemplifica la etapa denominada “el encuentro con la diosa-Madre”, ya que debe someterse a una madre abusiva, quien se muestra indiferente a sus necesidades, y que prefiere a los hermanos por ser varones. Por el contrario, la relación con su padre es para ella la más sincera y emotiva. Él es quien cree en la inteligencia y la capacidad de Claudia. Además, es una figura que le inspira admiración y respeto.

Después de que Claudia regresa a Costa Rica, experimenta la etapa llamada “la mujer como tentación, dado que ahora demuestra un dominio total de sus decisiones, supera sus temores, complejos y culpas. Ella está de regreso con una nueva mentalidad

que le permite expresar libremente su forma de pensar sobre el trabajo de la mujer fuera del hogar y la decisión de no casarse ni tener hijos.

Concretamente, Claudia se propone crear una rutina funcional: ya no desea depender económica ni emocionalmente de su familia, por lo que consigue trabajo en un periódico, el cual le permita alquilar un apartamento y pagar las cuentas. Al principio, causa asombro y rechazo en su entorno, puesto que la sociedad aún no está preparada para lidiar con una mujer empoderada: “Más que mentir le encantaba asustar, provocar recelo y dudas. Aunque sabía que aquel truco, bueno en otros tiempos, ya no funcionaba. Sabían de sus debilidades infantiles más de lo que hubiera deseado” (2003: 122).

En el caso de la etapa de “la reconciliación con el padre”, Claudia debe perdonarse por no haber estado en el país cuando su padre, don José, falleció. La figura paterna es positiva, de protección y cariño, en oposición a la de la madre que siempre se mostró inestable emocionalmente y no disponible para su hija, aunque sí para sus hermanos varones.

Desde luego, el recuerdo de don José la persiguió por varios días a su regreso al país, sin embargo, logra superar la tristeza y la culpa. La siguiente cita ilustra ese cambio que el personaje debe hacer para continuar con su vida: “Llorar era romper el cordón, iniciar el reconocimiento de las cosas, como ciego que se ajusta a las medidas, a las distancias y dimensiones de los bultos, a los vacíos que inesperadamente asaltan el espacio” (2003: 124).

Por otra parte, en la etapa de “la apoteosis o glorificación del héroe”, Claudia logra superar las ideas conservadoras y costumbres retrógradas, como de que la mujer debe casarse, tener hijos y trabajar como ama de casa para que su esposo se sienta orgulloso de estar con ella, y que la mujer no debe tener voluntad propia ni voz para expresar lo que

desea, ya que el padre o el esposo lo hacen por ella. Por este motivo, Claudia desconcierta a familiares y amigos, ya que ya no se muestra como una adolescente indecisa e ingenua.

A pesar de que ella comete errores y tiene debilidades, elige vivir del presente:

Los únicos que vieron a Claudia con sus verdaderos años, con sus logros y vicios recientes, adquiridos, claro, en el extranjero, fueron sus hermanos (...) Por ellos supo que había llegado, y, por lo tanto, que se había ido, de modo que los años que pasaron entre una acción y otra no habían ido a parar del todo al bote de la basura (2003: 119).

Lo anterior simboliza una apoteosis para Claudia debido a que ella muestra dominio propio ante de los demás, especialmente ante aquellas personas que cuestionan los cambios de carácter del personaje, su libertad para elegir si quedarse soltera o tener una pareja estable, de trabajar en la agencia de periódico y conocer nuevas formas de pensar y de vivir. Esto llama la atención de quienes la rodean, pero admiten que es un cambio positivo para ella.

Por tanto, en la etapa de “la gracia última” se evidencia que Claudia enfrenta dos cambios importantes desde el inicio de la novela hasta el final: adquiere un pensamiento acerca del amor más maduro y demuestra que es capaz de reconciliarse consigo misma. Se puede ejemplificar este último aspecto con el siguiente monólogo del personaje: “¿Era el término para saludar con mano fuerte su presente y despedir con mano “que se va” su pasado, para enlazar apasionadamente ambos tiempos, guardando aún fuerza para crear otros?” (2003: 137).

En resumen, Claudia tiene una transformación desde su interior que impacta positivamente su vida y la de quienes la rodean. El personaje decide abandonar la casa paterna para viajar al extranjero donde estudia una carrera. Ahí conoce a Valentín quien la decepciona en el ámbito amoroso; pero le enseña a tener dignidad y a valerse por sí

misma. En consecuencia, Claudia, a través de las experiencias que enfrenta sola, se conoce mejor a sí misma, aprende a perdonar y a olvidar lo que le hace daño o le causa temor.

Sin embargo, sus dos amigas, María Dota y Leda Pizano, no logran alcanzar esta fase, porque sus cambios son superficiales. María no puede “ser” si no es con un hombre a su lado y unos hijos a quienes cuidar. Leda, por su parte, viaja a El Salvador para huir de su realidad, del fracaso amoroso y de unos padres que no solo no la comprenden, sino que la han hecho una inútil. En ese país centroamericano pierde la vida.

En último lugar, el personaje de Claudia experimenta la etapa denominada “el regreso del héroe” cuando, tras haber hecho una autoevaluación de su vida y los ajustes necesarios para superar el pasado, recibió comentarios muy positivos de sus compañeros y amigos. Estas palabras la alientan a retomar su vida: “Todos estuvieron de acuerdo en el cambio de Claudia, más alegre, quizá más guapa. Es como si se hubiera quitado un peso de encima, opinó Rosario, hundiendo la tortilla en la salsa” (Barahona, 2003: 143).

En realidad, Claudia ha debido enfrentar obstáculos como la soledad, la culpa y el resentimiento. La entrega significa dejar en el pasado el lastre de las falsas expectativas, la importancia de vivir de las apariencias y la necesidad de quedar bien con todas las personas menos con ella misma. Cuando Claudia entiende que no les falló a su padre, a Valentín y a Leda, se siente libre.

En resumen, Claudia cumple con las tres etapas principales del viaje del héroe: el problema (la salida), la búsqueda (la iniciación) y la solución (el regreso). Ella sale de la casa paterna para enfrentar la vida y alcanzar las metas personales y profesionales que se ha propuesto. Enfrenta dificultades y situaciones que ponen a prueba su carácter, como la soledad, la nostalgia y la culpa. Al final, regresa a su lugar de origen tras experimentar

una transformación interna y haber adquirido nuevos conocimientos que le permiten mejorar su vida y ayudar a los demás.

1.2. Las etapas del viaje del héroe en María Dota

Por su parte, María también emprende un viaje. En primer lugar, atiende a “la llamada de la aventura” cuando se casa para salir de la tutela de sus padres, ser “independiente”, y sentirse amada. Además, ella quedó embarazada tras tener su primera relación sexual con su novio José: “María Dota pasó a ser la señora de Arguedas un domingo, en la iglesia de La Merced. De vestido celeste y barriga, juró amor para toda la vida y la otra” (2003: 61).

Según el párrafo anterior, el hecho de tener relaciones sexuales representa para María una experiencia determinante en su vida debido a que queda embarazada y, por ende, considera que debe casarse con su novio, a quien tiene poco tiempo de conocer. Este personaje afirma que la motivación para casarse es el amor y el deseo de independizarse de sus padres, quienes eran muy rígidos moralmente.

En segundo lugar, María se da cuenta de que el matrimonio y los compromisos familiares no son lo que esperaba. La carga es muy pesada y sobre todo cuando le toca llevarla sola. Sin embargo, aún no sabe cómo cambiar su situación actual. Su esposo José le reprocha el que sea amiga de Claudia, quien muestra una forma despreocupada de amar: “Tu amiga lo que quiere es que nos separemos. Anda calentándote la oreja. No quiero que salgas más con ella” (2003: 64).

Lo anterior es un ejemplo de la etapa denominada “la negativa de la llamada”, debido a que cuando María se siente frustrada por haberse casado con su novio por presión, escucha los consejos de Claudia y Leda, acerca de abandonar a su esposo,

regresar a la Universidad y vivir libremente, siente miedo de hacerlo. José, por su parte, trata de dominar a María al darle órdenes de qué hacer. Esto retrasa la decisión de María de dejar a su esposo.

Por lo demás, la etapa de “la ayuda sobrenatural” corresponde con el consejo que le dan los padres a María, después de contarles que está embarazada de José. Posteriormente, la ayuda proviene de sus dos mejores amigas, Claudia y Leda, debido a que la aconsejan para que deje a su esposo. Tras pasar por una serie de decepciones en su vida de casada, María ya no soporta sentirse frustrada en su rol ama de casa, esposa y madre. Por lo tanto, decide divorciarse e ingresar a la Universidad. Allí se volverá más intelectual y se dará la oportunidad de enamorarse otra vez.

Después, María experimenta la etapa llamada “el cruce del primer umbral” cuando se casa porque está embarazada, no por amor a su novio ni porque se sienta convencida de hacerlo. También, lo hace porque es una obligación moral con sus padres y con la sociedad. Además, considera que el matrimonio es sinónimo de independencia, solo por el hecho de vivir fuera de la casa de los padres.

Esta fase se puede ilustrar por medio del pasaje en el que este personaje describe su embarazo:

María me mostró el papel. Decía positivo y luego el doctor se despedía con un “Muchas felicidades”.

Así que estás embarazada. ¿No te da miedo?

—Un poco, pero es bonito, sientes un pez dando vueltas adentro.

—Entonces por eso te casas.

—No, Claudia, Bueno, no sé. Así ya no seré viuda y podré tener mi casa (2003: 60).

El cruce del primer umbral de María representa el paso de joven soltera a esposa y madre a diferencia del de Claudia que pasa de ser una joven inocente a una mujer. Ambas cruzan el umbral con el objetivo de buscar un proyecto de vida. En el caso de María, el de

tener un esposo protector y la independencia; Claudia por su parte, pretende tener libertad de amar e independencia. María no alcanza lo que tanto idealiza, mientras que Claudia sí.

Luego, María se enfrenta a diferentes pruebas, etapa que se resume en varias experiencias negativas como la frustración que le genera la sobreprotección de sus padres, quienes se describen como muy conservadores y dominantes, por ejemplo, una vez, le botaron el adorno de un ala de ángel de madera que había colocado en su ventana por creer que se trataba de brujería (2003: 47, 49).

Posteriormente, a los dieciocho años tiene su primera relación sexual y queda embarazada de su primer novio, José. Sus padres le aconsejan que se case para que no sea mal vista ante la sociedad, ella piensa así obtendrá independencia. Debido al matrimonio y a la maternidad, abandona la Universidad, que era uno de sus proyectos de vida.

Tiempo después, se da cuenta de que su matrimonio es un fracaso, ya que su pareja se ha transformado en un desconocido y el amor que hubo al inicio, se ha reemplazado por rutina: “—Pues es que las cosas no funcionan bien. Ya no hablamos, no reímos, no hacemos el amor. Ni siquiera sé cómo es desnudo” (2003: 62).

En consecuencia, María deja a José su primer esposo, porque está cansada de una vida monótona y llena de sacrificios. Ahí es cuando ella experimenta la etapa llamada “la mujer como tentación”, puesto que pasa por una transformación tanto externa como interna, cuando elige hacer lo que quiere y no le que le imponen los demás, por ejemplo, cuando retoma la Universidad: “No hubo caso. Después de un año, volví a acariciar el lomo de los libros que mi abuelo me regalara, también recordé que era viuda. Y una viuda con marido no está bien” (2003: 64).

En conclusión, María solo cumple con una de las etapas principales del héroe, la llamada de la aventura, cuando queda embarazada a los dieciocho años y debe irse de la casa de sus padres. Por un lado, no logra alcanzar la etapa de la suprema prueba, debido a que no experimenta una transformación interna, la madurez para lograr alcanzar sus metas personales. Por otro lado, no concluye con la etapa del regreso con el elixir del conocimiento, debido a que a pesar de que en alguna parte de su historia desafía lo que su familia y la sociedad patriarcal le impone como mujer, termina por resignarse. En consecuencia, María no es una heroína.

1.3. Las etapas del viaje en Leda Pizano

Para comenzar, Leda atiende a “la llamada a la aventura” cuando se va de la casa de sus padres, al cumplir veinte años. Ella toma esta decisión por despecho. Su última pareja le ha sido infiel y la abandonado tras llenarla de ilusiones de matrimonio. El día de su vigésimo cumpleaños ella se desahoga con sus amigas Claudia y María y promete que nunca más vivirá en función de un hombre ni de lo que sus padres esperan de ella. A partir de esta revelación, decide hacer un viaje a El Salvador. Allí se involucra en la guerrilla y su historia dio un giro trágico:

—Sé lo que me dijo su madre. Que había muerto en El Salvador. Encontraron su cuerpo, mutilado, en una cuneta. Cuando lo encontraron, hacía una semana que había muerto. Por el estado de descomposición fue imposible traerlo a Guadalupe (2003: 131).

Durante la etapa colegial, Leda expresa que tiene temor de dejar la casa paterna para independizarse, por lo que se puede afirmar que ella experimenta “la negativa de la llamada”. Su padre es ausente y su madre la manipula psicológicamente, ya que, desea vivir a través de ella, un cuerpo joven, lo que ella no pudo experimentar por quedar

embarazada. Este personaje es inseguro, no tiene metas propias y prefiere que otros decidan por ella:

Irse de la casa. ¿Para qué? No había mejor lugar en el mundo que la propia casa. Salir significaba arriesgarse y ella ya no estaba para eso. Bien sabía que, afuera, el mundo tenía de bueno muy poco. Con lo que conocía le bastaba (2003: 51).

