



**Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica**  
Publicación Semestral, EISSN: 2215-2628  
Volumen 51 - Número 2, 2025

---

**Cascarón hueco: la inhospitalidad de la casa en *La ruta de su evasión* de Yolanda Oreamuno**

*Carolina Sanabria*

Sanabria, C. (2025). Cascarón hueco: la inhospitalidad de la casa en *La ruta de su evasión* de Yolanda Oreamuno. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 51(2), em417eg02. <https://doi.org/10.15517/m417eg02>



Doi: <https://doi.org/10.15517/m417eg02>  
URL: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/index>

## Cascarón hueco: la inhospitalidad de la casa en *La ruta de su evasión* de Yolanda Oreamuno

### *Hollow Shell: The Inhospitability of the House in La Ruta De Su Evasión by Yolanda Oreamuno*

Carolina Sanabria

Universidad de Costa Rica

[carolina.sanabria@ucr.ac.cr](mailto:carolina.sanabria@ucr.ac.cr)

<https://orcid.org/0000-0003-0066-5179>

DOI: <https://doi.org/10.15517/m417eg02>

Recepción: 29-07-24

Aprobación: 2-04-25

#### RESUMEN

El presente abordaje a *La ruta de su evasión* (1940) de Yolanda Oreamuno se lleva a cabo desde un planteamiento que, sin negarlos, pretende superar los abordajes feministas —que a la larga derivan en argumentos simplificadoros— al vincular la novela exclusivamente con la expresión femenina. Este ensayo aborda la novela desde un concepto que, en la literatura antecedente y en la coetánea, se ha constituido como el núcleo básico de la sociedad: la casa. El planteamiento surge desde la topología de lo doméstico en su proceso de resquebrajamiento y desaparición. La casa no se presenta como un lugar de acogida o protección para sus miembros, lo que impulsa su expulsión mediante formas de evasión. Pero tampoco a los invitados les concede la hospitalidad proverbial que es parte de las formas de relación con los extranjeros desde la antigüedad clásica. Los otros —ajenos, extranjeros— también pueden ser hostiles, como dan cuenta la etimología y la tradición grecolatina, lo que implica un enfoque de la casa como un espacio que involucra dimensiones mayores, como la equivalencia a pequeña escala con la nación.

**Palabras clave:** casa; madre; hospitalidad; hostilidad; extranjero.

#### ABSTRACT

This paper analyzes *La ruta de su evasión* (1940) by Yolanda Oreamuno beyond feminist approaches, which, despite their relevance, tend to lead to oversimplified arguments that link the novel with feminine expression. In this essay the novel is assumed from a concept that in the antecedent and contemporary literature had been constituted as the basic nucleus of society: the house. The approach arises from the topology of the domestic in its process of cracking and disappearance. The house does not reveal itself as a place of welcome or protection for its members, which leads to their expulsion in forms of evasion. Nor does it offer guests the proverbial hospitality that has characterized interactions with strangers since classical antiquity. But the other strangers, foreigners, can also be hostile, as the etymology and the Greco-Latin tradition shows. This way also implies an approach to the house as a space that involves larger dimensions, such as the equivalence on a small scale with the nation.

**Keywords:** house; mother; hospitality; hostility; foreign.

## 1. Introducción

Es bien conocido que, en la historia de la literatura costarricense de la década del 40, hay un abrupto giro en la narrativa —rural, idílica— para volcarse hacia la denuncia política. Su irrupción vino a ser una de las formas de tomar distancia de la anterior tradición folclorizante incubada en la formación del estado nación, a finales del siglo XIX e inicios del XX, conocida como el *Olimpo*, donde la amenaza a la conformación de la identidad nacional se establecía desde el enemigo extranjero imperialista (como también lo trataron Carlos Gagini y Máximo Soto Hall en sus novelas de inicios de siglo XX). En esa nueva generación del 40, en cambio, la búsqueda se decanta entre dos direcciones: una más social o realista (Quesada Soto, 2012, p. 83), protagonizada por campesinos o trabajadores bananeros desposeídos por latifundistas, en la que el conflicto pasaba a centrarse en la temática social de la pérdida de la tierra o en el enfrentamiento entre el hombre y la naturaleza, como *Juan Varela* (1939) de Adolfo Herrera García, *El sitio de las abras* (1940) de Fabián Dobles o *Mamita Yunai* (1941) de Carlos Luis Fallas. Estas novelas, conocidas como *del agro*, se inscriben en el realismo imperante de la época, de alto compromiso político y signado por el ánimo de la denuncia social, en un mundo narrativo de tiempo cíclico.<sup>1</sup>

Hacia las últimas décadas de esos años se delinea una orientación a un tipo de novela más psicológica o subjetiva, que rompe con los límites y convenciones tradicionales del realismo a través de la experimentación e incorporación de técnicas y procedimientos de las vanguardias (Quesada Soto, 2012, p. 88), las cuales fueron desarrolladas por escritores como Joaquín Gutiérrez en *Manglar* (1947), pero sobre todo el énfasis está puesto en Yolanda Oreamuno con *La ruta de su evasión* (1948). La novela funcionó como un revulsivo que se apartó de la dirección de sus coetáneos por la narración, de un marcado antirrealismo y, en especial, antirreferencialidad, desde una ausencia de linealidad discursiva con un estilo evocador del proustiano (de Vallbona, 1987, p. 194). Lo que proponía era un adentramiento al mundo interior de sus personajes especialmente femeninos en una línea que no llegaba a desarrollarse todavía, en los que la misma escritora dejaba huella de su propio malestar con el espacio, según se aprecia en algunos ensayos.

Por lo tanto, la novela introduce el desplazamiento del conflicto a lo interno del sujeto, con personajes más desestructurados, conflictuados, en una historia que se concentra en la vivienda de una familia burguesa de la capital. Y más radical aún es la inversión del sentido en relación con la novela del *Olimpo*, fundada en la homología nación-familia del sistema oligárquico patriarcal (Quesada Soto, 2012, p. 90). La estructura del hogar que se mostraba tan sólida en el Olimpo se resquebraja en esta segunda vertiente al mostrarse como núcleo de un orden autoritario y enajenante. Esta decantación por la parte privada de la realidad que implica una tajante división entre la esfera pública y privada desenmascara, según Rojas y Ovarés (2018), la violencia doméstica como problema social y, sin embargo, no se trata de instancias del todo desvinculadas: el conflicto psicológico tiene origen y dimensiones sociales (p. 502).

---

<sup>1</sup> Sin embargo, aun dentro de estas novelas que se centran en la atomización de la familia, como lo analiza Chen Sham (2007) en un par de novelas tempranas de Fabián Dobles, ya se empiezan a notar las fisuras en su descomposición en su desintegración familiar y la introducción de un espacio inhóspito que se ubica en el exterior.

