



**Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica**

Publicación Semestral, ISSN-0377-628X

Volumen 40 - Número 1

Enero - Junio 2014

---

**ANIMALES EXTRAÑOS/SERES HUMANOS  
SEDUCIDOS: LOS MONSTRUOS EN LOS RELATOS  
DE RIMA DE VALLBONA**

*Jorge Chen Sham*



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada



# ANIMALES EXTRAÑOS/SERES HUMANOS SEDUCIDOS: LOS MONSTRUOS EN LOS RELATOS DE RIMA DE VALLBONA

## STRANGE ANIMALS/SEDUCED HUMAN BEINGS: THE MONSTERS IN RIMA DE VALLBONA'S STORIES

*Jorge Chen Sham*

### RESUMEN

El efecto provocador, de pavor y de miedo, de atracción y de vértigo que producen los monstruos, comienza en Rima de Vallbona con lo familiar de la mascota. De esta manera, la escritora estadounidense reinterpreta lo fantástico ante aquello que se describe como perversión/fascinación que despierta nuestros temores más profundos con el monstruo que se esconde detrás de un perro o de un gato. La mascota de nuestros hogares puede transformarse en el lugar de una atracción fatal y de una relación basada en la servidumbre en el caso de “Mi alteránimus (parábola)” o en una experiencia de vértigo desestabilizador en el caso de “El nagual de mi amiga Irene”.

**Palabras clave:** De Vallbona-Rima, relato costarricense, monstruos, animales y mascotas en la literatura.

### ABSTRACT

The reaction of horror and fear, of attraction and vertigo that monsters produce, starts in Rima de Vallbona with the familiar element of the pet. Thus, the Costa Rican-American writer reinterprets the fantastic before what is described as a perversion/fascination that awakens our deepest fears with the monster that hides behind a dog or a cat. The pets in our homes turn into a fatal attraction and a servant-master relationship in “My Alter Animus (Parable)” and into a dizzying destabilizing experience in “My Friend Irene’s Nahual”.

**Key words:** De Vallbona-Rima, monsters, animals and pets in literature.

Si lo fantástico reposa sobre la emergencia de lo irreal en la familiaridad de lo cotidiano o del mundo real, la presencia y la naturaleza de un evento sobrenatural o extraordinario se imponen como *conditio sine qua non* para que la percepción humana se cuestione y se explore las fallas y vacíos de la comprensión de los fenómenos (Guyard, 2009, p. 485). En la sombra de lo innombrable o de lo inconcebible, se pone en escena este malestar del entendimiento y

---

**Dr. Jorge Chen Sham.** Universidad de Costa Rica. Profesor de la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura. Costa Rica. Miembro correspondiente de la Academia Nicaragüense de la Lengua y colaborador de la Academia Norteamericana de la Lengua Española. Costa Rica.  
Correo electrónico: jorgechsh@yahoo.com

Recepción: 09- 12- 2013  
Aceptación: 15- 03- 2014

de los sentidos que termina por desestabilizar y a atrapar a quien se enfrenta a estos estados alterados de la conciencia y de la realidad circundante. El miedo y el terror se imponen y cobran la forma de seres monstruosos y fantásticos, que el mito y las leyendas han construido, y encuentran su consagración textual en los bestiarios medievales y en los relatos de viajes de la Alta Edad Media. Más recientemente es la tradición genérica de lo gótico o el gusto romántico por la necrofilia y lo extraño lo que da carta de naturalización de lo monstruoso en la literatura y el arte en general. Su génesis y la atracción fatal ejercida sobre los seres humanos partiría, como explica Rafael Ángel Herra (1988, p. 21), de esas oscuras tendencias atávicas, ya sea por contraponer el Bien y el Mal, ya sea por representar seres con un poder sobrenatural o sobrehumano que tienden a apabullar y a aniquilar.