Además, Leda critica a sus amigas por ingresar a una universidad pública, para ella todos ahí se vuelven socialistas y revoltosos porque les imponen esas ideas (2003: 72-73). Por eso ella decide trabajar con la intención de pagarse una universidad privada, proyecto que nunca llegó a concretar. Gracias a que hizo un buen trabajo como secretaria, la contrataron como recepcionista de un hotel, y posteriormente, a jefa de eventos especiales.

Ahora bien, es pertinente resaltar que Leda pasa por una serie de etapas; pero sin salir de su casa, tales como: “el camino de las pruebas”, “el encuentro con la diosa-Madre”, “la mujer como tentación” y “la reconciliación con el padre”. Leda debe enfrentar muchos obstáculos, que la transforman internamente. Por ejemplo, ella afirma que la mala suerte en el amor se debe a que su tío materno la violó cuando tenía trece años.

Agregando a lo anterior, Leda afirma que su fracaso más doloroso lo experimentó cuando se enamoró del italiano sesentón. Ella les contó a sus amigas que le disimulaba los defectos y dejaba pasar todas las sospechas de que él la engañaba. Tras sufrir un desengaño, reconoce su tendencia a buscar relaciones con hombres mayores debido a la ausencia de una figura paterna: “Sí, tienes razón, Claudia, yo siempre he andado detrás de un padre” (2003: 88).

Por otra parte, Leda experimenta la etapa denominada “el encuentro con la diosa-Madre”, dado que la relación con la madre es abusiva, se basa en la manipulación. La madre pretende manejar la vida de la hija, es decir, la utiliza como carnada para conseguir

un hombre maduro y con dinero que quiera casarse con la joven y le hace pensar a Leda que su aprobación es indispensable para ser feliz, porque la mujer depende del varón.

Asimismo, la madre exhibe una extraña fijación con el cuerpo de su hija, ya que le gustaba coserle modelos alemanes muy provocativos: “Unos con una sola manga, otros de cintura asfixiante, de flores huecas por donde se asomaba el ombligo, de tul azul cobalto por donde sus senos brillaban como estrellas, o por lo menos así suponíamos que los veía Quique” (2003: 19-20). Esta característica de la madre influye en la personalidad de Leda, la cual se muestra extrovertida y sensual con los hombres.

Tiempo después, cuando Leda cumple veinte años, decide hacer un alto en su vida, para buscar su propia identidad y tener proyectos personales, ya que siempre ha vivido para complacer a los demás, en especial a su madre: “Leda se arranca el pellejo tratando de encontrar debajo una piel más suave. Alguna textura que le diga que ha nacido de nuevo” (2003: 91). Entre confesiones llenas de amargura y promesas de no volver a desperdiciar su vida, Leda brinda por su futuro.

Este acontecimiento simboliza la etapa de “la mujer como tentación” debido a que Leda experimenta una transformación interior cuando admite abiertamente sus errores, y decide dejar todo atrás; olvidarse de Gino, el viejo italiano que se burló de sus ilusiones, el proyecto de estudiar en una universidad privada y hasta de las expectativas de un matrimonio por interés de su madre. Durante el discurso que Leda hace en celebración de su vigésimo cumpleaños, muestra una actitud que causa asombro y rechazo en sus amigas, puesto que por primera vez expresa su parecer con convicción.

Por último, Leda experimenta la etapa denominada “la reconciliación con el padre”, no como apaciguamiento con la figura paterna, sino como un reconocimiento intencional que hace el personaje acerca de su mala o inexistente relación con su padre y

la repercusión de este hecho en su vida. Durante una reunión en su casa, ella les dice a sus amigas que la ausencia de su padre la ha marcado negativamente, ya que inconscientemente, ha buscado reemplazar el cariño y la protección de mediante relaciones abusivas con hombres mayores.

Por consiguiente, cuando Leda sufre el último desengaño amoroso por parte de Gino, el sesentón italiano del hotel en Guadalupe, quien la utilizó y se burló de sus ilusiones de matrimonio, ella se sume en una depresión. Admite por primera vez su infructuosa búsqueda de un padre protector y amoroso:

No, no sé por qué me gustó. Quizá su tono señorial, su forma de tratarme, como si yo fuera alguien realmente especial. De pronto me sentí respaldada, acogida. Sí tienes razón, Claudia, yo siempre he andado detrás de un padre (2003: 88).

En síntesis, el personaje de Leda no es una heroína. En primer lugar, al igual que María Dota, ella únicamente alcanza la primera etapa del viaje del héroe: la llamada de la aventura, la cual realiza casi al final de la novela y lo hace para escapar de la realidad, aunque su plan es suicida. Ella sale del hogar paterno rumbo a El Salvador para enlistarse en las fuerzas armadas de ese país; sin embargo, encuentra la muerte en ese lugar. Por tanto, se puede afirmar que Leda es un personaje sin identidad propia, derrotado por las circunstancias y las malas decisiones.

En segundo lugar, Leda no alcanza su objeto de deseo, el cual consiste en tener el amor protector de un hombre que reemplace la figura de su padre ausente. Según la teoría de Campbell (1959), el héroe buscador debe aprender a valerse por sí mismo, sacrificar su ego, y trascender la situación negativa en la que se encuentra (26). No obstante, Leda es un personaje desencantado, pesimista, solitario y sin metas definidas.

En conclusión, el modelo teórico de Joseph Campbell se cumple, debido a que las protagonistas de la novela *De qué manera te olvidó*, de Dorelia Barahona pasan por algunas etapas del viaje del héroe, lo cual resulta decisivo para poder clasificar los personajes femeninos en heroínas o antiheroínas.

Los modelos actanciales

En esta sección se propone explicar la correspondencia entre las etapas del viaje del héroe civilizador de Joseph Campbell y los modelos actanciales de Propp y Greimas en las tres protagonistas de la novela *De qué manera te olvidó*, de Dorelia Barahona. La cual servirá para determinar cuáles personajes femeninos son heroínas y cuáles no.

1.4. Los modelos actanciales de Claudia

En primer lugar, Claudia Baltodano, como todo héroe posee características físicas e intelectuales que la distinguen de las demás, su frente amplia que denota inteligencia y su mirada oscura y misteriosa (2003: 13). Se describe también como un personaje que le gusta leer, escribir y ser crítica de su realidad (2003: 17).

En segundo lugar, Claudia es un personaje que desde temprana edad anhelaba irse de su casa para estudiar en el extranjero. Desea independizarse de sus padres y destacar por sus propios méritos. Por eso ella emprende un viaje a Canadá, para estudiar periodismo. Se queda trabajando en un periódico por un tiempo. Posteriormente, ella regresa a Costa Rica con una serie de experiencias de vida y de conocimientos nuevos.

A continuación, se presenta el esquema actancial del personaje de Claudia Baltodano y se mencionan los papeles de cada personaje de su historia.

Cuadro 1
Esquema actancial del personaje Claudia Baltodano presente en *De qué manera te olvido*

Esquema actancial de Propp	Esquema actancial de Greimas	Esquema actancial en <i>De qué manera te olvido</i>
El héroe	Sujeto	Claudia Baltodano
Objeto deseado o de búsqueda	Objeto	libertad e identidad
Donante o proveedor	Destinador	estudio-amor
Mandador	Destinatario	ella misma
Auxiliar	Ayudante	Martín y Anna
Villano o malvado	Oponente	ella misma
Traidor o falso héroe	Oponente	ella misma

Elaboración propia.

Las etapas del viaje del héroe civilizador denominadas *la llamada de la aventura, la glorificación del héroe, la gracia última y el regreso y reintegración a la sociedad* en el personaje de Claudia corresponden, según el modelo de Greimas, a lo siguiente: Claudia posee el rol de sujeto, cuya función es buscar su libertad e identidad (objeto de deseo). Para ejemplificar lo anterior, Claudia es quien sale del hogar para emprender una hazaña y adquirir conocimiento: “Yo crecí con Gastón como tú creciste con Gino, después junto a mí crecieron unas invisibles maletas y había que usarlas” (2003: 134).

Las etapas del viaje denominadas *el cruce del primer umbral, el vientre de la ballena* corresponde con el rol del destinador, en este caso, están relacionados con acciones concretas como lo es tomar la decisión de irse del hogar paterno, huir de la madre destructiva, estudiar periodismo en el extranjero, y entablar una relación amorosa estable.

La etapa del viaje llamada *la ayuda sobrenatural* corresponde al rol denominado ayudante, cuya función la comparten dos personajes secundarios, Martín y Anna, ya que, acompañan y apoyan a la protagonista en su afán de autorrealizarse. Para ilustrar lo anterior, Claudia se comunica con Martín, su amigo desde la adolescencia, “suenan los grillos y esto me pone nerviosa. Imagino que llamo a Martín para pedirle ayuda. Le digo que estoy harta de imaginar, que no puedo más con la novela” (2003: 69).

Las etapas del viaje denominadas *el encuentro con la diosa- Madre y la reconciliación con el padre* corresponden al rol actancial denominado destinatario. En la novela Claudia tiene la función de destinatario porque emprende el viaje por con la intención de alejarse de una madre abusiva y también porque debe tomar la decisión de perdonarse el haber estado lejos del padre cuando este falleció.

Las etapas del viaje llamadas *el camino de las pruebas y la mujer como tentación* corresponden con el rol de oponente y de falso héroe que ostenta Claudia; puesto que es quien boicotea su progreso, con su debilidad en el amor y el sentimiento de culpa al pensar que ha abandonado a sus seres queridos. Respecto de este último punto, cabe señalar que en ocasiones demuestra ser débil emocionalmente, dependiente del hombre y conformista: “Yo, como ya me sé la historia, me hago a un lado para que pase la otra mujer y abrace a su propio Valentín” (2003: 105).

1.5. Los modelos actanciales de María Dota

María Dota es un personaje romántico y conservador que ha crecido bajo normas muy estrictas de sus padres. Su abuelo le hereda el gusto por los libros y el deseo de seguir los estudios superiores. Ella, sin embargo, fantasea con vivir lejos con un esposo fuerte que la proteja y unos hijos que cuidar. Cuando ella se embaraza de su primer novio, José,

debe casarse. Tras varios intentos fallidos por hacer que su relación funcione, más que todo por el bienestar de Karitaina, su hija, y por la aceptación de sus padres, ella decide divorciarse.

Después de un tiempo, tras escuchar los consejos de Claudia y Leda, María regresa a la Universidad. Ella se fija la meta de terminar una carrera universitaria, participar del Partido Comunista y amar a quien ella quiera, pero sin compromisos. No obstante, en un viaje a San Vito conoce a Juan, quien se convierte en su segundo esposo y el padre de sus otros dos hijos.

Cuadro 2
Esquema actancial del personaje María Dota presente en *De qué manera te olvidó*

Esquema actancial de Propp	Esquema actancial de Greimas	Esquema actancial en <i>De qué manera te olvidó</i>
El héroe	Sujeto	María Dota
Objeto deseado o de búsqueda	Objeto	independencia y el amor protector
Donante o proveedor	destinador	José (primer esposo) Juan (segundo esposo)
Mandador	destinatario	ella misma
Auxiliar	Ayudante	Claudia, Leda y los padres
Villano o malvado	Oponente	ella misma
Traidor o falso héroe	Oponente	ella misma

Elaboración propia.

En el cuadro anterior se mencionan los papeles de cada personaje de la historia de María Dota. La etapa del viaje del héroe civilizador denominada *la llamada de la*

aventura, en el personaje de María corresponde, según al modelo de Greimas, a lo siguiente: María posee el rol de sujeto, puesto que emprende un viaje, sale de su casa para casarse con la intención de encontrar su independencia y el amor protector (objeto de deseo), después de quedar embarazada de José.

La etapa llamada *la negativa de la llamada* corresponde al rol actancial del oponente, puesto que es María quien renuncia a sus proyectos personales como estudiar en la Universidad, militar en un partido de izquierda y tener el amor protector de un esposo. Esto se evidencia al principio en su primer matrimonio, cuando ella trata de mantener las apariencias y oculta que su relación está pasando por una crisis. Tras un tiempo, ella decide viajar a Santa María de Dota, un lugar rural, donde conoce a su segundo esposo, Juan. A partir de esa decisión, María debe esforzarse por mantener a flote la economía del hogar y la pasión debido a que ya no es tan joven y tiene tres hijos.

La etapa del *cruce del primer umbral* corresponde, según el modelo actancial, al encuentro que tiene con José, su primer novio. El destinador es José, ya que, con el embarazo ella logra emanciparse de sus padres y formar su propia familia, lo cual le genera seguridad y, en cierta forma, le da independencia.

La etapa del viaje llamada *la ayuda sobrenatural* corresponde al rol denominado ayudante, cuya función la comparten tres personajes secundarios, los padres de María, ya que, son estos los que la convencen de que, por estar embarazada, la mejor opción es casarse. También, Claudia y Leda poseen este rol debido a que ellas apoyan y aconsejan a la protagonista cuando esta expresa que se siente descontenta en su nuevo hogar, con un esposo que no conoce y ante una serie de nuevas responsabilidades que no quiere asumir. Entonces, sus amigas le hablan acerca de otra realidad, la de la intelectual universitaria y la de la amante libre y sin ataduras: “- ¿Has pensado cómo te sentaría el papel de mujer

divorciada? Claudia imagina a María con el pelo suelto y los labios rojos. La imagina fumando en el cuarto de un hotel en Bahía Culebra” (2003: 63).

Las etapas denominadas *el camino de las pruebas y la mujer como tentación*, corresponden al rol actancial del destinatario que es María. En primer lugar, ella tuvo relaciones sexuales con su novio José y desea quedarse con él para salir de casa de sus padres. En segundo lugar, es la protagonista quien, tiempo después, toma la decisión de divorciarse y regresar a la Universidad, aunque esto represente romper con los valores que le han inculcado en su infancia y con el ideal que tenía antes, de casarse una sola vez y para siempre.