## 2. La casa materna

*La ruta de su evasión* rompe con la tradición narrativa costarricense no solo en que se aleja del tópico del lugar que reúne a la familia o alberga su historia, sino también porque la casa prácticamente no existe como un espacio físico, como es el lugar desde donde hablan los personajes (Rojas y Ovares, 2018, p. 503). El texto se sostiene sobre la incomunicación en la que algunos de sus personajes se abocan a exponer, ilustrar o defender una tesis o teoría a partir de posiciones claramente polarizadas en la exposición, ilustración o defensa de una tesis o teoría conceptual (Sanabria, 2016, p. 120), como resulta en continuidad con la tradición de sus antecedentes nacionales planteados también como enfrentamientos dialógicos en las novelas argumentativas, como las fundacionales *El problema* (1899) de Máximo Soto Hall o *El árbol enfermo* (1920) de Carlos Gagini.

La casa, en la tradición de la época y de siglos de historia, construida por el varón, es identificada como espacio femenino. En principio, Oreamuno se acoge al patrón tradicional que, como señalaba Aída Beaupied, alberga tensiones binarias a partir de la categorización genérica de los espacios: la mujer en la casa (el útero, lo pasivo, los hijos, la cocina) y el hombre en el afuera (el estudio, el trabajo, los bares) (1981, p. 146) que se articulan en ese refugio de las fuerzas externas que se entiende como hogar. En otro momento, algunas de estas críticas han dicho que este último funciona como un “centro de emisión de los discursos” (Ovares et al., 1993, p. 266), una *casa de palabras* (Ovares et al., 1993, p. 265) identificada con el discurso femenino, con el que se establece la oposición tradicional. En términos de Català (2009), ha sido una noción esencialmente femenina; es decir, como concepto, el hogar es femenino, pero es una noción femenina construida desde el universo masculino (p. 16), lo que se evidencia por la perspectiva masculinista de esa escritura femenina que se ciñe al final de cuentas a los cánones falocentristas que han predominado en el tratamiento del tema de la mujer en la literatura (de Vallbona, 1987, p. 210) y cuya incertidumbre se nota en la coexistencia de flujos narrativos. Teresa, la esposa y la madre, reproduce la estructura de dominación en el desarrollo de la novela. No es, en ese sentido, una fuerza que se le oponga a su tenaz esposo Vasco Mendoza,<sup>2</sup> sino lo contrario: reproductora, sumisa, abnegada, lo que la convierte al mismo tiempo en una víctima junto con el resto de los hijos. La casa es un espacio de varones por su preeminencia cuantitativa e impositiva<sup>3</sup> ante el dominio despótico sobre la madre.

No parece ser por tanto otra la ruta del título, que alude a los mecanismos que se ingenian los miembros de la familia Mendoza para escapar de una opresión que procede de lo interno, de donde surgen todas las posibilidades de evasión en las sucesivas rutas: Vasco, con sus borracheras y e imperiosas

---

<sup>2</sup> Se ha hablado mucho de los simbolismos de la onomástica femenina, pero menos de la de otros. Quizá Oreamuno misma no fue ajena a las raíces de su apellido, al igual que el nombre del jefe de familia. Lo cierto es que hay un pasado común en la historia de la colonización americana cuya violencia se remonta a las crónicas Lope de Aguirre, originario de la región de Oñate (Guipúzcoa). El nombre propio del jefe de familia remite directamente a la región de Euskal Herria, siendo además su apellido un patronímico de la misma zona. Estos elementos reposan sobre un tópico que, si bien se trata de una generalización, no deja de tener asideros reales: el de un tipo —aparte de ideológicamente combativo— fuerte, bruto, violento. Es la carga histórica, cultural y simbólica que acarrea el origen.

<sup>3</sup> Claro que solo nominalmente, porque lo cierto es que, en ese mundo poblado de personajes masculinos, está dominado por la circulación de las voces femeninas: Teresa, Cristina, Aurora y Gabriel —el más femenino de todos los personajes varones y a quien reclama su presencia su madre en su agonía.

arremetidas; Roberto, con su autoexigencia disciplinaria; Gabriel, con su sensibilidad enfermiza; Álvaro, con su onanismo idiotizado.<sup>4</sup> La evasión tiene que proceder de una fuente que la activa, que es a lo que apunta el ambiguo *su* del título, porque en tanto el adjetivo posesivo se utiliza para singular como plural, abarca a cualquiera de los moradores y visitantes, pero en especial a Teresa, que es tan víctima de ese núcleo como el resto por encontrarse a la base. La evasión es, pues, de la misma casa.

En tanto trampa, Teresa vive en un cautiverio, reproductora de la estructura de dominación y de la sentimentalidad distorsionada y siniestra que se asocia con lo femenino. Se ajusta bien al concepto de *madresposa*, acuñado por Lagarde y de los Ríos (2005) en tanto remite a la imagen de la madre como una institución histórica, clave en la reproducción de la sociedad, la cultura y la hegemonía, esencial en el período formativo de los hijos (pp. 276-277). Su lugar ha sido la casa que, desde los comienzos de la historia, ha sido edificada por el varón, de modo que, para la antropóloga mexicana, el espacio no solo reviste connotaciones de encierro, sino que sugiere una condición indivisible:

El espacio de vida de las mujeres es un espacio interior. Es el adentro, y el adentro es a la vez su espacio de recogimiento y cautiverio.... Casa y mujer conforman así la unidad indisoluble mujer-casa, en la cual no se sabe dónde comienza una y dónde acaba la otra. Es tal la identidad entre una y otra que la femineidad implica que no haya mujer sin casa, ni casa sin mujer. (Lagarde y de los Ríos, 2005, pp. 334-335)

Así pues, la ruta de Teresa se mueve en dirección inversa a la de su familia, no hay un volcamiento hacia sus hijos, sino un repliegue hacia la casa. Se trata de una obstinación por sostener sus esfuerzos en un hogar espurio<sup>5</sup> o que existe tan sólo como cimientos físicos en los que hay una correspondencia entre la forma —los mencionados usos del lenguaje onírico, no racional, íntimo— con el fondo —la casa vacía—, no tanto por la ausencia de gusto decorativa u ornamental, sino porque retiene a sus habitantes desde una disposición anímica. El hogar es fundamentalmente femenino, entre otras razones por cuanto remite al útero materno. Y, asimismo, lo trasciende: la casa se erige en el primer lugar también de aprendizaje, según Echeverría (1999), en el ejercicio de las capacidades sensoriales como la artificialización y socialización de lo natural (p. 46). Pero en la casa de los Mendoza no se ha cultivado el primero de los patrones de reconocimiento subjetivo: el amor, según Honneth (1997), para referirse a un primer estadio que se suele ubicar en la niñez, donde se establecen las relaciones primarias, los lazos afectivos que en una relación de interacción determine un reconocimiento recíproco (p. 118) en virtud del aislamiento que conducirá a la evasión.

Esta variante en la orientación narrativa contiene implicaciones profundas no solo en la recuperación del adentro, sino también en su misma construcción. Por eso, resulta muy difícil encontrar descripciones o detalles referidos al entorno doméstico en los que mayormente se desarrolla la acción: la casa no tiene la función de visualizarse como encuadramiento de la acción argumental y el conflicto que se desarrolla, sino de conformarse, intuirse a partir de los discursos articulados, con el aspecto de

---

<sup>4</sup> El menor de los hijos carece notablemente de una elaboración estilística, muy inferior a la de sus hermanos, dado que resulta exigua, de manera que redunde en su poca consistencia e insuficiencia en su desajuste personal, incluso inverosímil en la constitución como personaje.