Por esa razón, el ser monstruoso causa miedo y terror y lo es porque en él se encuentran condensadas la desviación, lo que está fuera de la norma y no se puede explicar, el caos, la ambigüedad, lo demoníaco. Es decir, el monstruo es el lugar de una articulación simbólica gracias a la cual encarnamos, en un ser que es ficción pura, aquella cara oculta y no visible de nuestros deseos y carencias. De esta manera, le otorgamos un contenido psíquico y biológico a un ente imaginario, que representa siempre lo abyecto, lo repulsivo, aquello que odiamos y reprimimos, o tememos exteriorizar.

Ahora bien, ¿cómo se manifiestan los monstruos en la literatura o en el arte? Herra (1988) plantea la necesidad de analizar la manera y el sentido que adquieren tales seres en tanto configuración estética, cuya representación está motivada por la angustia, el terror, el desagrado o la repugnancia que nos provocan. A esto se le denomina el efecto de lo monstruoso sobre el espectador/lector y que tiene como base tres procedimientos:

- a. El monstruo se presenta y es visto como alguien distinto y diferente; de ahí su anormalidad, su excepcionalidad. Se trata de una identidad captada como singularidad.
- b. En tanto signo metafórico, funciona como representación de otra cosa. Se trata de ver sus relaciones textuales.
- c. En tanto símbolo, desencadena el repertorio y el archivo culturales en el que se establecen relaciones ancladas en el mito o en el folclore; por ejemplo. Se trata de su valor como símbolo.

De lo anterior, podemos concluir que, a causa del efecto de lo monstruoso y por el hecho de trabajar con artefactos culturales, debemos estar atentos a la función y la modelización que de estos seres hace la ficción y, sobre todo, a su polivalencia sígnica (Herra, 1988, p. 24). Sin embargo, la creación del monstruo podría justificarse en esa dicotomía fundante sobre la cual se sostiene toda nuestra metafísica occidental, basada en esa oposición entre el Bien y el Mal. En tanto que “el hombre *necesita* del mal para afirmarse como bueno” (Herra, 1988, p. 25), nace el monstruo en esa pugna o dilema que lo conceptualiza como contrapunto de la bondad y, por lo tanto, encarnación de la maldad destructiva en la que podemos exorcizar nuestros fantasmas y miedos más profundos; dice al respecto Herra: “Gracias al monstruo, a su principio ético, los hombres se sienten a salvo del mal: la destrucción corre por cuenta de las bestias, y el monstruo aparece entonces engañosamente, en vez del hombre, como inventor del mal con sus actos” (Herra, 1988, p. 26).

De esta manera, a partir de esta asociación con la maldad, el monstruo entra en una sistemática en la que lo insólito y lo anormal son la manifestación más acruiciante

de la incertidumbre que se apodera del lector/espectador. Esto lo realicé en un corpus de relato costarricense contemporáneo, en donde analicé relatos de *Ondina* (1985), de Carmen Naranjo, y de *Jaguares góticos* (2003), de José Ricardo Chaves. Una enana de rostro de vieja, un hombre con enormes pechos en Naranjo; hemafroditas o vampiros en Chaves, el erotismo desafiante y necrofílico hacía que lo monstruoso pasara por la exacerbación de lo sexual y de un disfrute enfermizo y egoísta del placer (Chen, 2009, p. 420), mientras que sus relatos exploraban ciertas conductas sexuales que las sociedades catalogan en general de transgresoras y marginales; de ahí que la deformidad, las transformaciones corporales y psicológicas fueran la expresión de los límites de lo normal. Pero, ¿qué sucede cuando en la vida cotidiana y doméstica se presenta algo insólito o extraño y vuelve esta situación insostenible hasta culminar con el proceso de construcción del efecto monstruoso? Para marcar lo familiar de este proceso, voy a analizar relatos de Rima de Vallbona (2003), quien lo configura a través del animal de compañía, la mascota que tenemos en nuestros hogares, un gato o un perro.