En resumen, María no logra convertirse en heroína porque no consigue la autorrealización y la identidad propia. Su mentalidad conservadora y su romanticismo le impiden alcanzar conscientemente sus metas. Su vida termina por ser un reflejo de los deseos de otros, llámense padres, esposo o hijos: “Después de limpiar la cocina y servir el café, le entregaron la carta” (2003: 108).

1.6. Los modelos actanciales de Leda Pizano

Leda es un personaje difícil de categorizar; en ocasiones se muestra emotiva y con cierta intensidad dramática, mientras que en otros momentos adopta una actitud liberal, distante e indiferente. Es la hija menor de un matrimonio sin amor que ya no sabe cómo criar a una adolescente rebelde. El padre es ausente y la madre la manipula emocionalmente para que cumpla con sus caprichos.

Sus compañeros la llaman El Cisne Negro, es una joven de diecisiete años que anda sin rumbo en la vida, no tiene aspiraciones distintas a las que le impone su madre, casarse con un hombre mayor que tenga dinero y le resuelva sus problemas. Leda arrastra el

trauma de una violación, recuerdo que no la deja en paz, al punto que utiliza el suceso para justificar por qué le va tan mal con los hombres. Su historia parece repetirse una y otra vez, una serie de fracasos amorosos y derrotas personales, que termina de manera trágica.

Cuadro 3
Esquema actancial del personaje Leda Pizano presente en *De qué manera te olvido*

Esquema actancial de Propp	Esquema actancial de Greimas	Esquema actancial en <i>De qué manera te olvido</i>
El héroe	Sujeto	Leda Pizano
Objeto deseado o de búsqueda	Objeto	una figura masculina protectora
Donante o proveedor	Destinador	las parejas mayores
Mandador	Destinatario	ella misma
Auxiliar	Ayudante	la madre
Villano o malvado	Oponente	ella misma
Traidor o falso héroe	Oponente	ella misma

Elaboración propia.

En el cuadro anterior se mencionan los papeles de cada personaje de la historia de Leda Pizano. La etapa del viaje del héroe civilizador denominada *la llamada de la aventura*, en el personaje de Leda corresponde, según al modelo de Greimas, a lo siguiente: Leda posee el rol de sujeto, cuya función es buscar una figura masculina protectora (objeto de deseo). Sin embargo, ella confiesa que su búsqueda es infructuosa debido a la carencia de un padre amoroso y preocupado (2003: 88). Tras un rompimiento con su novio Gino, ella viaja a El Salvador y se une a la milicia.

La etapa llamada *la negativa de la llamada y la mujer como tentación* corresponden al modelo actancial del destinatario, puesto que en la novela Leda toma la decisión, primero de no irse de su casa y en su lugar, empezar a ganar dinero con la intención de pagarse más adelante una universidad privada; segundo, a los veinte años, tras una ruptura amorosa, Leda ofrece un discurso en que expresa que va a empezar a responsabilizarse por su futuro y que no va a cometer los mismos errores de siempre, dejarse manipular por su madre y por los hombres mayores que buscan aprovecharse de ella.

La etapa llamada *la reconciliación con el padre*, corresponden al rol actancial del destinatario y del oponente, ambas funciones las lleva a cabo Leda. En primer lugar, ella confiesa que debido a la ausencia de su padre ella se ha dedicado a buscar parejas mayores que llenen el vacío emocional. En segundo lugar, el personaje expresa que ha permitido que los hombres la utilicen con tal de no estar sola.

La etapa denominada *el camino de las pruebas* corresponde al rol actancial del destinador, que está representado por las parejas mayores que tiene la protagonista como Quique, el dueño de la licorera, el cual tiene 28 años cuando se involucró con Leda, de 17 años en ese entonces. Cuando las amigas del colegio le expresan que es muy viejo, ella contesta que los prefiere así (2003: 15).

Otras parejas de Leda fueron John, el canadiense que conoció en Puerto Quepos, y Gino, el italiano sesentón que acabó con su ilusión amorosa: “Me dejó, ¿saben? Me dejó por otra. Gino se burló de mis sentimientos, de mis deseos, de todo lo que le di” (2003: 86).

Así mismo, se puede establecer una correspondencia entre la etapa del *camino de las pruebas* y el rol actancial del oponente que posee Leda; puesto que, en su

desesperación ante el fracaso amoroso, renuncia también al proyecto alternativo de buscar su propia identidad, su autoestima y su libertad: “¿Qué se creen que soy, una idiota? Sí, siempre han creído que soy una idiota. Todos lo creen. Y seguro que en el fondo lo soy” (2003: 84). Al final de la novela, se narra que después de su fiesta de los 20 años, Leda planea enlistarse en el ejército de El Salvador, donde al poco tiempo es asesinada (2003: 134).

La etapa denominada *el encuentro con la diosa-Madre* corresponde al modelo actancial de la ayudante, cuya función la ejerce la madre de Leda, ya que, disfruta coser modelos provocativos a su hija con la intención de que algún hombre adinerado se fije en ella, o al menos esa era la tesis que habían elaborado Claudia y María, que la madre deseaba vivir aventuras eróticas a través de su hija o que se había confabulado con el padre, utilizando la mampara de la religión evangélica para vender a su hija: “La señora admiraba el cuerpo de su hija, y para demostrarlo y, de paso mostrarlo a los demás, solía coserle en su Singer eléctrica modelos alemanes” (2003: 19-20).

Por último, se puede afirmar que Leda no es una heroína, ya que, solo logra salir de su casa, pero no logra vencer los peligros u obstáculos que se le presentan en su viaje, sino que es aniquilada por estos. Este personaje es débil y fracasa en su empresa de conocerse a sí misma y alcanzar sabiduría porque se deja llevar por la pasión y el instinto. Su impulsividad a la hora de tomar decisiones, la baja autoestima que tiene y el resentimiento hacia los demás, terminan con su vida.

En síntesis, los tres personajes femeninos cuentan desarrollos desiguales en cuanto a las etapas del viaje del héroe; mientras que Claudia emprende un viaje para adquirir identidad y libertad, la búsqueda de María y Leda es fallida, no logran alcanzar su

proyecto de vida. En el siguiente cuadro se compara cada etapa del viaje, así como los resultados de cada personaje en las diferentes etapas.

Cuadro 4
Cuadro comparativo de cada etapa del viaje y los resultados de cada personaje en las diferentes etapas

Etapas del viaje del héroe	Leda	María	Claudia
1.La llamada de la aventura	Viaja a El Salvador	Se casa con José	Viaja a Canadá
2.La negativa de la llamada	No desea independizarse	Posterga la separación con José	
3.La ayuda sobrenatural	No la tiene	Sus padres, Claudia y Leda	Martín y Anna
4.El cruce del primer umbral	No lo alcanza	Se casa porque está embarazada	Pierde de la virginidad
5.El vientre de la ballena	No lo alcanza	No lo alcanza	Contiene sus impulsos
6.El camino de las pruebas	La violó un tío materno	Se casa muy joven y se divorcia	Atraviesa desengaños amorosos y la muerte del padre
7.El encuentro con la diosa Madre	La madre de Leda es abusiva y manipuladora		La madre la ignora y la manipula
8.La mujer como tentación	Toma la decisión de cambiar su vida	Se resigna a las circunstancias	Demuestra dominio propio y sabiduría
9.La reconciliación con el padre	Reconoce el daño ocasionado por el padre		Se reconcilia con el pasado
10.La apoteosis o glorificación del héroe	Causa asombro y rechazo	Provoca admiración y lástima a la vez	Causa asombro y rechazo
11.La gracia última	No la alcanza	No la alcanza	Es más madura e independiente
12.El regreso del héroe y su reintegración en la sociedad	Muere en El Salvador	Se sacrifica por los demás: esposo e hijos	Regresa a Costa Rica con identidad propia

Elaboración propia

Capítulo II

LA FIGURA DE LA ANTIHEROÍNA Y EL VIAJE FALLIDO EN LA NOVELA *DE QUÉ MANERA TE OLVIDO*, DE DORELIA BARAHONA

Este capítulo se pretende demostrar un contraste entre las figuras de antiheroínas y heroínas en la novela *De qué manera te olvidó*, de Dorelia Barahona. Por tanto, este capítulo desarrollará primeramente la figura de heroína de Claudia Baltodano en contraposición a la figura de la antiheroína, específicamente, en dos personajes: María Dota y Leda Pizano. Para esta labor, se tomará como base la siguiente serie de aspectos: cuáles son sus atributos y conductas; qué hacen, qué quieren y qué no logran hacer, en contraposición a la heroína y la teoría existente de esta figura. Estos asuntos serán de importancia en el desarrollo de este trabajo porque permitirá establecer una comparación entre los personajes femeninos y determinar cuáles son heroínas y cuáles antiheroínas, de acuerdo con sus características, formas de pensar y actitudes.

2.1. La figura de la heroína en Claudia Baltodano

Como se pudo ver en el apartado de fundamentos conceptuales, el héroe se caracteriza por ser una persona común que cuenta con ciertos rasgos o habilidades especiales, como la fuerza física, la astucia, el intelecto, entre otros. Y llama la atención porque es quien sale de la casa para emprender una hazaña y tener aventuras, para luego regresar y compartir los conocimientos adquiridos durante el viaje.

Una de las características del héroe tradicional es que son seres humanos normales, que destacan de los demás por alguna cualidad física o intelectual; por lo tanto, son realistas. Claudia Baltodano, una de las protagonistas de la novela *De qué manera te olvidó* (1990) manifiesta características de la heroína porque es una intelectual, escritora

incomprendida, aventurera, apasionada, inmadura - “niña crecida”, solitaria, soltera y sin hijos a los treinta años. Claudia es quien recuerda, como un ejercicio masoquista de la conciencia, los acontecimientos que marcaron el paso de la juventud a la adultez de ella y sus dos mejores amigas. Ella intenta escribir acerca de la vida de tres mujeres costarricenses que fueron criadas en el San José de los años ochenta.

Desde el primer capítulo se evidencia que Claudia es un personaje que cuestiona lo que se le dice y cuenta con cierta rebeldía. Por ejemplo, la madre la regañaba mucho, pero ella seguía haciendo a su antojo en virtud de que, para ella, esta no era una figura de autoridad. En el colegio entraba tarde a las clases, fumaba a escondidas y arrollaba la pretina de su falda. Cuando se hizo mayor, nunca quiso casarse ni tener hijos porque eso era sinónimo de perder su independencia.

También, Madrigal (2014: 31) afirma que otra característica del héroe humano es su necesidad de tener compañía: “Además, es una característica común de todo héroe al final de su hazaña encontrar su pareja”. Al respecto, la debilidad del personaje de Claudia es enamorarse mucho y rápido, e idealizar a sus parejas. En Canadá, se convence de que lo mejor era estar sola para sanar sus heridas y pasar tiempo con ella misma; sin embargo, al poco tiempo conoce a un hombre mucho menor que ella, un espía revolucionario que se ausenta por días; es inmaduro y le teme al compromiso. De esta forma, Claudia se vuelve a equivocar, puesto que se enamora de un hombre ausente, adicto al trabajo, que se olvida de ella.

Para Rojas (2006) es usual que estos héroes de la literatura neopolicial sean personajes solitarios o bien que se contentan con relaciones pasajeras (31). En la novela de Barahona, Claudia Baltodano se describe como un personaje solitario e incomprendido, en especial por su madre, quien se muestra ausente de su vida a causa de una enfermedad mental, también porque mostraba una evidente preferencia por sus hijos

varones. Claudia expresa en el texto que ella tuvo una madre ausente; y en las ocasiones en que estaba presente, la comparaba con sus hermanos para mostrarle rechazo. Por eso el personaje piensa en la madre de sus amigas y siente ese vacío.

Cabe mencionar que la heroína, como personaje femenino activo, experimenta su sexualidad con libertad y utiliza el erotismo como arma para conseguir lo que quiere. En el caso de Claudia, en *De qué manera te olvidó*, ella experimenta una sexualidad sin tabúes. Muestra una forma libre y despreocupada de amar que sus amigas envidian. No se avergüenza ni siente temor de dar el primer paso con los hombres, de pedirles lo que desea. Seduce al hombre que le gusta y disfruta de su compañía sin compromiso alguno:

Nunca quise saber más de lo que me contaste, ¿para qué? ¿Habría conseguido algo con eso? ¿Una relación más estable? ¿Otra vez nuevos juramentos? Te sentaste porque te gustó y yo te despedía cada noche como la última porque me gustó. Lo demás tan solo el diván lo sabe (Barahona, 2003: 101).

Para demostrar que el personaje de Claudia es una heroína, se deben especificar cuáles estadios del viaje del héroe lleva a cabo. En primer lugar, la llamada a la aventura consiste en un llamado del destino al corazón del héroe y la partida hacia la aventura puede obedecer a la voluntad del individuo o bien puede estar motivada por un ayudante (Campbell, 1959: 61).

Para Campbell (1959), grande o pequeña, la llamada siempre implica desvelar un misterio de transfiguración; un rito, un paso espiritual o cruce del umbral, que, al completarse, se asemeja a una muerte y un renacimiento (1959: 55). La protagonista toma la decisión de irse de su casa y dejar a sus amigas más cercanas con la intención de estudiar periodismo en Canadá.