<sup>5</sup> El hogar se asocia a la casa familiar por su analogía con el fuego. No toda casa es un hogar. Decir hogar presupone un ambiente de calidez.

diálogos.<sup>6</sup> Es, podría decirse, una casa fantasmal donde concurren voces de todo tipo y de varias fuentes o personajes. Y por eso mismo es que la estructura narrativa es tan importante: la novela alterna la narración con un elevado predominio de la omnisciencia y discursos directos de los personajes. Pero también hay otras dos variantes que se imponen: un flujo discursivo omnisciente que se identifica con los personajes y que se destaca con las comillas, y otro, más ocasional y acaso enigmático, en cursivas. Ambos tipos de discurso difieren de la descripción tradicional y lógica, se separan en lo que se conoce como la técnica del *stream-of-consciousness*. Esta estructura gramatical es el recurso de mayor relevancia en la cercanía con el sujeto, los recuerdos, las sensaciones y los pensamientos íntimos próximos a lo inconsciente que tiene conexión directa con lo materno, desde donde circulan estas voces.

### 3. Cascarón hueco

Desde el inicio de la novela Oreamuno plantea ese espacio familiar burgués capitalino en el que se desarrolla la acción: la casa. Ahí dentro, la hostilidad es concéntrica entre sus propios miembros, con un padre que se evade durante días y los hijos que se turnan para internarse en las calles a su búsqueda, como abre el primer capítulo. Quien sostiene la casa es la madre, con la que se ha establecido la referida conexión histórica, pero resulta una impostura, meramente nominal en virtud de que su familia está desestructurada, sus miembros en desbandada:

Mientras Teresa construía y construía desesperadamente esa ramazón, los seres se desintegraban a su lado sin que ella lo notara. Don Vasco se embrutecía en la embriaguez; pero ella colocaba un ladrillo. Roberto se endurecía en estúpidas disciplinas; pero ella ampliaba los aposentos. Gabriel se deshacía entre su sensibilidad enfermiza indefensa al choque de dos naturalezas opuestas; pero ella abría una puerta. Álvaro se masturbaba secretamente hasta convertirse en un adolescente de cera, desleído y borroso, próximo de la tuberculosis; pero ella colocaba un cerrojo. Sí. Era cierto. En esa casa no vivía nadie. Ella pudo salvar del alcoholismo a su marido, de la insensibilidad a Roberto, de la locura a Gabriel, del embrutecimiento a Álvaro, pero sólo solo había edificado una casa que también estaba deshaciéndose. (Oreamuno, 1949/2010, p. 327)

En *La poética del espacio*, Bachelard (1957/2000) proponía la casa en términos de la “gran cuna” (p. 30) (*grand berceau*), como primer núcleo del sujeto a partir de la cual era arrojado al mundo. Es una idea sugerente, que encuentra correspondencias con algunas especies animales en el nido, cuyo sentido es proteger, albergar y mantener los huevos primero, los polluelos después con vida, como la casa a las crías. Quien da calor en el mundo animal y cultural es la madre. Históricamente, la casa se ha comparado con el nido, que acoge al huevo.

La imagen del huevo es de una riqueza cultural amplísima, y dentro de las acepciones para Chevalier y Gheerbrant (1986), “participa del simbolismo de los valores de reposo, como la casa, el nido, la concha, el seno de la madre... De esta dulce seguridad, el vivo aspira a salir: el pollito rompe su cáscara acolchada y tibia” (p. 584). Pero en la novela el huevo está vacío, hueco, una metáfora que probablemente sea la mejor formulación que le reclama Gabriel a Teresa. La idea del cascarón hueco

---

<sup>6</sup> Justamente en *La ruta de su evasión* lo que hay es una yuxtaposición de monólogos relacionados con temáticas recurrentes, con el diálogo no solo casi ausente, sino que, cuando acontece, resulta muy débil, al punto de que adquiere resonancias folletinescas, como ilustran las discusiones encontradas (Ovares et al., 1993, p. 266).

remite a un sitio inhóspito para sus habitantes. Por eso es que la narración no detalla en descripciones del espacio donde se desarrolla la acción: porque no hay nada. En principio, se trata de un sitio cálido, pero al ser hueco carece de vida, es un “reducto glacial”, según Ronulfo Vargas Campos (comunicación personal, 25 de setiembre de 2023), que hace del lugar un espacio de confrontación, no de acogida, que insensibiliza a los hijos.

Sin embargo, aparte de voces, se escuchan ruidos, sonidos no articulados, pero no en relación con el lenguaje femenino del inconsciente, sino con la mecánica, más propios de la dimensión masculina. Porque esa casa feminizada en realidad también está habitada por varones, de los que resuena su contraparte, Vasco, con los gritos, enfrentamientos y, sobre todo, con los pasos machacones que califica Gabriel (“pam, pam, pam”), como el reloj con el que se compara porque como una máquina mide los tiempos de los ritos domésticos:

–Vasco es como un reloj para llenar sus funciones. Tic-tac tic-tac tic.... –*Vasco es un reloj caminando. A mí no me gusta Vasco.* Se fue, y ella salió a sentarse en el corredor para esperarlo. –*Se fue el reloj con Vasco.* (Oreamuno, 1949/2010, p. 251)

Los pasos del padre resuenan con mayor claridad en una casa vacía, desde esa inclemente atribución de Gabriel de “una catedral de sonidos sin palabras” (Oreamuno, 1949/2010, p. 291) y que, como dice Roberto antes de partir, no se sostiene sobre ningún principio moral (p. 213).

Con esos sonidos mecánicos y sordos, se establece un contraste, por un lado, con el flujo discursivo femenino y, por otro, con “los silencios sin significado” (Oreamuno, 1949/2010, p. 291), en un reproche directo de Gabriel a su madre que apunta a su sumisión y represión por el patriarca, al desentendimiento de la convivencia, de lo que no fuera material.<sup>7</sup> Estas dimensiones distintas y contrapuestas —lo mecánico y lo irracional— igualmente se integran a lo que Català (2009) llamaba la *fenomenología sonora* de la casa pensando en la de Gregor Samsa (*La metamorfosis*), cuya figura paterna concentra una fuerza de alcances tales que incluso durante su ausencia se hace paradójicamente presente a través de los sonidos (p. 168).