¿Qué más dulce y cariñosa que una mascota perruna, siguiendo ese saber popular que la hace “el más fiel compañero del ser humano”? Pues precisamente de eso se trata en el poco convencional cuento de Rima de Vallbona (2003) con el título seductor de “Mi alteránimus (Parábola)”, publicado por primera vez en la antología que reúne la Editorial Torremozas bajo la oposición temática de *Tejedoras de sueños versus realidad*. La extraña criatura aparece en la vida de la protagonista del relato y ella intenta explicar su presencia en términos cercanos con su infancia para asimilarlo a lo que es familiar y produce una nostalgia inquietante<sup>1</sup>. Veamos el *incipit* del relato en donde todas las posibilidades se juegan y se programa la seducción de lo extraño:

En toda la redondez de la tierra no hay quien pueda describir por su apariencia evanescente, indefinida, variable, algo así como ahora-soy-esto-después-lo-otro-mañana-algo-diferente-pasadomañana... ¿Qué sé yo! Tiene el color indescriptible de mi niñez; «color-de-perro-corriendo», lo habría calificado mi madre, así como a lo que fuera difícil de alcanzar, para ella estaba «en-la-cola-de-un-venado». La misma sublime sensación de mi infancia ante esas dos expresiones de mi madre, fue lo que experimenté cuando lo vi venir hacia mí lleno de sobrecogedora alegría y versatilidad mágica de caleidoscopio, de ola de mar, de fatalidad inevitable... Yo siempre busco en mi vida todo lo que me empuja al desastre. Soy así, no puedo cambiar. (Vallbona, 2003, p. 91)

Alguien/algo irrumpe en la existencia de la protagonista; es un ser/objeto que se califica con tres adjetivos que, en su relación con “su apariencia”, desemboca en la doblez y la máscara, al tiempo que convoca lo indeterminado y lo multifacético, con “su apariencia evanescente, indefinida, variable”. Es decir, estamos ante un proceso de escamoteo, porque no se puede develar cuál es su esencia humana u objetal, lo cual trae problemas de percepción y, de este modo, de definición: aquello que los sentidos no pueden clarificar, ni tampoco la conciencia o la experiencia permiten identificar para comprenderlo. Dos observaciones se imponen en este inicio del relato:

- a. La comparación con dos metáforas zoomórficas para explicar el evento. Llama la atención la utilización de dos animales entrañables en nuestro imaginario: el perro y el venado, con frases que el saber paremiológico cataliza para expresar la sorpresa o la extrañeza por un lado, y por otro, lo inverosímil, como la protagonista misma explica: “lo que fuera difícil de alcanzar”. Para ello remite a la doxa y al principio de autoridad de la madre, con lo cual lo desconocido se hace familiar.

- b. La remisión a lo sublime, aplicado a la manera de emplear estas frases hechas por parte de la madre (“La misma sublime sensación de mi infancia ante esas dos expresiones de mi madre”), pues establece una operación de similitud para que el sentimiento de lo sublime sea aquí un acto de premonición que entra en una convergencia con lo que Sigmund Freud (1981) denomina “Das Unheimliche” o lo ominoso; recordemos que *Heimlich* se asocia con lo familiar y conocido, por lo que lo siniestro desemboca en lo que es extraño e insólito con respecto a lo reconocible: “Así, lo Unheimlich es eso familiar que ha devenido extraño e inquietante, es lo familiar que al ser visto afuera se hace inaceptable, terrorífico [...], lo familiar que ha devenido pavoroso, lo Heimlich trastocado en Umheimlich” (Braunstein, 1985, p. 195).