El personaje de Claudia manifiesta que uno de los motivos por los cuales emprende el viaje es por los problemas que tenía con su madre, quien tenía un comportamiento

enfermizo, casi siempre indiferente. En sus reflexiones, Claudia recuerda que su madre nunca le brindó el apoyo emocional que necesitaba, y que, en lugar de comprenderla, parecía preocuparse más por lo que los demás pensaban de ella. La relación con su madre estuvo marcada por una desconexión emocional, y Claudia sentía que su madre se desentendía de sus necesidades más profundas. Como se menciona en el texto: “(...) siempre volvería, aunque pasaran años, aunque pronto tomara un avión rumbo al norte, para hacerse toda una profesional como contaba su madre a las amigas. Para olvidar, como nunca contó Claudia a su madre” (Barahona, 2003: 45). Este conflicto interno, esta falta de comprensión y afecto, la llevó a tomar la decisión de alejarse, buscando una oportunidad para encontrar su propio camino, incluso si eso significaba huir de los recuerdos de su madre y de la relación que nunca llegó a ser la que ella había deseado.

La mala relación que tenía Claudia con su madre corresponde con la etapa del viaje que Campbell (1959) denomina “el encuentro con la diosa-madre”, en la que la imagen materna es negativa: 1) la madre ausente e inalcanzable; 2) la madre que obstaculiza prohíbe y castiga; 3) la madre acaparadora del niño que crece y finalmente, 4) la madre deseada, pero prohibida (complejo de Edipo) cuya presencia implica un peligro latente (complejo de castración). Estos recuerdos de la infancia permanecen en el inconsciente del adulto (105-106).

Por otro lado, Campbell (1959) hace referencia a las pruebas que enfrenta el héroe en su viaje: “un paisaje de sueño poblado de fórmulas curiosamente fluidas y ambiguas” (1959: 94), en donde deberá enfrentar una serie de obstáculos. Cuando Claudia tenía dieciocho años, conoció a Gastón, un muchacho mayor que ella que tenía mala reputación. A pesar de las advertencias, ella accede a perder la virginidad con él, porque piensa que lo ama. Sin embargo, más adelante se da cuenta de que Gastón no la quería de

verdad, que fingió estar enamorado para aprovecharse de ella: “¿Que hui? Puede ser. ¿Para qué quedarse a oler, a los veinte años, las cenizas de tanto juramento? Además, tenía que construirme eso que llaman una vida” (2003: 95).

Además, Claudia enfrenta la soledad, estar en otro país, tener que hablar otro idioma, aprender nuevas costumbres y entablar nuevas amistades es un proceso difícil: “Era una pena no tener a nadie con quien charlar, Anna, algún vecino, tan siquiera Martín con su pesadez de comunicólogo en vacaciones. Nadie para compartir el pescado crujiente la helada cerveza” (Barahona, 2003: 97).

Anna es una compañera de trabajo que le brinda apoyo, la trata de animar para que no tema volver a enamorarse, en este caso, de Valentín Ruiz: “Luego siguió la ausencia, la primera de tantas. Días sin llamar, semanas de unas comidas y ceniceros rebosantes. No llama porque teme a lo que siente, pronostica Anna” (2003: 100). Anna cumple la función de ayudante del héroe, puesto que aparece justo cuando Claudia empieza a adaptarse a Canadá. Además, le da un consejo amoroso, para que no renuncie a su relación con Valentín.

También, Claudia debe enfrentar el duelo al enterarse de la muerte de su padre a la distancia. Seguidamente, cuando regresa a Costa Rica y visita la tumba, empieza el proceso de resignación y liberación de la culpa. No estuvo cerca del padre cuando murió, pero comprende que el lazo que la unió a él es más fuerte que eso. Para Campbell (1959) esta etapa recibe el nombre de “gracia última”: el héroe alcanza una realización siempre creciente al romper con sus limitaciones personales: “Conforme cruza un umbral después de otro y somete a un dragón después de a otro, aumenta la estatura de la divinidad (...)” (176).

Por último, la teoría del héroe de Campbell (1959) dice que la etapa del regreso consiste en una reintegración del héroe en la sociedad con el fin de compartir sus conocimientos. El héroe realiza su aventura, enfrenta obstáculos y pasa peligros, y su regreso es descrito como el retorno de esa zona alejada. Sin embargo, los dos mundos, el divino y el humano, son en realidad uno, puesto que “el reino de los dioses es una dimensión olvidada del mundo que conocemos y esta es la clave para la comprensión del mito del símbolo” (1959: 200).

Días antes de tomar la decisión de regresar a su país de origen, Claudia se siente abrumada por la desesperación causada por la ausencia de Valentín, la soledad y la incomunicación general. En este momento de crisis, decide que necesita recuperarse emocionalmente y reinventarse. Para lograrlo, siente que debe primero ordenar sus recuerdos y comprender sus propios sentimientos. En ese proceso, Claudia empieza a pensar en su padre, en todo lo que él le dijo y le enseñó, recordando especialmente las historias que solía contarle. Como se menciona en el texto: “Lontananza. Así hablaba su padre. Lo recuerda en el sillón, junto a sus libros, contándole extrañas historias en las que siempre aparecía la palabra lontananza (...)” (2003: 96). Estas memorias de su padre, llenas de nostalgia y simbolismo, la inspiran a tomar el control de su vida, a encontrar un camino hacia su propia sanación y a afrontar su presente con una nueva perspectiva.

Claudia Baltodano regresa a su pueblo, Guadalupe, con la certeza de que su ciclo de vivir en Canadá había terminado. Necesitaba volver a su casa, a reunirse con su gente. Se había vuelto más fuerte, más segura de sí misma. Es el tiempo de enfrentar sus temores, sus culpas y olvidar los aparecidos del pasado, las situaciones que la amarran a sentimientos de nostalgia. Quería volver al lugar que la vio crecer para compartir una

sopa, preguntar a sus seres queridos por sus hijos, el trabajo y el partido político de moda, esto le otorga identidad.

El personaje femenino entonces decide rehacer su vida en Costa Rica y sus amistades reconocen la transformación que ha tenido, luce más atractiva y alegre. Esto responde al viaje psicológico y a la madurez del personaje: se libera del sentimiento de culpa por haber dejado a sus amigas, en especial a Leda, y decide olvidar los recuerdos negativos que la atan emocionalmente. Finalmente, Claudia se reconcilia con su pasado, se perdona a sí misma y olvida a los *desaparecidos* de su vida (El subrayado es mío. 2003: 143-144).

Además, Claudia cumple con la función del héroe buscador, la cual hace referencia al personaje que sale de su casa con la intención de encontrar el objeto de deseo; este puede ser una persona, algo material o una situación de aprendizaje (Propp, 1977: 47, 49). Para ejemplificar, este personaje sale de su casa a los veinte años por iniciativa propia con la intención de convertirse en una profesional, alejarse de su madre que la trataba con indiferencia y olvidar una relación amorosa tóxica: “_Y caí, caí, caí entre tus brazos. Hasta que el veneno del amor exagerado nos fue destruyendo. Hasta estallar, Gastón, como mil partículas polvorientas de una misma bala” (Barahona, 2003: 95).

El narrador describe a Claudia como un ser que lucha internamente entre el amor apasionado y el racional. Por ejemplo, cuando conoce a Gastón en una fiesta y sabe que no le conviene, porque es un joven que utiliza drogas, pero de igual forma sale con él y empieza una relación de noviazgo con él.

Asimismo, cuando conoce a Valentín Ruiz en Canadá, rechaza el sentimiento de amor hacia él, ya que, recuerda que ha sido lastimada en el pasado. Sin embargo, se siente muy sola en un país desconocido, que acepta tener una relación con él. En diversas ocasiones es consciente de que Valentín no la valora, que la deja en el último lugar de su

vida, pero ella igual lo perdona. Cuando él le dice que desea estar con ella, todo el resentimiento y argumentos lógicos acerca de lo poco conveniente y saludable es su relación con Valentín, se desaparecen.

Se puede deducir que el hecho de haber tenido dos relaciones convulsas ha dejado a Claudia sin el deseo de formalizar en el campo amoroso. Además, este personaje expresa que el casarse y tener hijos le quita libertad a la mujer para ser y hacer lo que ella quiere. Tener un esposo e hijos que cuidar implica una gran responsabilidad, la cual ella no está dispuesta a asumir. Claudia tiene más de treinta años, pero su vida ha sido complicada y aún se encuentra indecisa sobre lo que desea hacer para sentirse realizada. El narrador parece apoyar ese deseo de independencia del personaje, puesto que es algo poco común en la sociedad de Costa Rica, aún muy conservadora.

El personaje de Claudia se describe, en varias partes del texto, como un personaje solitario que no le importa mucho ser aceptada por grandes grupos de personas. Tiene tres o cuatro amistades en las que confía mucho y le gusta compartir con ellas; sin embargo, cuando no comparte las mismas ideas, lo expresa de forma directa. De ahí que Leda y María le recriminan a veces su forma de ser despreocupada y atrevida, lo cual muchas veces les inspiró temor y lástima.

Al final del relato, cuando Claudia regresa a Costa Rica convertida en una periodista, ella debe luchar con sentimientos de culpa, ya que, se recrimina el no haber estado cuando su padre falleció y tampoco para ayudar a Leda a salir de su depresión. El texto dice que, debido a esa tristeza y decepción amorosa de Leda, ella partió a El Salvador buscando la muerte. Por eso Claudia necesita perdonarse y entender que hechos malos suceden todo el tiempo y que algunas veces no hay nada que pueda hacerse para cambiarlos. Al dejar ir esos sentimientos nocivos, ella se reafirma como heroína.

Por su parte, el personaje de Claudia se define a sí misma como incomprendida y solitaria, ya que, ser intelectual es algo poco común. Sus mejores amigas, María Dota y Leda Pizano, no se preocupan por estudiar y salir adelante por ellas mismas. María Dota es una joven que sueña con casarse y tener hijos y Leda es una mujer en un cuerpo de una adolescente de diecisiete años, la cual es mantenida por sus padres, pero anhela tener un amante mucho mayor que ella que la llene de lujos.

Claudia se describe como una joven que se enamora muy pronto, por lo que no siempre analiza si es una relación positiva o negativa, solo se deja llevar por la atracción. Al principio se muestra impulsiva, aunque luego sopesa los acontecimientos para determinar si vale la pena seguir con esa pareja o no. En el caso de su noviazgo con Gastón, ella se da cuenta de que no puede estar con un joven que consume drogas y que no está dispuesto a dejar de ser infiel y fiestero por ella. Cuando conoce a Valentín Ruiz se percata que nuevamente está dejando de lado su estabilidad emocional para complacerlo en todo.

Por último, las amigas de la juventud de Claudia afirman con cierto resentimiento que Claudia es una mujer intelectual y directa, que parece estar en una esfera superior al resto de las personas, por lo que a veces se molestan con ella y prefieren dejarla sola. Le recriminan que utiliza a las personas para convertirlas en personajes de sus historias sin importarles los sentimientos de los demás.

María Dota expresa que Claudia a veces les provocaba lástima, porque vivía de forma despreocupada y a veces irresponsable. Su amiga la describe como una mujer solitaria, que a veces no sabe con claridad lo que quiere, puesto que ama libremente y sin compromisos. Se infiere que, durante los años de estudio en la Universidad, ella tenía diferentes parejas, de las cuales no se conocen los nombres, ya que, eran efímeras.

También la describen como un personaje que es irresponsable con el dinero, porque aún no trabajaba y tenía vicios, tomaba licor y fumaba mucho.

En resumen, Claudia es un personaje que rechaza las convenciones sociales y lo moralmente aceptable para forjar una verdadera identidad femenina, con igualdad de oportunidades que el varón. Este personaje tiene un carácter fuerte y determinado, lucha incansablemente por lo que desea y no teme expresar lo que siente y piensa, a pesar de saber que su entorno está lleno de obstáculos, como los tabúes y los prejuicios en contra de la mujer.

En consecuencia, Claudia se considera una heroína debido a que realiza las tres etapas más importantes del viaje del héroe, según la teoría de Campbell: la salida, el enfrentamiento de las pruebas y el regreso. Aunque es importante señalar que ella debe enfrentar su fuero interno, la razón versus el instinto. A pesar de que Claudia es más racional, hay momentos en que el instinto (la duda, el miedo, el deseo), la hacen retroceder o fallar.

2.2. La figura de la antiheroína en María Dota

Para Rojas, los protagonistas de las novelas contemporáneas se caracterizan por compartir los siguientes atributos: orfandad, soledad y decadencia. Se consideran antihéroes por ser personajes precarios, sin un lugar en el mundo. Por ser individuos desprovistos de valores, como el amor y el poder, se vuelven autodestructivos. En el caso de los personajes femeninos, estos se ven involucrados en relaciones amorosas fugaces o en busca de un sustituto de la figura paterna (2006: 31, 37).

En *De qué manera te olvidó*, María quedó embarazada muy joven. Los papás de ella insisten en que se debe casar con su novio José. Ella está de acuerdo porque dice que

lo ama, además desea tener hijos y ser ama de casa; sin embargo, al poco tiempo se desilusiona de su esposo. Después, tras escuchar los consejos de sus amigas Claudia y Leda, decide divorciarse de José y regresar a la Universidad. No obstante, su proyecto personal termina cuando conoce a Juan en un autobús, se casan y procrean dos hijos. Ella se convierte en una esposa sumisa, una madre abnegada y una mujer envejecida y amargada.

El antihéroe, protagonista de gran parte de la narrativa contemporánea, se caracteriza por ser apático y estar desencantado de la vida, posee una autoconciencia posmoderna o irónica, es individualista, escéptico y marcadamente pesimista, lo cual lo lleva a evadir la realidad (Rojas, 2006: 214, 218).