#### 4. La hospitalidad y la extranjería

La unidad idílica de espacio, que se localiza en la casa familiar-patrimonial-urbana, un *topos* que se distancia de la idea inmobiliaria de la propiedad capitalista (Bajtín, 1989, p. 382) y se inscribe en un planteamiento que implica la destrucción del idilio, el cual es uno de los temas principales de la literatura desde finales del siglo XVIII (Bajtín, 1989, p. 384). Aun cuando no se tratara de una urbe en el pleno sentido del término, el contexto urbano de la modernidad del siglo XX ya ofrecía formas de relación

---

<sup>7</sup> La asociación tradicional se establece entre la mirada atribuida al varón, desde estudios feministas en el cine como el de Laura Mulvey en 1975 con su importante ensayo “Placer visual y cine narrativo”. Desde esta línea, Emilia Macaya (1992) retoma el sentido de la mirada (vacía) como masculina, que opone al oído que configura, en cambio, como el sentido femenino tradicional como parte de la evocación (pp. 142-143). Sin embargo, los omnipresentes pasos de Vasco, que se vuelven insoportables para Gabriel pero que Teresa en su mansedumbre acepta conduce a un cuestionamiento de esta atribución, donde al menos los sonidos sordos constituyen una metonimia, es decir, una asociación directa a esta figura que se hace sentir aun cuando no se le vea.

distintas de las que compondrían el núcleo familiar. Por eso, las relaciones se ponen en entredicho y se configuran como un campo de fuerzas en los enfrentamientos de los ejes paterno filial (Vasco y Teresa/Roberto, Gabriel y Álvaro) y genérico (varón/mujer) (Quesada Soto, 2012, p. 92). Colabora, en ese sentido, el resto del entorno que se cuele: los ajenos, los visitantes. De este modo, si a nivel interno la casa resultaba un sitio inhóspito para el morador, con la hipotética visita, detallada a lo largo del capítulo tres, es de esperar que suceda similar. La sirvienta lo hacía entrar, pero no había anfitrión, de manera que el sujeto ajeno quedaba inmerso en un espacio frío incluso hasta en el recibimiento:

Cuando un visitante llegaba solo, el problema para el infortunado era más grave porque la ignorancia de su persona era entonces general. Si se trataba, por otra parte, de algún estudiante a quien traía uno de los muchachos, quien lo llevara, participaba del frío recibimiento. Después del forzoso saludo falso y cortés de don Vasco, éste reanudaba sus paseos, y el extraño pasaba al más absoluto *anonimato*. La comida se servía frente a sus ojos sin que se le invitara; el que estudiaba apoltronado en un rincón silenciaba a gritos la conversación del visitante; otro lo desalojaba de su sitio sin preámbulos. Después de soportar aquellas impertinencias entre espantado y embrutecido, el forastero se marchaba decidido a no volver jamás [énfasis agregado]. (Oreamuno, 1949/2010, pp. 47-48)

En la casa de los Mendoza, a la visita —hipotética pero no imposible— se le rehúsa su legítima existencia, sin que se cumpla la expresión popular de “luz en la calle, oscuridad en la casa”. En la zona por definición más social de la intimidad doméstica —la sala y el comedor— el visitante (que solo puede ser hipotético porque no existe) resulta desatendido, ignorado: en la mesa se les sirve a todos excepto a él, tampoco se le reconoce palabra porque en el momento en que habla se le manda a callar: un acto que no valida al otro como interlocutor legítimo en una interacción, que no da muestras de un trato de paridad. Ni siquiera vale su misma corporeidad porque es retirado del sitio que ocupa sin que medie explicación. La sala funciona como reposo del huésped al llegar de la sala al comedor en donde se le agasaja con viandas, ampliadas a regalos por los griegos del siglo VIII a. C., una proverbial hospitalidad griega que parece remontarse a los celtas antiguos y tal vez antes a los germanos (Korstanje, 2010, p. 88). La voz ‘hospitalidad’ proviene de la raíz proto indoeuropea *host* que a su vez proviene de \*ghos-ti- que significa ‘extranjero, huésped, anfitrión’, adecuadamente ‘alguien con quien se tienen deberes recíprocos de hospitalidad’, para representar ‘una relación de intercambio mutuo muy importante para la antigua sociedad indoeuropea’. Pero como los extraños también pueden ser enemigos potenciales además de huéspedes, la palabra tiene un camino bifurcado (Harper, s.f.). Esteban, por ejemplo, termina siendo un huésped que por su discapacidad habría de recibirse con atenciones, pero no deja de ser un potencial enemigo en virtud de su conexión con Teresa.

Convencionalmente, la hospitalidad se asume como un gesto admirado y practicado por casi todas las civilizaciones que han existido, como si hubiera de por medio una necesidad humana básica.<sup>8</sup> Y en realidad sí la había: esta figura institucionalizada en el mundo clásico se entendía en términos de la protección que se le debía al diferente (Korstanje, 2010, p. 97), al inmigrante, en definitiva, al extranjero: en la antigua usanza, los griegos solían externar diferencias con los invitados a quienes extendían

---

<sup>8</sup> El declive del sentido de la hospitalidad se advirtió por vez primera en la Inglaterra del siglo XVI, cuando obispos fueron acusados de restringir el trato a sus amigos y parientes, al tiempo que los ricos nombraron limosneros para efectuar sus obras de caridad. Un par de siglos después, la hospitalidad inglesa ya era un fingimiento (Zeldin, 2016, pp. 468-469).

protección, aun cuando fueran extraños hasta el punto de pernoctar ahí durante varios días.<sup>9</sup> Se trataba de un contrato tácito que, como propone Jacques Derrida, establece una vinculación entre el anfitrión y el desconocido (Derrida y Doufourmantelle, 2008, p. 27). Sin embargo, en la novela de Oreamuno, el sentido de la hospitalidad se ha degenerado e incluso caricaturizado.

Esos detalles del espacio tienen que ver con la expresión de un lugar que no es la propia casa, pero que la ley de la hospitalidad debería acoger por la protección al de fuera. En caso de que el hipotético visitante persistiera en la hostil vivienda, no había cambio en la situación. Es más, continuaba la agresión por la ausencia de incomodidad en la zona más social de todas, el salón: paredes casi desnudas, sombra, frío y humedad, con “ruidos incongruentes, palabras que caían solas, como si no fueran dirigidas a nadie porque nadie las contestaba” (Oreamuno, 1949/2010, p. 49). Desde tiempos neolíticos, el exterior se ha hecho equivaler al peligro, el interior a la seguridad. Siglos después, la cueva protectora evoluciona en el XVIII a la expresión de la individualidad, entendida como intimidad. Rybczynski (2009) sostiene que “el interior doméstico ha mostrado siempre una sensación de intimidad y de hogar” (p. 221). A partir de la modernidad, la sociedad muestra propensión por la esfera privada, convirtiéndose en su lugar por excelencia. Esta línea identifica el interior con la subjetividad personal, cuya experiencia de vida está en que representa cobijo y seguridad, mientras que el resto, lo desconocido y lo inseguro, queda reservado al exterior.