Por lo tanto, aquí lo sublime catapulta la experiencia que la protagonista intenta explicar con adjetivos que connotan su asombro, su temor y el vértigo; recordemos sus palabras: “[...] fue lo que experimenté cuando lo vi venir hacia mí lleno de sobrecogedora alegría y versatilidad mágica de caleidoscopio, de ola de mar, de fatalidad inevitable...” (Vallbona, 2003, p. 91). Una emoción sin paragon que la inunda y deja los sentidos pasmados (“sobrecogedora alegría”), un haz de luces y colores que obnubilan la vista y muestran el vértigo (“versatilidad mágica de caleidoscopio”), la sensación de escalofrío y de temperaturas que la inunda (“de ola de mar”), todo lo anterior remite a lo que Immanuel Kant en su *Crítica del juicio* (1790)<sup>2</sup>, relacionaba con lo sublime: “*absolutamente grande* [...] cuando digo sencillamente que algo es grande, parece que no tengo en el sentido comparación alguna” (Kant, 2007, pp. 165-166). Si en primer lugar, tiene que ver con la apreciación de la magnitud y de la proporción a través de nuestros ojos (Kant, 2007, p. 169), esta es de orden contemplativo en la estética de finales del siglo XVIII y, en el caso de la naturaleza, Kant la definía como el dinamismo de las fuerzas que no puede controlar ni comprender del todo en sus movimientos y direcciones el ser humano; escapa a las magnitudes y a los cálculos matemáticos y a la certeza racional de la ciencia:

Si la naturaleza ha de ser juzgada por nosotros dinámicamente como sublime, tiene que ser representada como provocando el temor (aunque no, recíprocamente, todo objeto que provoque temor es, en nuestro juicio estético, tenido por sublime), pues en el juicio estético (sin concepto), la superioridad sobre obstáculos puede ser juzgada solamente según la magnitud de la resistencia. (Kant, 2007, p. 180)

He aquí la clave para comprender cómo esta experiencia de enfrentarse a algo/alguien insólito provoca una ruptura y desencadena un caos que se anuncia como “fatalidad inevitable” y “desastre”. A la luz de lo anterior, 1) si hay un tono confesional en el *incipit*, este proviene de su carácter premonitorio en cuanto a que este encuentro, inesperado y extraordinario, arrastra al abismo a la protagonista; y 2) si se produce una “sublime sensación” es porque escapa a una racional y lógica comprensión humana. Contada de esta manera la historia, la protagonista del relato explica su seducción (literalmente caer y dejarse precipitar) de ese algo/alguien que se califica de “alteránimus” y cuya onomástica funciona como motivadora de su significación, porque los niños de la familia le pusieron el nombre de “Dulceamor” a causa de los sentimientos de dulzura, de afección, de ternura que despierta en ellos. Así, con la algarabía y el recibimiento al “alteránimus” Vallbona (2003) retoma el esquema que la televisión y el cine de familia explotan, el de una mascota adoptada por la familia como ya habíamos indicado; toda la lógica del relato explica la aparición de ese algo/alguien a través del juego y del mundo infantil, en la atención y los mimos que se dirigen al nuevo miembro de la familia. Sin embargo, conforme avanza el tiempo, la rutina vuelve a su cauce para desencadenar con la desatención infantil, un desbalance y una situación de caos en la casa:

Pasada la euforia del primer momento, los chiquillos volvieron a sus juegos y pleitos y rodillas rotas y gritos y ese barullo que es la niñez y que enreda mi vida en minucias exasperantes. Lo malo es que se olvidaron del todo, absolutamente del todo, de Dulceamor. Fue entonces el comienzo de mi pesadilla; de primera entrada, le dio por mordisquear lo que tuviera sabor a cuero curtido [...]. Como si fuera poco, dejó hechas una lástima las dos alfombras de jaguares cazados en las selvas del Amazonas [...]. Siguió en seguida con la exuberancia de mis plantas del jardín, tragándose sin misericordia los geranios, igual que los cactus. Lo extraño es que nadie se percataba de nada, de modo que Dulceamor cobró fama de «buenazo e inofensivo», «angelote», «más bueno que el pan bendito», «sosegado a tal punto que exuda docilidad por cada uno de los poros de su enclenque cuerpecillo». (Vallbona, 2003, pp. 91-92)