Para ejemplificar el tema de la búsqueda fallida, el personaje de María, en *De qué manera te olvido*, renuncia a su sueño de obtener un título universitario. Tampoco se cumple del todo su anhelo de tener un esposo cariñoso y protector, ya que, le corresponde a ella sacar adelante la economía del hogar, por medio de la siembra y venta de hortalizas. Su esposo Juan es un campesino tosco que pasa la mayor parte del tiempo en el trabajo. En consecuencia, María no encuentra su identidad porque vive en una constante entrega hacia su familia.

Por su parte, María es la más sentimental de las tres. Ella no siente envidia ni temor al escuchar las experiencias que Leda ha tenido, no obstante, admite a lo largo de la novela que ella sueña un adonis y que su primera relación sexual debe ser producto del amor puro y verdadero. La sorpresa de sus amigas se dio cuando esta joven apareció con la noticia de que se iba a casar porque estaba encinta:

— ¿Y cuándo fue? Digo, toda esta novedad.

—En el verano. Estábamos junto a una fogata en Playa Nancite, nos dejaron solos y... bueno, la verdad es que yo fui la primera en besarlo. Creo que ya había llegado mi hora (2003: 61).

Cuando sus amigas le preguntan por el orgasmo o placer sexual durante los encuentros íntimos que ha tenido con José, su futuro esposo, ella contesta que, según él, es un tema complejo, que es difícil que la mujer llegue al clímax con tan solo tres veces de haberlo practicado (2003: 61). En este pasaje se evidencian la falta de información y de una educación sexual sana de María.

Tiempo después, este personaje se da cuenta de que tomó una decisión apresurada, ya que no se siente feliz ni realizada al lado de José, su primer esposo. Su matrimonio ha caído en la rutina y tanto las labores domésticas como atender a la recién nacida, la tienen exhausta. Claudia le propone, indirectamente, que se divorcie y Leda se cuestiona por qué se casó si no estaba tan segura de su decisión. Como resultado, María admite dos verdades: primero, que sus padres sí la presionaron para que lo hiciera, y segundo, que ella lo hizo porque necesitaba sentirse amada (2003: 63).

En relación con el testimonio de María acerca de su súbito compromiso con José, se evidencia que hay una confusión con los términos “amor” e “independencia”. Tanto ella como Leda parecen estar destinadas a la fatalidad, puesto que han sido víctimas de la incomunicación con sus padres y de relaciones impuestas, de forma directa o indirecta, aunado al tema de las apariencias, característico de una sociedad conservadora y patriarcal.

María se da cuenta de que el romanticismo ha desaparecido de su vida y anhela retomar el proyecto de estudiar para autorrealizarse como profesional, tal y como se lo aconsejó su abuelo: “Mientras tanto, seguía viendo pasar a los muchachos son sus libros y su sonrisa fragante, los oía hablar de sus clases, de sus discusiones” (2003: 64).

Este personaje confunde la madurez con la resignación. Vive llena de amargura y aspiraciones muertas, en medio de la montaña y con dos matrimonios encima, de los

cuales tiene tres hijos en total, lo que tampoco la convierte en heroína: “Más que disminuido, habían aumentado sus rasgos. Los ojos verdes iluminaban las curtidas patas de gallo. Las manos enormes, reposaban alrededor de la diminuta taza. El cuello, rojizo y pringado de pecas, sellaba las pronunciadas clavículas” (2003: 128).

El narrador describe al personaje de María Dota como una joven que posee el don de la dulzura, romántica, rebelde, ingeniosa y atractiva. Se describe físicamente de la siguiente forma: alta, blanca, pecosa, delgada y de ojos verdes. Es romántica porque disfruta escuchar baladas, leer poemas de amor y soñar con un esposo y una familia. Para ella es imposible pensar en el sexo sin el sentimiento amoroso. Es rebelde porque disfruta hacer bromas con sus amigas de la secundaria, sobre todo aquellas que las meta en problemas con los profesores.

Cuando está por cumplir sus dieciocho años expresa que se siente incomprendida por sus padres, ya que, son muy estrictos y conservadores. Por esta razón, ella desea independizarse e irse muy lejos. Su abuelo le había regalado unos libros para motivar en ella el deseo de leer y estudiar, para que sea una persona crítica. Cuando quedó embarazada de su novio José, debe abandonar su carrera universitaria para cuidar de Karitaina; pero cuando se divorcia, regresa, porque reconoce que su anhelo es realizarse como mujer independiente.

Años después, el narrador presenta una María que logró concretar sus sueños de adolescente, los de formar una familia y vivir en una huerta. Conoció a un estudiante de Arte en un autobús, con el cual empezó un romance que terminó en matrimonio. Juan y María se van a vivir a la montaña, allí tienen dos hijos varones y viven del cultivo de varios productos, aunque el principal es el de papa.

Cuando Claudia le escribe para preguntarle cómo está y si sabe algo de Leda Pizano, su otra buena amiga, ella se molesta, ya que, piensa que en la adultez está mal pensar solo en sí misma. María se ha convertido en una mujer abnegada que vive para sus tres hijos y esposo, está envejecida y amargada. A ella le parece que Claudia es inmadura porque se interesa mucho por la vida de sus antiguas amigas, cuando lo correcto es enfocarse en el presente y en la familia. Además, expresa que cuando las personas crecen cambian de intereses y, por ende, de amistades.

María se describe a sí misma como hogareña, obediente y romántica. Por ejemplo, cuando sus padres la reprendían en su juventud, ella atendía y procuraba no molestarlos. También, en el momento en que María se entera de que está embarazada de José, toma la decisión de casarse con él. Ella lo hace para ser independiente, para darle un hogar estable a Karitaina, pero también porque sus padres consideran que es lo más correcto. Este personaje de tan solo dieciocho años se convierte en esposa, madre y ama de casa, lo cual resulta muy difícil para ella, porque no sabe a lo que se enfrenta y, aunque es muy tranquila, echa en falta la libertad.

Este personaje afirma que es feliz con la vida que tiene, pero por lo que se narra en la novela, se evidencia que ella no se autorrealiza, sino que se conforma con la realidad que le ha tocado. María se pierde a sí misma, su identidad y esencia, por el deseo de complacer a otros, a sus padres en primera instancia, luego a sus amigas, novio, esposo e hijos. También, este personaje da mucha importancia a las apariencias, ya que, expresa que se siente satisfecha de sacar a su familia adelante y de tener la casa impecable.

Por su parte, Claudia y Leda, las amigas de María la describen como una joven romántica, soñadora y sumisa que anhela casarse, tener hijos y vivir en el campo, con muchos gatos. A sus amigas, Claudia y Leda, les causa asombro y cierto temor, porque

piensan que María es muy ingenua y manipulable, ya que, se deja llevar por lo que le dicen sus padres, así como por lo que otras personas piensan y opinan sobre ella.

Cuando María cumple la mayoría de edad, hace un paseo familiar a la playa. En esa ocasión, José y ella, que llevaban saliendo unos meses, tienen relaciones sexuales por primera vez. Debido a que no utilizaron ningún método anticonceptivo, María queda embarazada. Los padres de ella consideran que deben casarse, sin embargo, este matrimonio dura muy poco tiempo, ya que, los dos jóvenes son muy inmaduros. Gracias a los consejos que le dan sus dos amigas, María toma la decisión de divorciarse y retomar sus estudios universitarios. Poco tiempo después, conoce a Juan, con quien se casa y tiene dos hijos más.

Años después, María recibe una carta de Claudia en la que le pregunta si ha logrado cumplir sus proyectos de vida, si sabe algo de Leda Pizano y si se pueden tomar un café juntas. María se molesta, puesto que piensa que, Claudia es una mujer inmadura que no sabe que las personas cambian, que no siempre alcanzan sus sueños, y que no es responsabilidad de ella saber sobre el paradero de una antigua amistad. Cuando se reúnen en la cafetería, Claudia opina que María se ha vuelto indiferente, amargada y se ve envejecida.

Al final de la novela en estudio, se evidencia la apatía y el individualismo en la actitud de María, al contarle a Claudia acerca de la muerte de Leda, hace aproximadamente doce años. María lamenta lo que le ocurrió en El Salvador, que su antigua amiga naciera con la hora marcada; pero admite que las personas cambian de amistades por tener intereses diferentes como parte de la madurez. Después le pide un perdón solapado, excusándose en las muchas ocupaciones que ahogan a todas las personas, y que así se completan los ciclos, sin conciencia ni moral (Barahona, 2003: 133).

La antiheroína se caracteriza por tener un rol pasivo; es decir, que se halla sometida al sistema patriarcal. Un ejemplo de lo anterior es cuando María hace una descripción de sí misma para compararse con Claudia: “Aquí estoy tranquila, dos niñas, un marido que de seguro a ti te parecerá horrible y aburrido, una casa limpiísima, dos pequineses, cuatro peceras y bastantes kilos de más” (2003: 12). Y así, este personaje, con su rostro envejecido y lleno de amargura, se atreve a defender la mentira de que con una buena dosis de trabajo los sueños adolescentes se pueden convertir en realidad (129).

2.3. La figura de la antiheroína en Leda Pizano

Con respecto a la característica del antihéroe como un individuo solitario y huérfano, el personaje de Leda tiene una relación compleja con sus padres. La madre pretende vivir fantasías de juventud a través de ella y al padre le es indiferente. Es la menor de las hijas y la única que aún vive con este matrimonio disfuncional: “Fue la segunda paliza para Claudia y la primera para María. A Leda no le tocó paliza. El padre pegaba de ausencia y mudez” (Barahona, 2003: 49).

El tema de la autoconciencia posmoderna o irónica se puede observar en la doble moral de Leda, la cual se autodenomina evangélica a pesar de llevar una vida caracterizada por el libertinaje. Esto último se evidencia cuando disfruta ponerse los vestidos provocativos que le cose la mamá para que se luzca ante los hombres:

La señora admiraba el cuerpo de su hija, y para demostrarlo, y de paso, mostrarlo a los demás, solía coserle en su Singer eléctrica modelos alemanes: unos con una sola manga, otros de cintura asfixiante, de flores huecas por donde se asomaba el ombligo, de tul azul cobalto por donde sus senos brillaban como estrellas (...) (Barahona, 2003: 19).

Al ser interrogada por Claudia acerca del tema del pecado original, Leda se defiende con el argumento de que todo depende de la intención que tenga la persona y que no es

bueno ser tan maliciosos. No obstante, María y Claudia piensan que la familia de Leda utiliza la religión para disimular sus malas acciones.

En cuanto al rasgo de apatía y evasión del antihéroe, Leda se describe como un personaje que procura evadir su realidad porque no le gusta o no la entiende, y tampoco quiere hacer un esfuerzo por cambiar su situación, puesto que le parece más fácil victimizarse. Cuando les cuenta a sus amigas que ella fue abusada sexualmente a los trece años por un tío materno y que tuvo que ir a su funeral, expresa lo siguiente:

Y también comprendí, por la expresión de mi prima, que a ella le había hecho lo mismo. Ese día las dos lloramos más que nadie. Lloramos porque no queríamos saber la una de la otra, porque no queríamos entender ni reconocer que lo malo queda, aunque los malos mueran (2003: 53).

Leda utiliza como excusa el haber sido violada para seguir cometiendo el mismo error: involucrarse con hombres mucho mayores que ella que la utilizan sexualmente y luego la dejan. Por eso este personaje no logra salir de los ciclos de abuso y perpetúa la falta de amor propio.

En relación con la falta de deseo de progreso y trascendencia, cuando Leda estaba en el colegio les expresaba a sus amigas que ella no tenía necesidad de irse de su casa para empezar su propia vida: “Leda fuma. Mira y no se atreve. Vuelve a mirar, las ve allí. Son sus amigas, pero tan niñas, tan inocentes. Irse de la casa. ¿Para qué? No había nada mejor en el mundo que la propia casa. Bien sabía que, afuera, el mundo tenía de bueno muy poco. Con lo que conocía le bastaba” (Barahona, 2003: 51). Sin embargo, quien siempre creyó tener cada uno de sus movimientos bajo control, para así disfrutar de su libertad y juventud, nunca luchó por tener su propia identidad: “A mi lado, solo vacío, dice Leda con mirada trágica. Por más que mire no encuentro a nadie (...) (2003: 34).

María Inés Lagos, como se citó en Araya (2004: 111), afirma que la figura de la antiheroína como modelo femenino en la literatura hispanoamericana escrita por mujeres, se asocia con una serie de características, tales como: es pasiva, no posee identidad propia, no alcanza la autorrealización, se muestra sumisa ante el varón, repite modelos machistas, y no tiene voluntad ni pensamiento propios.

Leda, en la novela de Barahona, reproduce modelos machistas porque busca parejas mayores que no quieren comprometerse con una joven alocada, que sacan provecho de su cuerpo y luego la dejan: “Me dejó, ¿saben? Me dejó por otra. Gino se burló de mis sentimientos, de mis deseos, de todo lo que le di” (2003: 86). Leda hace esta confesión a sus amigas el día en que cumplió veinte años, en medio de alcohol y lágrimas, admitió su derrota de amor y la gran tristeza que sentía.

Otra característica del antihéroe es su rol pasivo ante el hombre. Leda se muestra como un personaje pasivo, puesto que en el colegio se mantenía al margen de los proyectos de Claudia y María, no le despertaban ningún interés: “Leda, por el contrario, siempre estuvo al margen de cualquier determinación. Incluso de definición. Pasaba de todo, de actividad, de sueños” (2003: 17). Además, no muestra intención de salir de su casa para independizarse, cuando María y Claudia le comentan su plan de hacerlo, ella les contesta que su hogar es el mejor lugar para vivir, ya que no tiene que preocuparse por nada (2003: 51).