El visitante se sentaba en el sillón más cómodo “la sirvienta me hizo entrar; ya habrá avisado” y después de la espera “nadie viene a saludarme” notaba, tal vez sin analizarlo, que el sitio era inhospitalario y que el forro blanco del mueble estaba húmedo, con esa humedad molesta y pegajosa del moho. Se movía para otro asiento “este estará más seco”. El nuevo era de madera dura, sin un almohadón rígido “¡qué duro está!”; bajo su espalda las tallas punzaban y el tacto no podía discernir si se trataba de una voluta, de una flor o un agujero. Se cambiaba otra vez, y después de probar varios muebles, mirando los cortinones con temor a la presencia de los demás “parece que me miran” acaba por pararse “así estaré mejor”. En aquella casa uno se sentía mirado. Mirado por la sombra o por unos ojos hostiles que debían reír de sus extraños temores, de su prisa al cambiar de sitio, de la rapidez con que giraba la cabeza, del gesto defensivo con que se volvía. Se paseaba escuchando, creciendo en impaciencia y angustia. (Oreamuno, 1949/2010, p. 49)

En efecto, el mobiliario y demás enseres de la zona más social de la casa se mencionan para recalcar la ausencia de hospitalidad, para destacar la frialdad de la casa, con lo que la narración recurre a la idea de humedad, como el asiento. La humedad riñe con la calidez, es incómoda, no hospitalaria. La experiencia de la visita tiene que ver con los cimientos en que viven los personajes, en función de las dinámicas que se gestan en el espacio. Hay, no obstante, una sensación peor que la de desatención: la amenaza, oculta en los cortinones que parecían esconder ojos hostiles.<sup>10</sup> La situación redundante en una experiencia desagradable, casi terrorífica, a las antípodas de la hospitalidad.

---

<sup>9</sup> Es la razón por la que en la *Odisea* la instalación en la casa del protagonista supone una de las normas de quebrantamiento de la hospitalidad que se castiga con la muerte.

<sup>10</sup> Lo que produce la sensación de ser mirado: una experiencia comparable a las relaciones imperiosas entre madre e hijo, cuando un tercer personaje filmico ajeno a la dinámica, Lila Crane (Vera Miles), se sitúa frente a la casa Bates en *Psycho* (1960) de Alfred Hitchcock, en una suerte de enfrentamiento, con una manifiesta densidad en el ambiente. Aquí, sin embargo, esa mirada circula en el interior de la casa misma, lo cual resulta, si cabe, más ominoso en tanto el territorio es igualmente desconocido y de encierro.

Una última particularidad de la visita en la novela de Oreamuno que contrasta con la tradición de reconocimiento del otro radica en su condición de *anonimato* —por eso el narrador no le asigna nombre ni identidad: no tanto por ser hipotético, sino porque no llega a adquirir la categoría de persona siquiera—. En efecto, aparte del habla que define al sujeto como otro, la del nombre cuenta dentro de los requerimientos esenciales de la hospitalidad identificados por Levinas (1993, p. 309). De todas las formulaciones que ha apuntado Levinas, la más importante es la pregunta por el apellido (*le nom de famille*) que, como mínimo, se suele hacer al visitante, con el que asimismo se contraen obligaciones.

## 5. Los visitantes con y sin nombre

A lo largo de la novela y de los años que transcurren en el tiempo de la historia, únicamente aparecen tres visitantes cuya entrada es aceptada en la casa y que están definidos y, por tanto, cuentan con nombre propio: Cristina, Aurora y Esteban. Las dos primeras son amigas de los hijos, sobre los cuales tienen pretensiones sentimentales, Roberto y Gabriel respectivamente, y logran frecuentar la casa en calidad de potenciales miembros políticos (como la primera, que contrae matrimonio por su embarazo, no por amor), esto es, ellas son parte del grupo familiar.

El otro al que también se admite es a Esteban, que no tiene un condicional equivalente. Es el amigo cojo —por ende, disminuido— de su esposo, quien lo desvalora,<sup>11</sup> pero su acusada sensibilidad lo lleva a desarrollar una impensada y especial conexión emocional con Teresa.<sup>12</sup> Como tal, es el único personaje masculino que “se desvía del modelo estereotipado del hombre verdugo” (de Vallbona, 1987, p. 214). Así sucede sorpresivamente un día de diciembre —en su dimensión temporal simbólica, por cuanto representa el final de un ciclo, aunque en este caso fallido, cuando se le recibe por primera vez en la casa. Vasco le anuncia de la presencia de un invitado a su esposa y ella se extraña: “Yo casi digo: ¡Nosotros... invitados...! Pero solo digo: –Ya voy, Vasco” (Oreamuno, 1949/2010, p. 75). Cabe reparar que la respuesta de Teresa —en lo que se supone una comunicación cotidiana y espontánea— se reprime, se la guarda para sí, y asiente con obediencia.

Salvo los mencionados tres personajes, para el resto del vecindario, en cambio, la casa resulta un misterio. Por eso, la agonía de Teresa es la justificación para la paulatina entrada de vecinos, ante la furia e impotencia de Vasco, en un proceso en el que la casa se ve invadida. La herida ocurre en el corazón de la casa: la habitación principal, la más íntima de las estancias por excelencia, el *thalamus* del que Echeverría (1999) sostiene que en la Grecia Antigua no era solo el lecho conyugal, sino el aposento más recóndito e íntimo donde se guardaban los tesoros personales (p. 29). La concurrencia nunca vista es encabezada con la intromisión de la inoportuna señora González, quien

había esperado muchos años la oportunidad de entrar a esta casa, [y] se paseaba de un cuarto al otro revisando, investigando y haciendo un meticuloso inventario de todo lo visto. Le contaría todo a las vecinas. Les diría la forma en que estaba dispuesta la casa, cómo era por dentro y cuántos cuartos desocupados contaba. Sería el suyo un éxito

---

<sup>11</sup> Simbólicamente, desde los antiguos, la cojera se ha visto como un signo de vulnerabilidad, de debilidad, dicen Chevalier y Gheerbrant (1986), aunque también se asocia al cambio de un ciclo: “terminar... para volver a comenzar” (p. 315). El mismo Esteban marca un ciclo en la novela, con su sacrificio.

<sup>12</sup> Esta, en cambio, es un sujeto tan anulado que ni siquiera tiene conexiones con ningún conocido, amigo o familiar que la lleven a convertirse en hospedadora, como si el sustantivo fuera exclusivo únicamente de varones.

pesquisitorio que todas habrían de envidiar. Para todo el vecindario [sic] la casa y sus habitaciones constituían una incógnita...