En cuanto al antihéroe como una figura cuya búsqueda es fallida, Leda afirma que no tenía suerte con los hombres porque un tío materno había abusado sexualmente de ella. Esta anécdota la utiliza para justificar que no sabía buscar bien sus parejas sentimentales, las cuales solo la utilizaban para divertirse. El tío ya ha muerto, pero el recuerdo de la violación la atormenta y no le permite avanzar. Sobre todo, se evidencia

que Leda arrastraba la pena y la culpa cuando confiesa que a su madre le hubiese dado lo mismo enterarse de que ignorarlo del todo.

Leda es una de esas extrañas mujeres que nunca han sido vírgenes. Desde niñas, con el primer beso, el primer chupón, los primeros calzones, supieron más que nadie de las artes del amor. Quizá antes, desde el vientre de la madre chuparon sus maniobras, sus silenciosas estrategias (...) (Barahona, 2003: 36).

Leda cuenta a sus amigas que le creyó todas las mentiras a Gino, al gordo viejo, como lo llama ahora. Incluso, les cuenta que este era impotente, por lo cual se contentaba con recostarse desnuda y le ofrecía a Gino acariciarse. Nunca le exigió nada, porque le gustaba escucharlo disertar sobre temas intelectuales y escucharlo cantar ópera: “Sí cántame, cántame esa ópera en la que gritan tanto. Y él como un rinoceronte, cantaba desnudo en la cama a su negra mandinga. Yo, la imbécil de Leda” (2003: 87).

Por otra parte, Retana (2020) afirma que, tal como los superhéroes actuales utilizan sofisticados trajes y dispositivos que sirven como accesorios para dotar de credibilidad la acción heroica y reforzar su imagen, ya sea mediante cualesquiera de los tipos que existen: de prótesis técnica-científicas, simbólico-estéticas o psicológicas, los antihéroes también emplean disfraces y otros elementos cargados de significado (97-98).

“Allí invitamos a Leda, rogándole antes que se quitara la peluca. Supongo que sentíamos curiosidad por el misterio, el cual, intuíamos, algún día se develaría” (Barahona, 2003: 17). Este personaje representa un enigma para Claudia y María, puesto a pesar de tener la misma edad que ellas, 17 años en ese momento del relato, es mucho más experimentada y tiene un peculiar olor a mujer adulta.

En el caso de los villanos, el disfraz, con sus respectivos elementos simbólicos, resulta invertido, por lo cual este puede revestir formas humorísticas, tal como sucede con el disfraz festivo o carnavalesco. Así como el traje heroico tiene naturaleza extensiva,

esto es, que tanto el atuendo como los accesorios proyectan en el cuerpo del personaje los elementos simbólicos de su carácter positivo; la “antiprótesis” hace referencia a los aspectos negativos del antihéroe como la torpeza (2020: 102-103).

Durante la etapa colegial, Leda usaba unas peculiares mariposas de bambú para sujetar su peluca. Calzaba unos pequeños zapatos blancos en contraste con su piel morena, aunque haya tenido un abuelo italiano, y su cuerpo robusto. Luego se supo que “*debajo de la peluca sí tenía pelo, un discreto y ensortijado afrito negro*” y por las cosas que decía, sus amigas supieron que tenía mucha más experiencia que ellas (El destacado es del original. 2003: 14-15).

El personaje de Leda utilizaba la peluca para esconder su verdadera identidad y proteger sus sentimientos de las personas que la consideraban extraña o vulgar: “¿Se acuerdan de cuando usaba peluca? Pues no fue mala idea. Quizá vuelva a disfrazarme, pero esta vez ni siquiera ustedes podrán reconocerme” (Barahona, 2003: 89). En la celebración de su vigésimo cumpleaños, ella brinda por un futuro libre de frivolidades como el amor, por su nueva identidad y por sus dos amigas, Claudia y María. Esa forma de comportarse demuestra que, tras el engaño de Gino, el italiano sesentón, el amor es para ella una emoción completamente prescindible.

Mientras que la mayoría de los héroes experimenta un desdoblamiento de su personalidad, debido a que en su cuerpo conviven dos moralidades, y el traje es el que les permite transitar de una identidad a otra, adoptando sus alter egos, los villanos, por otro lado, se muestran orgullosos de revelar los aspectos oscuros de su personalidad. Para los villanos, sus atuendos no son solo una fachada, sino una declaración consciente de su naturaleza interna. El uso de ciertos trajes, más oscuros o extravagantes refleja la aceptación de su lado más oscuro y la revelación de una moralidad diferente, a menudo

opuesta a la de los héroes. Esta diferencia en cómo se presenta la identidad a través del vestuario marca un contraste claro entre ambos, ya que mientras el héroe lucha con la dualidad de su ser y necesita del disfraz para separar sus dos identidades, el villano no siente la necesidad de ocultar su verdadera naturaleza. Como se señala: "Mientras que la mayoría de los héroes experimenta un desdoblamiento de su personalidad, debido a que en su cuerpo conviven dos moralidades, y el traje es el que les permite transitar de una identidad a otra, sus alter ego(...)" (2020: 105). Esto refleja no solo una diferencia estética, sino también una profunda diferencia en la forma en que ambos grupos se enfrentan a su identidad y moralidad.

Es relevante señalar que, así como el disfraz heroico deposita en el cuerpo los atributos físicos y morales que la sociedad aprueba y los individuos desean modelar, el atuendo del antihéroe o villano muestra la contraparte de distintos ideales cívicos, morales y políticos. En este sentido, el traje resulta en un texto social, que condensa y sintetiza elementos simbólicos, y del cual se pueden identificar los valores y las amenazas de un grupo social (2020:106-107).

Tal y como las serpientes mudan de piel, Leda pretende arrancar de su vida los hábitos autodestructivos como el juego de la seducción con hombres mucho mayores que ella: "Se quita el esmalte de la uña como si fuera la piel vieja y podrida, como si al quitarse los pellejos se quitara lo sucio, lo inservible" (Barahona, 2003: 90). Claudia también critica la actitud indiferente de Leda ante las decisiones de vida, puesto que siempre permite que los demás elijan por ella, especialmente sus padres: "Porque tú no eres Leda, eres tu abuela y tu madre, eres la amante de tu padre y la hija. Para eso naciste, para satisfacer todas las pieles, las muertas y las vivas" (Barahona, 2003: 91).

El narrador, por su parte, expresa, casi desde el inicio del texto, que este personaje se mantiene al margen de cualquier determinación, porque parece no tener metas ni un proyecto de vida personal. Parece que el impulso de vida de Leda es la aceptación directa de sus padres, así como la opinión que tengan los hombres mayores con los que sale. Por eso, se define como un personaje femenino que a sus diecisiete posee mucha experiencia y astucia en el amor y que nunca ha sido virgen.

También, en el texto se afirma que la madre admira el cuerpo de su hija menor y se empeña en mostrarlo con el objetivo de casarla con un hombre de dinero. A pesar de que Leda parece no querer salir nunca de la casa de sus padres, porque vive en una zona de comodidad, tampoco se describe como un personaje pleno, puesto que no tiene una identidad propia.

Por una parte, Leda se siente muy orgullosa de andar con hombres mucho mayores que ella porque opina que el sexo es un acontecimiento cotidiano y natural que no se debe romantizar. De ahí que ella comente abiertamente con sus amigas, que ella ha tenido varias parejas y que de todas ha aprendido mucho. No se considera a sí misma como una joven promiscua, pero piensa que sus dos mejores amigas son un poco mojigatas y que viven en la ignorancia. Tiempo después, el personaje admite que tiende a generar una dependencia emocional de sus parejas por el hecho de buscar una figura paterna en estas.

Por otra parte, se muestra temerosa y conformista. Le da miedo lo nuevo porque es pesimista, por eso le huye al verdadero amor, ir a la universidad a crear una opinión propia sobre temas políticos y sociales y dejar la casa de sus padres. Ella prefiere trabajar en un hotel como recepcionista y luego estudiar en una universidad privada, ya que, su padre le ha metido en la cabeza que las universidades públicas son criaderos de comunistas y rebeldes.

Claudia y María consideran que Leda es un personaje misterioso, difícil de descifrar, una mujer experimentada en el cuerpo de una adolescente de diecisiete años. Ella es la menor de varios hijos, la única que aún vive en la casa de sus padres, por ende, la que no fue planeada y que resulta molesta de mantener. Además, vive supuestamente en un hogar evangélico, pero la madre la incita a vestir de forma provocativa y a usar la sensualidad para atraer hombres mayores.

Las amigas más cercanas opinan que Leda es una joven confundida, sin identidad propia y sin metas. Por eso sienten miedo y lástima de ella. Leda les causa miedo cuando les habla abiertamente del tema de la sexualidad, pero también cuando se dan cuenta de que es manipulada por unos padres despreocupados e irresponsables. Por eso, los compañeros de colegio de Leda la llaman el Cisne Negro, ya que, se muestra sensual y altiva al caminar. Proyecta en otros ese vacío y esa soledad que le provoca la ausencia de un padre y la frustración de muchos amores pasajeros.

En resumen, las antiheroínas cumplen con un determinado perfil: carecen de determinación, de voluntad, de opinión propia y de valores sociales y culturales positivos para las mujeres; además son sumisas, pasivas y no les importa abandonar sus proyectos con tal de complacer a los demás o evitar dificultades, estas pueden ser circunstancias o el rechazo de las demás personas.

De acuerdo con el análisis anterior, Claudia Baltodano es el único personaje femenino que muestra la valentía y la tenacidad suficientes para concretar el viaje porque posee características y conductas que la diferencian de los otros dos personajes femeninos, María Dota y Leda Pizano. A continuación, se detallan estas divergencias entre los personajes femeninos.

En primer lugar, Claudia experimenta un cambio de mentalidad y de conducta mientras vivía con sus padres en Guadalupe. Se cansa de la mala relación que tiene con su madre, ya que esta vive mucho de las apariencias y comparaba constantemente a Claudia con sus hermanos. Asimismo, anhela olvidar un novio que jugó con sus sentimientos. Además, desea irse para adquirir independencia, una identidad propia, convertirse en una profesional y dejar atrás esa conducta ingenua y temerosa por una más fuerte y decidida.

El personaje de Leda tiene miedo de salir de su casa y conocer algo diferente. Es un personaje solitario, no posee criterio propio ni autoestima, puesto que repite el parecer de sus padres en varios temas y busca agradar a los demás antes que a sí misma, especialmente a los hombres, quienes se aprovechan de ella.

María, por su parte, vive de los sueños románticos de su juventud; nunca cambió sus metas, su forma de pensar ni su conducta, sino que se adaptó a las circunstancias que le tocó vivir: ser ama de casa, esposa y madre a una edad muy joven, dieciocho años. Tuvo que sacrificarse para vivir por y para los demás, dejando de lado su deseo de sentirse mujer y de estudiar una carrera universitaria.

En segundo lugar, Claudia es un personaje que muestra una forma libre de amar, es decir, que se adueña de su cuerpo, de su erotismo y sexualidad. Busca la compañía de un hombre, pero no está dispuesta a sacrificar su independencia y amor propio por complacer a otros.

Por el contrario, Leda permanece atada al recuerdo de su violación y utiliza este acontecimiento para justificar sus malas decisiones en el amor. Pareciera que vive para complacer a otros y buscar en sus parejas, siempre mucho mayores que ella, la figura de

un padre ausente. María, por su parte, se conforma con no estar sola; prefiere servir y complacer a pensar en qué es lo ella siente y quiere.

En tercer lugar, Claudia es activa, toma decisiones por su cuenta e intenta romper con el estereotipo inculcado social y culturalmente de que, sin un hombre al lado, la mujer es incapaz de avanzar en la vida, de alcanzar sus proyectos personales y profesionales, así como de la idea conservadora de que una mujer sin hijos no vale para nada y no es capaz de sentirse plena. Por el contrario, María y Leda son personajes pasivos que no rompen con los estereotipos o roles impuestos por el patriarcado, ya que, ellas permiten que los hombres elijan por ellas, que sean ellos los que ostenten el poder en la relación y en el hogar.

Cabe señalar que Claudia se empodera de su discurso y sus acciones, no se somete al deseo ni la voluntad del varón ni de su familia. Ella busca una verdadera identidad, una que le permita destacar por quien ella es, un ser humano igual que el hombre, y que, por ende, merece los mismos derechos en la sociedad. A diferencia de Leda y María quienes buscan estar con hombres que las hagan sentir deseadas y protegidas.

Claudia es capaz de lograr esa independencia cuando comprende que debe emanciparse de sus padres y abandonar las relaciones sentimentales que no le aportan nada positivo a su vida, aquellas que la han llevado a someterse a los deseos de otro (masculino). Ella censura y hace burla de aquellas mujeres que, aun teniendo la oportunidad de librarse de relaciones opresivas, no lo hacen, sino que dejan de pensar por sí mismas y niegan su valor en el hogar y en la sociedad, como Leda y María.

Por último, Claudia es sujeto, ya que, lucha por tener identidad propia, libertad de expresión e independencia física y mental de su familia y de las parejas sentimentales que le impiden alcanzar sus proyectos. Ella es el único personaje femenino que cumple con

las tres etapas principales del viaje: sale de la casa de sus padres con el deseo de convertirse en una periodista, atraviesa obstáculos como la soledad y la nostalgia, alcanza metas personales y laborales, y finalmente, regresa a su país con todo ese conocimiento y empeño de salir adelante por sí misma. En cambio, Leda y María son objetos de otros, de sus padres, de sus parejas, de la opinión de los demás y de lo que se espera de ellas en una sociedad desigual.