Ella, lo mismo que las demás señoras del barrio, había esperado impacientemente la oportunidad de entrar en la casa y averiguar más cosas. Pero el hermetismo general de la familia heló todo intento de aproximación. Por fin hoy, esta noche, ella podría surtir al vecindario de noticias frescas. (Oreamuno, 1949/2010, pp. 375-377)

Los acontecimientos que habrían de dar el golpe mortal definitivo al mundo familiar y que empezarían apenas a vislumbrarse con el acoso de extraños indeseables que entran en masa. Aurora, el panadero Jacinto, la señora González, la señora Benítez,<sup>13</sup> el cura, el resto de vecinos curiosos: todos ajenos a la familia se apersonan no tanto para ofrecer el pésame —lo que ofrece un nuevo contraste: ninguno de sus hijos—, sino para fisionear lo que tanto tiempo murmuraban de la casa. Tanto que no tiene importancia que el fenecimiento no haya tenido lugar aún, porque el velorio acontece de manera macabra: con un cuerpo agonizante, todavía con vida, a la expectativa de su irrefrenable concurrencia. Es como si su mudo y cruel público aguardara ansioso la llegada de la muerte, en simultaneidad por cierto a la de su hijo que también agoniza en la soledad de la casa donde convive con Aurora, lo que, de nuevo, contrasta a la vez que enlaza a ambos personajes. Esta visión sobre la muerte se trata de una escena proscrita, como la sexual, que de ordinario suele abstraerse de la esfera social por sus reticencias de mostración (Sanabria, 2011, p. 67), es decir, por el alto grado de intimidad que entraña conforme se le adentra —a la habitación—, como dice Morris (1994), el lugar donde acontecen los hechos más importantes de la vida: descansar y dormir, vestirse y desvestirse, hacer el amor, enfermarse y morir (p. 95). La agonía de Teresa funciona como pretexto para la entrada incontrolada. Por ello, de manera paradójica, uno de los actos más hondos e importantes del sujeto no ocurre en un hospital ni en la paz de su habitación, en la intimidad de su soledad o en su defecto de sus seres más cercanos; al contrario, la agonía y muerte de la protagonista ocurren en condiciones diríase semi públicas. Desde el principio, se ha operado una identificación entre casa y madre: tanto la casa como Teresa se disuelven, se desgastan en el lento transcurrir de la acción. Ella, que había cambiado a los hijos por la casa, encuentra finalmente la ruta de su evasión en su interior mismo: bien la novela deja claro que la casa es su mortaja, su ataúd.

La desaparición no solo es de Teresa, sino con ella, su cascarón hueco, aunque en la novela apenas se asiste a su preámbulo, marcado por la entrada de los extraños. Por eso, ya no son visitantes anónimos o hipotéticos del vecindario, personajes sin nombre; en esos momentos, adquieren individualidades y funciones perfiladas. La señora González es la primera que se cuele, por tanto, la que asume liderazgo y, con su inagotable parloteo, marca un punto de inflexión sin retorno sobre la dinámica habitual, dominada por la tiranía y la voluntad despótica de Vasco, que no hace más que acumular disgustos con cada gesto de ella, pero incapaz de explotar.

El flujo discursivo de ese, en apariencia, anodino personaje logra imponerse por encima del patriarca en su propia casa desde un fragmento que resulta cómico por disruptivo, es decir, por cuanto la narración induce a una situación a cargo de un personaje del afuera, lo que expresa un contraste en dos sentidos: por un lado, con el tono dramático que contiene la narración precedente, repleta de encuentros de tensión y violencia contenida; por otro lado, en relación con la gravedad que tradicionalmente se asocia

---

<sup>13</sup> Nótese que, salvo Aurora, una habitual de la casa, buena parte de estos personajes, vecinos, sobre todo, ya son identificados por su nombre o apellido.

a la muerte. La narración inserta un elemento socarrón o jocoso en medio de la solemnidad a la que se asocia el evento. Y es que, una vez dentro, la señora González asume un inusitado mando —solo comprensible, pero también posible, por la muerte—, disponiendo todo el mundo de los Mendoza como si fuera ella misma la cabeza de familia: ordena a la criada a preparar café, manda a llamar al panadero, a preguntar por el sacerdote, recibe a otros vecinos. Más aún, hasta se permite incluirse como si fuera miembro de la casa: “—Entra, hija, entra. Y usted, señora Benítez, ¿cómo está? Nosotros —dijo ‘nosotros’ incluyéndose sin más en la familia— ya lo ven, muy apurados.... Sentarse, hijas, sentarse” (Oreamuno, 1949/2010 p. 378), ante la presencia misma del desautorizado jefe de familia. El hecho, así pues, no es inocente o meramente un acto de solidaridad pública, con el muerto; resulta crucial, una estocada mortal: por primera vez en su vida, Vasco, que incluso había desarticulado a otro extranjero amenazante (Esteban) en sus dominios, se ve enmudecido y paralizado, coaccionado a la renuncia de la imposición de su autoridad.

Nunca se había encontrado con una mujer tan charlatana y estaba acostumbrado a actuar solo contra la mansedumbre sin límites de Teresa. Oponer razones o hechos a tal aluvión de palabras y gestos ejecutorios estaba más allá de su energía presente. Como en el caso de todos los seres violentos, su voluntad fracasaba ante una voluntad mayor que la suya (Oreamuno, 1949/2010, p. 379).

La incontinencia verbal de un sujeto extraño al estrecho círculo familiar amedrenta —o neutraliza— el hermetismo del opresor, vencido y humillado sin poder continuar con el círculo de violencia, ejercido fundamentalmente con la palabra. Incluso se apropia de todos los espacios de la casa, gesto que inviste a familiares y próximos con la mayor intimidad, e incluso se apropia de todos los espacios de la casa y expulsa a todos los que se encuentran en la habitación. Los otros, ajenos, han tomado posesión de la casa. En el mundo grecolatino, abundan situaciones de hospitalidad y en *La Odisea* los excesos de los pretendientes radican en el abuso de su condición de huéspedes, por lo cual la respuesta de su propietario no puede ser otra que el castigo de la muerte. Pero Vasco, a diferencia de Odiseo, no encuentra forma de expulsión, lo que determina la desaparición definitiva del cascarón hueco: sus miembros ya han emprendido las rutas de evasión. A partir del momento de la muerte de Teresa, ha quedado abierta la casa, que encuentra su continuidad con su relevo, Aurora, cuando llega a la suya, *su casa*, para encontrar el cadáver de Gabriel. Lo llama, lo mira, y termina dándose cuenta de que está muerto. Entonces, se percata de que es primavera, apaga la luz y espera el amanecer; abre las ventanas que dejan entrar los sonidos de la ciudad mientras entona un canto. Aurora es una clara alegoría de su nombre.

## 6. Cierre: el ambiente. De la casa al país

*La ruta de su evasión* se inscribe en el cronotopo del idilio familiar, pero los Mendoza están lejos de ser miembros de una familia idílica. La narrativa, que en la pintura y la literatura de décadas anteriores ocupaba un lugar central, se convierte, desde mediados de la década de los cincuenta del siglo XX, en el símbolo de la familia y también de la nación (Ovares et al., 1993, p. 275). Pero, en tanto hay una mayor apertura al establecimiento de relaciones con otros sujetos, el cronotopo del idilio familiar se desplaza y lo ajeno inhumano pasa a imponerse: “En el gran mundo, frío y extraño, hay esparcidos rinconcitos cálidos

de humanidad y bondad” (Bajtín, 1989, p. 383). Ninguno de esos rincones está situado en la casa de los Mendoza, de ahí la fuga. Ese interior cerrado que constituía el refugio que acogía a Juan Varela con su familia o las cuatro desgarradas generaciones campesinas de los Vega de *El sitio de las abras* pasa a revertirse en el espacio ciudadano. La casa, en el mundo ciudadano, “cada vez más despersonalizado y riesgoso, aparece... como último reducto del idilio” (Ovares et al., 1993, p. 275). El núcleo básico lo componen el padre, que no solo no ofrece protección, sino que es violento, y la madre, que tampoco representa calidez ni la cercanía a sus hijos, porque desde ninguno de los dos se ejerce comunicación, como lo explica el hecho de la abundancia de monólogos interiores. No obstante, ese microcosmos idílico de la novela encuentra su expansión en la sociedad costarricense de la época, como representación a gran escala del espíritu aislado del país y en concreto del Valle Central.

El paradigma familiar tradicional con que se amalgamaba el estado nación se revierte al espacio familiar. Ahí, el afuera entrañaba violencia, aquí no; es más, en la familia Mendoza la calle, el exterior es la respuesta: por eso, es la ruta que todos los personajes toman. La seguridad no la ofrece el adentro, ni la certeza de estar seguro o protegido, solo amenaza y, por tanto, expulsión o evasión y muerte. Esta disposición que en otra parte Oreamuno había llamado el *ambiente* está justamente presente en sus escritos reunidos en *A lo largo del corto camino*: en la educación y la familia en “¿Qué hora es...?” (1938), en el exceso de folclorismo en la literatura en “Protesta contra el folclore” (1943), desde la perspectiva foránea en “El ambiente tico y otros mitos tropicales” (1939). En este último, originalmente publicado en *Repertorio Americano*, la autora se refería a la impresión inicial adquirida por el hipotético extranjero — planteado aquí como vocativo, en su llegada al país—:

Si usted es extranjero y llega a Costa Rica, hay desde el muelle de entrada un gran culpable que se cierne sobre el país y al que se le achaca todo lo malo que sucede (y sucede mucho): el ambiente”. (Oreamuno, 1961/2011, p. 13)<sup>14</sup>

En “El ambiente tico y otros mitos tropicales”, Oreamuno (1961/2011) no termina de precisar bien a qué se refiere con ambiente e igualmente reconoce que consiste en una categorización vaga pero definitiva en la cotidianidad (p. 13). Pese a ello, aclara que es “una cosa muy grande, muy poderosa y muy odiada que no deja hacer nada, que enturbia las mejores intenciones, que tuerce la vocación de la gente, que aborta las grandes ideas ante su concepción” (p. 14). Si se va más allá de la novela, la referencia a esa opresión aniquilante cobra una dimensión adicional, porque apunta a un hecho más hondo, a una dinámica social fallida en las distintas dimensiones del reconocimiento y se manifiesta en la sensación que tiene que ver con un clima indefinido el cual solo se logra percibir una vez dentro.<sup>15</sup> En el proceso de construcción de un espacio cívico de convivencia, dinamizado por sujetos recíprocamente reconocidos, Honneth (1997) determina tres dimensiones o fases sucesivas del reconocimiento: 1) la identidad nominal, con la cual los padres reconocen al hijo como miembro de una comunidad familiar afectuosa que le dota

---

<sup>14</sup> Podría ser que ese culpable al que señala Oreamuno tenga alguna relación con el espacio físico, la de un valle al que se sube por un camino serpenteante entre montañas y que expliquen el aislamiento geográfico que menciona Constantino Láscaris (2021) que habría dado lugar al otro aislamiento, el social (p. 20).

<sup>15</sup> Como texto literario, es difícil pensar que la referida figura del hipotético visitante de *La ruta de su evasión* alcanzara materialidad, pero lo logra incluso unas cuantas décadas después en el libro *El costarricense* (1972) del destacado pensador Constantino Láscaris —extranjero, exiliado español—, con el que concurre en ese extrañamiento crítico, distanciado de la autopercepción nacional.

de autoconfianza; 2) la identidad jurídica, con la cual el Estado reconoce al ciudadano como miembro de una comunidad política que le dota de autorrespeto; y 3) la identidad moral, con la cual la sociedad civil reconoce al conciudadano como miembro de una comunidad solidaria que le dota de autoestima (pp. 36-37). Así, la teoría del reconocimiento de Honneth discierne el *continuum* de la subjetivación que desde el ámbito doméstico evoluciona hasta la personalidad moral con la mediación de la institucionalidad política. Pero aquí las fases del reconocimiento que implican diferentes escalas no se corresponden.

En el siglo XX en Costa Rica, el mito se planteó en términos de la *Suiza Centroamericana* en el discurso nacional; en el siglo XXI resulta *el país más feliz del mundo* que, a diferencia de la categoría antaño autodesignada, mantiene la visión idealizada e indulgente, aunque esta vez desde fuera. En efecto, ya incluso en más de una ocasión —2009, 2012 y 2019— se ha distinguido al país con la referida mención a nivel internacional por índices de estudios de muy prestigiosas organizaciones como la New Economics Foundation. No hay otro modo de decir que se trata de una valoración frívola, insustancial, cercana a lo comercial, publicitada a nivel mundial (a la idea de marca), en tanto responde a una inversión de la realidad objetiva que conduce al falseamiento de sus condiciones internas, a la idealización de un estado de cosas que se miran con condescendencia, que estanca y adocena.

La correspondencia del hipotético visitante de la casa opresiva se corresponde con la perspectiva de ese hipotético extranjero por la impresión del entorno, que su estudiosa Solano Moraga (2018) califica de permeado por la apatía, el abandono, la carencia de criticidad, el conformismo y la indiferencia (p. 277). La estagnación es una actitud meramente subjetiva que viene —decía Oreamuno (1961/2011) en el ensayo— de la “mediocridad de la cuna, la mediocridad de nuestra economía y de nuestra política”, en donde campa la indiferencia y falta de espíritu de lucha (p. 14), que tienen que ver con el aislamiento y el enmontañamiento histórico geográfico que señalaba Láscaris (1972/2021) en la constitución del *ethos* del costarricense: taciturno, aislado, desconfiado (p. 23). Un valle aislado, como fue la capital hasta bien entrado el siglo XIX, inevitablemente sella su influjo en sus pobladores. Así, la imagen de la casa inextricable donde los Mendoza han convivido durante años —ocultando, por un lado, sus miserias, y proyectando, por otro, opacidad total— alcanza correspondencias con la imagen del país a ojos extranjeros: simplificada, folclórica, turística, tropicalizada.

La escritora ha elaborado esta idea en otros relatos donde las relaciones entre el huésped y el ajeno son llevadas al género del relato, como en “Un regalo” (1948). Sin dejar de ser —nunca mejor dicho— pasiva, la agresión aquí adquiere otras consecuencias, el protagonista aislado se niega a abrir la puerta a un vecino extranjero. Tras ser obsequiado con un pastel de probablemente su enamorada, se resiste a abrir la puerta porque presume que es el vecino incómodo, de quien después se sabe que llamaba porque tenía hambre y se desploma frente a su puerta,<sup>16</sup> semejante al hipotético visitante al que, en la mesa durante la comida, no se le invita. Sin embargo, en este caso es distinto. Aquí el avaricioso propietario come un pastel espléndido (barroco, con torrecitas y balcones con fresas adentro), mientras que el vecino —el extraño, el

---

<sup>16</sup> El que se trate de un pastel precisamente conduce a evocar la supuesta y popular atribución a María Antonieta de Austria en el siglo XVIII ante el desconocimiento o la indiferencia del hambre de los campesinos en su frase “Qu'ils mangent de la brioche”. No hay evidencia histórica de la veracidad de la fuente, pero en *El regalo*, el personaje narrador reflexiona desde una sintonía parangonable, que va del hambre como sustento básico a la saciedad, el excedente: “El encanto de los pasteles está en el hartazgo, y posteriormente en la indigestión” (Oreamuno, 2011/1961, p. 124), lo que remite al conflicto social entre quienes están asentados y los que no.

extranjero, el que habla otra lengua— termina muriendo de hambre. En este otro texto coetáneo de Oreamuno, la posibilidad se cierra no solo ante el hecho de su origen foráneo, porque habría sido imposible establecer conversación ante la ausencia de lengua común, “como si al perder la palabra hubieran perdido toda posibilidad de reencuentro” (Oreamuno, 1949/2010, p. 118). Entonces, la reacción es la huida —de nuevo, la evasión—, en este caso discreta.