En síntesis, la novela presenta dos modelos de mujer, la que lucha por lo que quiere y la que se resigna a que otros piensen y decidan por ella. Claudia representa al primer tipo porque es un personaje que sale del hogar, enfrenta obstáculos y los vence; es decir, que adquiere experiencias y conocimientos que la ayudan a mejorar su destino. Por el contrario, Leda y María ejemplifican al segundo modelo, ya que, ellas no salen de su casa para aprender algo nuevo, no enfrentan pruebas para hacerse más sabias, ni se desligan de la opinión de los demás para tomar sus propias decisiones, llámense padres o pareja. La novela promueve el modelo de mujer de Claudia porque ella es quien adquiere conocimientos que le permiten madurar y a ser más fuerte, tanto externa como internamente. En el siguiente cuadro comparativo se evidencian algunos rasgos determinantes del carácter de los tres personajes femeninos de la novela.

Cuadro 5
Cuadro comparativo de los personajes femeninos de la novela *De qué manera te olvidó*

Claudia	María	Leda
Racional	Sentimental	Instintiva
Disciplinada	Sumisa	Conformista
Liberal	Conservadora	Libertinaje/promiscua
Aventurera	Obediente	Miedosa

Elaboración propia

En conclusión, en *De qué manera te olvidó*, el personaje de Claudia es la heroína porque atraviesa las tres etapas fundamentales del viaje: la llamada de la aventura, la gran prueba y el regreso con el elixir del conocimiento y logra alcanzar el objeto de deseo, su libertad, autorrealización e identidad. Por el contrario, la figura de la antiheroína se asocia con el incumplimiento de alguna de las fases mencionadas y que no alcanza la transformación ni el objeto de deseo. Por tanto, se puede afirmar que Leda y María son antiheroínas, puesto que son personajes desencantados, individualistas y pesimistas. Además, son sumisas y pasivas en relación con la figura masculina.

Los tres personajes femeninos de la novela *De qué manera te olvidó*, de Dorelia Barahona representan a diferentes tipos de mujeres en la sociedad contemporánea. A continuación, se describe qué modelo de mujer representa cada personaje femenino. Claudia Baltodano es símbolo de la mujer independiente, profesional, que lucha por expresar libremente su opinión y forma de sentir, así como por cambiar el rol que la sociedad le ha impuesto, el de estar callada, obedecer y no tener identidad propia. Su viaje representa el desligarse de todas aquellas ideologías de su familia, las cuales son machistas u opresivas. Claudia muestra otra fase de la mujer, aquella que no teme ser

juzgada, que sigue adelante por sus proyectos y que se niega a aceptar la pasividad y la exclusión de las mujeres en ámbitos tradicionalmente masculinos.

María Dota, por su parte, es el modelo de la mujer conservadora y sumisa, que busca cumplir con el rol de la sociedad patriarcal, que desea ser un ángel en su familia, la que no expresa su forma de pensar ni deseos para no molestar al hombre de la casa. Ella se muestra romántica, soñadora, reservada, excelente ama de casa, esposa y madre. Este personaje se muestra idealista en su adolescencia, pero deja de lado esas metas de estudiar y de militar en un partido político de izquierda cuando se embaraza de su primera hija y debe casarse. Posteriormente, se vuelve amargada y no desaprovecha la ocasión para criticar a todas las mujeres que no cumplen con sus obligaciones en el hogar, con lo que se espera del estereotipo femenino.

Leda Pizano, por su parte, representa a la mujer que busca seducir a los hombres para satisfacer su ego de mujer deseada (*sex symbol*). Este personaje no es crítico, sino que repite el punto de vista del padre en diferentes conversaciones que tiene con sus amigas, a lo largo del texto, así mismo, evita las confrontaciones de cualquier tipo, aunque esto signifique denigrarse como mujer. Ella busca desesperadamente complacer a los padres y a las parejas sentimentales que tiene, siempre mucho mayores que ella, para sentirse aceptada, protegida y amada. Su frivolidad, indiferencia y baja autoestima la definen como un personaje negativo, digno de lástima.

Por último, resulta indispensable analizar el contexto posmoderno que rodea la novela en estudio, particularmente la ideología política de la autora, para determinar si coincide con la de alguno de los personajes femeninos descritos en los párrafos anteriores.

En el caso de Dorelia Barahona (Madrid, 1959), su postura, según lo señalado por Quesada Soto, refleja la experiencia de un mundo caracterizado por su complejidad y constante transformación. Esta perspectiva abarca desde el auge de los ideales revolucionarios y las utopías juveniles de las décadas de 1960 y 1970, hasta la crisis de los años 80, el declive de dichas utopías y la consolidación de un nuevo orden marcado por el capitalismo globalizado, la ideología neoliberal y el escepticismo posmoderno que define el final del siglo XX (2010, 43).

Esta autora emplea el intertextos, la polifonía, la parodia y la desacralización como recursos literarios para reflejar una imagen del ser costarricense, ya no unidimensional ni estereotipada, sino plural (Cortés, 2020: 135). Lo anterior se ve reflejado en el personaje de Claudia Baltodano, ya que, ella simpatiza con el Partido Pluralista Radical, logra concretar el viaje (figura heroica), encuentra identidad y expresa libremente su erotismo y sensualidad.

Por lo tanto, se concluye que el personaje de Claudia Baltodano es la protagonista de la novela *De qué manera te olvido*, puesto que, ella es quien encarna el ideal de la mujer en la sociedad contemporánea, logra concretar las tres etapas principales del viaje del héroe, lucha por sus derechos en una sociedad que aún es patriarcal y excluyente, y expresa libremente su erotismo, al adueñarse de su cuerpo cuando se decide no casarse ni tener hijos.

CAPÍTULO III

CONCLUSIONES

El apartado de conclusiones se encuentra dividido en tres partes: en conclusiones sobre las referencias conceptuales, sobre lo procedimental y sobre el análisis.

3.1. Conclusiones sobre las referencias conceptuales

Con respecto a las referencias conceptuales, se concluye que:

1. Las propuestas teóricas del formalismo ruso, de Vladimir Propp y Algirdas Greimas resultan un instrumento analítico valioso, porque permiten determinar cuáles personajes femeninos son heroínas y cuáles no, dependiendo de si cumplen con el perfil del héroe buscador, de si logran alcanzar el objeto deseado; o si, por el contrario, fracasan en su proyecto de vida.
2. También, el formalismo ruso puede ser de utilidad para elaborar los modelos actanciales de cada uno de los personajes femeninos de la novela *De qué manera te olvido*. Ello permite establecer quién es el héroe (sujeto), qué o quién es el objeto deseado o de búsqueda, el donante (destinador), el mandador (destinatario), el auxiliar (ayudante), el villano (oponente) y el traidor o falso héroe (oponente), y así poder establecer una correspondencia con las etapas del viaje del héroe.
3. La teoría del viaje del héroe (de Joseph Campbell) es una herramienta indispensable para analizar las características de la figura heroica, tanto físicas como psicológicas, y en qué consisten los doce estadios del viaje del héroe. Por ejemplo, el héroe tradicional, se caracteriza por ser fuerte, hábil, atractivo e inteligente. por lo general, el héroe es solitario por ser incomprendido por los demás. También, el héroe buscador se define de esta manera por perseguir algo o

a alguien, su finalidad es encontrar ese objeto de deseo. Asimismo, la teoría de Campbell permite identificar las etapas del viaje del héroe en cada uno de los personajes femeninos de la novela en estudio. Además, al conocer en qué consiste cada etapa del viaje, se puede determinar cuáles personajes femeninos pasan por cada una de esas etapas, lo cual permite clasificarlas en heroínas o antiheroínas.

4. Respecto de este último punto, en esta novela, las heroínas se caracterizan por cumplir al menos con las tres etapas del viaje: la salida del hogar paterno, el enfrentamiento de varias pruebas y el retorno al lugar de origen con un conocimiento especial y la voluntad de transmitirlo a los demás.
5. La sistematización de las ideas sobre la figura de la antiheroína en la narrativa latinoamericana posmoderna de estudiosos como Margarita Rojas, María Inés Lagos, Seidy Araya, Camilo Retana y Éricka Madrigal es una herramienta significativa para que, a partir del análisis de las características y conductas de los personajes de la novela en estudio, se pueda determinar que el texto presenta personajes, que, a final de cuentas, son antiheroínas. Estos aportes teóricos serán de utilidad en virtud que permitirán identificar el cambio de paradigma en las mujeres de la sociedad costarricense de 1980 como modelo femenino de la posmodernidad.
6. La teoría del psicoanálisis de Sigmund Freud sostiene que el individuo, desde que nace, evidencia impulsos sexuales inconscientes hacia el progenitor del sexo opuesto, así como deseos parricidas hacia al padre del mismo sexo. Sin embargo, la imposibilidad de lograr esta meta genera sentimientos de represión y enojo en la persona, lo cual se conoce como el “complejo de Edipo”. La niña, por su parte, ve su proyecto frustrado ante la castración, ya que se siente impotente, por lo cual

decide aliarse a la madre para estar más cerca del padre y lograr seducirlo. Además, el complejo de Edipo en palabras de Freud es el principio de la moralidad, del bien y del mal, el despertar de la conciencia, debido a que la prohibición o figura de autoridad se puede convertir en una amenaza en forma del padre, la madre o, incluso, la pareja. Lo anterior es negativo para el individuo porque lo convierte en un ser débil y lleno de traumas infantiles, los cuales debe enfrentar para liberarse. Por lo tanto, el complejo de Edipo es una renuncia al objeto de deseo, lo cual produce malestar y culpa a la vez. Solamente el héroe es capaz de enfrentar esta situación mediante un ajuste de las emociones.

7. La teoría del psicoanálisis fue de utilidad en este trabajo de investigación para conocer aspectos psicológicos dentro del ámbito de la psicología infantil, como el complejo de Edipo, así como sus repercusiones en la vida adulta de la persona: problemas con las relaciones de pareja; buscar hombres mayores que reemplacen la figura paterna y cambiar de parejas constantemente.

Además, la teoría del psicoanálisis permitió analizar la figura del héroe, su origen y principales atributos, lo cual resultó de provecho para comprender la forma de pensar y el comportamiento de los personajes femeninos de la novela, así como la manera en que se relacionan con los demás personajes.

3.2. Conclusiones sobre el análisis

Con respecto al análisis, se concluye que:

1. Según la teoría de Joseph Campbell, un héroe es un individuo común que destaca del resto de su grupo por algunas cualidades, tales como la fuerza física, la astucia, el intelecto, entre otros. Además, es aquel que cumple con las etapas principales

del viaje: la llamada a la aventura, el enfrentamiento con las pruebas y el regreso a su lugar de origen con un cúmulo de conocimientos y sabiduría para compartir con los demás. Para Madrigal, el héroe tradicional se muestra humano y realista, por el simple hecho de que anda en búsqueda de algo. Asimismo, Rojas define a la heroína como un personaje solitario e incomprendido que puede expresar su sexualidad con libertad y emplear el erotismo como un arma para adquirir lo que desea.

2. La figura de la heroína se caracteriza por ser una mujer fuerte, reconocida por sus virtudes o habilidades que pone al servicio de un bien superior, en beneficio de los demás. Además, sobresale por su valentía, belleza y nobleza. Suele ser de gran fuerza física e inteligencia, lo cual le permite alcanzar sus objetivos sin importar los obstáculos. La heroína realiza un viaje, el cual se puede resumir en tres etapas esenciales: 1) La partida: la heroína sale del ámbito familiar para adentrarse en un mundo desconocido, en búsqueda de un objetivo específico. 2) La iniciación: la heroína enfrenta una serie de pruebas que la llevan a una transformación interna. 3) El retorno: la heroína regresa a su casa con el elixir o nuevo conocimiento.
3. La figura de la antiheroína es común en la literatura contemporánea y se caracteriza por la orfandad, la soledad y la decadencia. Rojas define las antiheroínas como personajes precarios, sin un lugar en el mundo ni identidad propia; carecen de valores como el amor, el poder y la autoestima, por lo que se vuelven autodestructivas. Generalmente, se ven involucradas, en relaciones fugaces porque están en búsqueda de un reemplazo del padre. La antiheroína se caracteriza por ser apática y desencantada de la vida; es individualista, egoísta,

irónica y pesimista. Araya afirma que, en el hogar, su rol es pasivo; se muestra sumisa ante el hombre y difícilmente alcanza la autorrealización.

4. Claudia Baltodano es una heroína porque es intelectual y escritora; además, es incomprendida, aventurera, apasionada, inmadura y solitaria. Es un personaje que causa asombro en su círculo social porque tiene treinta años y está soltera y sin hijos; tiene una forma libre y despreocupada de amar y milita en un partido comunista. Claudia es un personaje solitario e incomprendido desde que se criaba con sus padres, ya que, su madre la comparaba con sus hermanos varones para restarle crédito a sus logros y menoscabar su personalidad.
5. En la teoría del viaje de Joseph Campbell, el héroe debe tener un encuentro con la diosa-Madre, el cual puede ser una experiencia positiva o negativa, dependiendo de si la madre es buena o mala. En caso de que la progenitora se muestre vengativa, su conducta repercute inconscientemente al individuo hasta la edad adulta. Claudia emprende un viaje para huir de una madre enferma que no la valora ni comprende. Además, tiene el deseo de estudiar en el extranjero y convertirse en una profesional. En su juventud enfrenta soledad y una decepción amorosa, pero esto le permite crear conciencia de sí misma, de su identidad. En su viaje enfrenta pruebas como la nostalgia y el luto, porque su padre fallece mientras se encuentra lejos de la patria. Asimismo, debe renunciar al recuerdo de sus dos mejores amigas de la juventud, ya que, se da cuenta de que solo ella piensa constantemente en ellas y se esfuerza por contactarlas. Al final se da cuenta de que Leda ha muerto y María le recrimina su sinceridad y forma libre de vivir.
6. Por último, el personaje de Claudia regresa a Costa Rica para rehacer su vida, enfrentar el pasado y sanar heridas. La nueva Claudia tiene identidad propia, no

se culpabiliza por lo malo que le ha ocurrido a otras personas y a ella misma, y proyecta esa libertad y esa plenitud de la vida a los demás.