En el momento en que se ingresa en la casa, el ambiente se percibe denso, cargado de tensión en todo su alrededor, experiencia similar a la que aludía Oreamuno en su ensayo. Por tanto, la casa de los Mendoza funciona como una escala pequeña de Costa Rica, país del que solo se ofrece la evasión, que fue la ruta que tomó la autora, imitando a los personajes de su casa, en los últimos años de su vida, entre México y Guatemala, para exiliarse y no volver jamás, de lo que quedó constancia en una emotiva carta que le escribió a su amigo Joaquín García Monge:

Quiero que si algo de valor hago yo en el ramo literario, mi trabajo pertenezca a Guatemala, donde he tenido estímulo y afecto, y no a Costa Rica donde, fuera de usted, todo el mundo se ha dedicado a denigrarme, odiarme y ponerme obstáculos. Deseo que nunca se me incluya en nada que tenga que ver con Costa Rica y que mi nombre no figure en ninguna lista de escritores ticos, porque mi trabajo y yo pertenecemos a Guatemala. (Oreamuno en Corrales, 2015, párr. 29)

El reconocimiento de Honneth (1997) que no se lograba en la esfera filial, tampoco Oreamuno lo ve alcanzar en las siguientes dos últimas escalas: la del derecho o reconocimiento jurídico, que implica una dimensión más amplia aún, esto es, como ciudadano y, por último, el reconocimiento social, donde la comunidad de valor se identifica con la solidaridad (p. 159). Pero en ese clima no es posible ni uno solo de esos reconocimientos, porque, para empezar, la comunicación falla. Lo que domina es un resquebrajamiento en todas sus dimensiones porque el extrañamiento y la inhospitalidad por partes iguales impide de entrada una identificación. País y casa (o nación-familia) comparten atributos, porque al final uno es destilación del otro: son indiferentes, estáticos, adocenados. Y cualquier cosa que de ahí se pretenda no puede resultar en otra sino en su evasión.

## Bibliografía

- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio* (E. de Champourcin, Trad.). Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1957).
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Taurus.
- Beaupied, A. (1981). Tensiones binarias en *La ruta de su evasión* de Yolanda Oreamuno. *Literatura y crítica*, (5), 145-147.
- Català, J. M. (2009). *Pasión y conocimiento. El nuevo realismo melodramático*. Cátedra.
- Chen Sham, J. (2007). La estructura familiar y el espacio inhóspito en las novelas tempranas de Fabián Dobles: *Ése que llaman pueblo* y *El sitio de las abras*. *Kañina*, XXXI(2), 185-195. <https://archivo.revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/view/4586>

- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1986). *Diccionario de símbolos* (M. Silvar y A. Rodríguez, Trads.). Herder.
- Corrales, A. (2015). Acercamientos a la obra de Yolanda Oreamuno. *Carátula*, (115).  
<https://www.caratula.net/67-acercamientos-a-la-vida-y-obra-de-yolanda-oreamuno-unger/>
- Derrida, J. y Douformantelle, A. (2008). *La hospitalidad* (E. Segoviano, Trad.). Ediciones de la Flor.
- de Vallbona, R. de (1987). *La ruta de su evasión*, de Yolanda Oreamuno: escritura proustiana suplementada. *Revista Iberoamericana*, 53(138), 193-217. doi: [10.5195/reviberoamer.1987.4323](https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1987.4323)
- Echeverría, J. (1999). *Cosmopolitas domésticos* (2ª Ed.). Anagrama.
- Harper, D. (s.f.). *Host*. Online Etymology Dictionary. <https://www.etymonline.com/search?q=host>
- Honneth, A. (1997). *La lucha por el reconocimiento. Por una gramática moral de los conflictos sociales* (M. Ballester, Trad.). Crítica.
- Korstanje, M. E. (2010). Las formas elementales de la hospitalidad. *Revista Brasileira de Pesquisa em Turismo*, 4(2), 86-111. doi:10.7784/rbtur.v4i2.325
- Lagarde y de los Ríos, M. (2005). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* (4ª Ed.). Universidad Autónoma de México.
- Láscaris, C. (2021). *El costarricense*. Editorial de la Universidad Estatal a Distancia. (Obra original publicada en 1972)
- Levinas, E. (1993). *El tiempo y el otro* (L. J. Pardo Torío, Trad.). Paidós.
- Macaya, E. (1992). *Cuando estalla el silencio. Para una lectura femenina de textos hispánicos*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Morris, D. (1994). *The Human Animal. A Personal View of the Human Species*. BCA.
- Mulvey, L. (1989). *Placer visual y cine narrativo* (J. Talens, Trad.). Instituto Shakespeare.
- Oreamuno, Y. (2010). *La ruta de su evasión*. Editorial Costa Rica. (Obra original publicada en 1949)
- Oreamuno, Y. (2011). *A lo largo del corto camino*. Editorial Costa Rica. (Obra original publicada en 1961)
- Ovares, F., Santander, C., Rojas, M. y Carvallo, M. E. (1993). *La casa paterna. Escritura y nación en Costa Rica*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Quesada Soto, A. (2012). *Breve historia de la literatura costarricense*. Editorial Costa Rica.
- Rojas, M. y Ovares, F. (2018). *Cien años de literatura costarricense* (Vol. I). Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Rybczynski, W. (2009). *La casa. Historia de una idea* (F. Santos Fontenla, Trad., 9ª Ed.). Nerea.

- Sanabria, C. (2011). *Contemplación de lo íntimo. Lo audiovisual en la cultura contemporánea*. Biblioteca Nueva.
- Sanabria, C. (2016). La representación del espacio familiar como ominoso en la literatura costarricense: de *La ruta de su evasión* a *Larga noche hacia mi madre*. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 42(Especial), 117-127. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/26469/26700>
- Solano Moraga, S. (2018). Yolanda Oreamuno y el panorama artístico costarricense en Repertorio Americano. *Repertorio Americano* (2ª nueva época), 26: 271-279. <https://doi.org/10.15359/ra.1-26.16>
- Zeldin, T. (2016). *Historia íntima de la humanidad*. (J. L. Gil Aristu, Trad., 6ª Ed.). Plataforma.