7. Lo anterior permite afirmar que Claudia es una heroína, puesto que es una mujer inteligente, misteriosa y fuerte; sobre todo porque está dispuesta a correr riesgos con tal de mantenerse firme en sus convicciones. No tiene miedo a equivocarse, puesto que reconoce que el fracaso es una oportunidad de aprender y reinventarse. Claudia enfrenta los retos de la vida con tenacidad y se empeña por alcanzar sus proyectos de vida sin importar las críticas negativas.
8. Además, Claudia realiza las tres etapas esenciales del viaje; sale de su casa para estudiar en Canadá; atraviesa obstáculos como vivir en un país desconocido, sentirse sola e incomprendida, y regresa a su casa transformada en una mujer más segura de sí misma, con identidad propia y libre de culpa.
9. María Dota es una antiheroína porque no realiza las etapas importantes del viaje; es decir, sale de su casa a los dieciocho años cuando su novio la embarazó. Los padres de María la presionaron para que se casara y ella, erróneamente pensó que casarse le daría independencia. Sin embargo, al poco tiempo se desilusiona de esa idea, ya que su matrimonio se ha vuelto monótono y no se siente preparada para ser madre. En síntesis, María enfrenta pruebas, pero no experimenta transformación alguna, ya que abandona su proyecto de vida, el cual consistía en estudiar una carrera y tener un hombre romántico al lado, que la consintiera y ayudara en la crianza de los hijos.
10. María Inés Lagos (2004) afirma que la antiheroína repite modelos machistas y carece de opinión e identidad propia. María Dota cumple con el primer punto porque se conforma con ser esposa, madre y ama de casa. Además, carece de

opinión e identidad, ya que se muestra sumisa con sus padres y su pareja y les da mucha importancia a las apariencias.

11. Leda Pizano es una antiheroína porque no realiza las principales etapas del viaje: llamado a la aventura, las pruebas (aventuras) y el retorno a su hogar después de atravesar un cambio interno.
12. Esa trata de un personaje solitario porque vive en una familia disfuncional, ya que la madre la utiliza para contrarrestar su depresión y su soledad por un esposo ausente. Respecto de la autoconciencia posmoderna e irónica, Leda muestra una doble moral, porque dice que es religiosa, pero presume con sus amigas de los hombres mayores con los que sale.
13. Además, ella es apática y evasiva. Se victimiza por haber sido abusada cuando tenía trece años, solamente para justificar su conducta promiscua y su falta de límites, tanto en el hogar como en el colegio. Leda también se caracteriza por ser sumisa ante los hombres y aceptar modelos machistas, debido a que justifica a las parejas mucho mayores que la utilizan sexualmente, pero luego la abandonan.
14. Leda es un personaje pesimista que no parece tener un proyecto de vida, una identidad propia o una voz. Se afirma que la búsqueda es fallida porque Leda no alcanza las metas trazadas, como terminar una carrera en una universidad privada, ni la estabilidad con una pareja; pero se justifica a sí misma por todos sus fracasos.
15. Según Retana (2020) el disfraz del villano está cargado de elementos simbólicos con formas humorísticas o carnales. El disfraz del antihéroe se caracteriza por resaltar los rasgos negativos de este, como la torpeza. Leda, por ejemplo, durante su etapa colegial usaba una peluca para ocultar su cabello ensortijado,

unos aretes de argollas grandes y zapatos blancos. Además, hacía burla sobre los mosquitos y su color de piel, ya que era morena. Esto evidencia que el personaje tenía inseguridades sobre sus rasgos físicos y que se avergonzaba de ser afrodescendiente.

3.3. Conclusiones sobre lo procedimental

Con respecto al método de investigación, se concluye que:

1. El método para llevar a cabo el análisis de la novela *De qué manera te olvido*, de Dorelia Barahona se denomina hermenéutico, puesto que parte de las marcas del texto literario. La lingüística y la teoría literaria enriquecen los estudios hermenéuticos, ya que el análisis del objeto de estudio parte de la materialidad del texto, para luego abordar manifestaciones socioculturales e históricas.
2. La teoría psicoanalítica de Sigmund Freud fue de utilidad para analizar a los personajes femeninos que viajan, los tipos de viaje que realizan, los espacios y lo que los motiva a emprenderlos. Los postulados del psicoanálisis permitieron describir de forma minuciosa dos representaciones de lo femenino presentes en una novela contemporánea costarricense: la heroína y la antiheroína. Asimismo, se lograron detallar cuáles son sus conductas, fobias, deseos, formas de pensar y de comunicarse con los demás personajes.
3. Los postulados formalistas de Vladimir Propp y Algirdas Greimas, respecto de los roles de los personajes en el desarrollo de la trama, permitieron determinar cuáles personajes son heroínas y cuáles no. Por medio de una serie de características

propias del héroe a partir de sus atributos físicos, intelectuales y psicológicos, fue posible elaborar el esquema actancial de cada uno de los personajes femeninos.

4. Los mismos postulados teóricos permitieron establecer una correspondencia entre las etapas del viaje del héroe y los diferentes roles del modo actancial de los personajes femeninos de la novela: Claudia Baltodano, María Dota y Leda Pizano.
5. La teoría del héroe de Joseph Campbell fue de utilidad para explicar las etapas del viaje del héroe (heroína) de los personajes femeninos. Los postulados de Campbell permitieron analizar las características del héroe y las etapas del motivo del viaje que llevan a cabo los personajes femeninos en el capítulo I. Primeramente, realizó una explicación de las etapas del viaje civilizador. En segundo lugar, se realizó el análisis del texto para determinar cuáles etapas cumplen los personajes femeninos, cuáles no y por qué. Se detalló la trayectoria de los personajes femeninos de la novela: Claudia Baltodano, María Dota y Leda Pizano, para así poder determinar cuáles son heroínas y cuáles no, así como los motivos que las llevaron, o no, a lograr su proyecto de vida. Posteriormente, se realizaron los modelos actanciales de cada personaje femenino y después se estableció la correspondencia entre los roles y las etapas del viaje del héroe. Después, se explicó la correspondencia entre las etapas del viaje del héroe de Joseph Campbell y los modelos actanciales de Propp y Greimas, la cual fue de utilidad para indicar cuáles son heroínas y cuáles no. Por último, se elaboró un cuadro comparativo de cada etapa del viaje del héroe y los resultados de los personajes femeninos en cada una de estas. A partir de lo anterior, se logró concluir que los tres personajes femeninos presentan un desarrollo desigual en cuanto a las etapas del viaje. Solamente, Claudia Baltodano

emprende un viaje en el que adquiere libertad e identidad, mientras que en María Dota y Leda Pizano la búsqueda es fallida, puesto que ellas no logran autorrealizarse ni ser independientes.

6. Los mismos postulados teóricos permitieron determinar, en el capítulo II, la relación entre el viaje como búsqueda fallida y la figura de la antiheroína en la novela; fueron de utilidad aspectos como la construcción del erotismo, la identidad propia y el afán de libertad de los personajes, los cuales se utilizaron a través de ejemplos y citas textuales. Se desarrolló la figura de la heroína de Claudia Baltodano en contraposición a la figura de la antiheroína, específicamente en dos personajes: María Dota y Leda Pizano.
7. La teoría feminista permitió dilucidar cuáles ideologías de género se ven representadas en los personajes femeninos, cuál es su papel en la sociedad, y si se trata de personajes que pueden considerarse heroínas o antiheroínas. Para esta labor se tomó en cuenta una serie de aspectos de los personajes femeninos antiheroicos, tales como: sus atributos, conductas y formas de pensar, en contraposición a la teoría existente de la heroína. Lo anterior permitió establecer una comparación entre los personajes femeninos y así determinar cuáles son heroínas y cuáles antiheroínas.
8. El mismo concepto también fue útil para analizar a los personajes femeninos y determinar con claridad el papel que desempeña cada uno dentro de la novela y si corresponde a la figura heroica o antiheroica. Estos asuntos fueron de importancia en el desarrollo del trabajo, puesto que también permitieron establecer una

comparación entre los personajes femeninos y determinar cuál es la protagonista de la novela y por qué, a partir de sus características, ideologías y actitudes.

BIBLIOGRAFÍA

- Alemaný, C. (2005). *El viaje como metáfora de la transgresión en la narrativa femenina contemporánea*. Editorial Universitaria.
- Araya, S. (2004). *Historia y ficción educativa en la narrativa de las mujeres. Estudio de un caso centroamericano: la novelística de Argentina Díaz Lozano*. Heredia: Editorial de la Universidad Nacional.
- Barahona, D. (2003). *De qué manera te olvido*. San José: Editorial Costa Rica.
- Berenstein, I. (1976). *El complejo de Edipo. Estructura y significación*. Buenos Aires: Paidós.
- Borràs, L. (2000). "Introducción a la crítica literaria feminista". *Feminismo y crítica literaria feminista*. Marta Segarra y Ángeles Carabí (ed.). Barcelona: Icaria.
- Braunstein, N. (1982). "Lingüística (Lacan: entre el lenguaje y la lingüística)". *Una introducción a Lacan*. Buenos Aires: Lugar.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Chacón, A.(coord.) (2011). *Diccionario de la literatura centroamericana*. San José: Editorial Costa Rica.
- Clúa, I. (2008). "Inventar el vicio: ciencias normativas y erotismos subversivos en el fin-de-siècle". En Joana Masó (ed.). *Escrituras de la sexualidad*. Barcelona: Icaria.
- Cortés, M. (2006). *La poética de la disidencia: La poesía de Ana Istarú*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- De Laurentis, T. (1989). "La tecnología del género". *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Macmillan Press, 1-30.
- Eagleton, T. (1998). *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Etxebarria, L. (2000). *La Eva futura*. Barcelona: Destino.
- Fallas, T. (2013). *Escrituras del yo femenino en Centroamérica 1940-2002*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Fonseca, C. y Soto, M. (2008). *Temas emergentes en los estudios de género*. México: Cámara de Diputados, LX Legislatura.
- González, H. (2008). "La identidad como simulacro. Carolina Otero, de la Belle y la Material girl". En Masó, Joana (ed.). *Escrituras de la sexualidad*. Barcelona: Icaria.
- Greimas, A. (1974). *Semántica estructural. Investigación metodológica* (1966) reedición en español: Madrid: Gredos.
- Guimón, J. (1998). *Psicoanálisis y literatura*. Barcelona: Kairós.
- Laplanche, J. y Pontalis, J. (2004). *Diccionario del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1978). *Escritos*. México: Siglo XXI.
- Istarú, A. (2011). *Madre nuestra que estás en la tierra*. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia.
- Lozana, M. (2007). *La novela española posmoderna*. Madrid: Arco/Libros.
- Madrigal, E. (2014). "La heroína detective en *Nuestra Señora de la Soledad* y *A la sombra del dinero*. Acercamiento desde la teoría del héroe". Tesis de grado. Universidad Nacional.

- Medeiros, M. (2006). *La voz femenina en la narrativa latinoamericana: una relectura crítica*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Medina, F. (2010). “La posmodernidad: una nueva sensibilidad”. *Escritos*, 18(41), 492-540.
- Méndez, J. (2021). “Influencia de la Segunda, Tercera y Cuarta Ola del Feminismo en las Transformaciones Gráficas del Diseño de personaje de Wonder Woman en los largometrajes de 2017, 2019 y 2020”. Tesis de grado. Universidad de Santo Tomás.
- Moi, T. (1988). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra
- Molloy, S. (1997). *La escritura femenina en América Latina: Género, historia y política*. Ediciones Siglo XXI.
- Monge, C. (2016). *Aspectos introductorios de la hermenéutica literaria (y su aplicación en las letras costarricenses)*. Heredia: Ediciones Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje, Universidad Nacional.
- Otegui, R. (1999). “La construcción social de las masculinidades”. *Política y Sociedad* 32.
- Perrot, M. (2009). “El cuerpo”. *Mi historia de las mujeres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Piedra, D. (2004). “Imágenes de la mujer en la literatura costarricense escrita por mujeres (1980-1995)”. Tesis de grado. Universidad Nacional.
- Propp, V. (1977). *La morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- Quesada, A. (2010). *Breve historia de la literatura costarricense*. San José: Editorial Costa Rica.
- Ramírez, J. (2011). *Cómo diseñar una investigación académica*. Heredia: Montes de María Editores.
- Retana, C. (2020). *Enseres: esbozos para una teoría del disfraz*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Richard, N. (1996). “Feminismo, experiencia y representación”. *Revista Iberoamericana*, LXII (176-177), 733-744.
- Rojas, M. y Ovares, F. (1995). *100 años de literatura costarricense*. San José: Norma.
- Rojas, M. (2006). *La ciudad y la noche*. San José: Norma.
- Selden, Raman y otros (2001). *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Ariel.
- Serrano, M. (1999). *Nuestra Señora de la Soledad*. Bogotá: Alfaguara.
- Zavala, M. (2009). “El cuento que desafía. Las narradoras costarricenses y el gesto de ruptura”. *Centroamericana* 16.