La cita es extremadamente larga pero no he podido cortarla por dos razones. Todas las acciones que realiza Dulceamor son propias de un perro indisciplinado y desatendido que busca llamar la atención; desde el típico mordisqueo de objetos de cuero, de roer alfombras, tragarse y botar plantas, se dibuja el comportamiento desastroso y destructivo de lo instintivo animal. Ahora bien, nadie advierte esta conducta revoltosa e indisciplinada, mientras que la protagonista reproduce en discurso directo los comentarios y los adjetivos que acompañan esa visión candorosa y benevolente de la mascota. Esto conduce a la difracción en el plano de la realidad, la dicotomía ser/parecer inunda el relato para que se introduzca no solo la incredulidad sino también la doble versión acerca de Dulceamor, ya que un detalle contradictorio aparece cuando se habla de su portento cuyas aventuras “caninas” prefiguran un animal de gran talla<sup>3</sup>, pero se describe que tiene un “enclenque cuerpecillo”. Otra contradicción, la más significativa, surge de inmediato cuando, en la confesión de los vejámenes padecidos por la protagonista, se produce un traslape entre lo animal y lo humano atribuyéndole a Dulceamor la perversidad, como si estuviera poseído de la maldad:

Después, se fue manifestando el lado más oscuro de su naturaleza y se dedicó a jugarme trucos perversos que me sacaban de quicio, como ponerme en mal con Arsenio, mi marido. Me llevó al colmo de la exasperación y la cólera contra mis propios hijos, a quienes hasta me hizo a veces odiarlos por cualquier nadería. En fin, que llegué a desesperar. Sin embargo, no podía decírselo a nadie porque todos estaban fascinados con Dulceamor y cuando yo me atrevía a hablar, los demás se confabulaban en su defensa diciendo que eran cosas mías, pues yo le había cobrado tirria sólo porque se había hecho una apistosísima necesidad de marca mayor delante de unas encompetadas visitas que admiraban su exótica y evanescente belleza. (Vallbona, 2003, p. 92)

Ese “lado más oscuro de su naturaleza”, ese lado siniestro y oculto, hace surgir que detrás de la provocación del “alteránimus” se haya colado la maldad. La inversión onomástica del nombre propio contribuye a subrayar el temor y el miedo de quien sufre y padece la saña y el encono de la mascota. La cita lo reproduce en ese doble movimiento desde el proceso de caída, de seducción posible; se indica que “todos estaban fascinados”, mientras “los demás se confabulaban en su defensa”. La fascinación (todos caen bajo el encanto o su hechizo) y la conspiración (desacreditar a la madre) explican el sortilegio en que cae la familia, al punto de que la seducción se acrecienta con un nuevo elemento aportado al final de la cita, cuando son los otros los que caen rendidos a “su exótica y evanescente belleza”. Estos dos adjetivos subrayan la magia de un encanto sutil y diferente que envuelve su esencia, a pesar de que se insista en su comportamiento instintivo y escatológico.

De esta manera, lo que confiesa la protagonista es cómo esta relación se vuelve una conecesidad y una codependencia, es decir, se transforma en una atracción fatal. Rima de Vallbona continúa insistiendo en una lógica del relato en el que las acciones llevadas a cabo por la protagonista y por Dulceamor, ama y mascota, son del orden de quien tiene un animal de compañía. Su belleza se vuelve una atracción pública y atrae todas las miradas. Por un lado,

la difracción de planos o de ámbitos subraya la diferencia entre lo público y lo íntimo, pues Dulceamor es llevado de paseo por las calles y la gente le lanza piropos y mimos al animal; hay “una proyección externa que [...] hace observables” (Castilla del Pino, 1989, p. 29) las conductas de pavoneo de perro y ser humano. Pero, por otro lado, como la dueña se pavonea como si tales miradas y palabras fueran hacia ella, se produce el paso hacia el ámbito privado de las actuaciones, pues “fantasear, imaginar, proyectar, suponer, idear; en suma, pensar y asimismo sentir (gustar de, admirar a, envidiar, amar, odiar, etc.), son actuaciones del sujeto meramente internas” (Castilla del Pino, 1989, p. 29) y, en el caso del relato de Rima de Vallbona, establecen una dinámica entre amo y animal que hace pensar en la simbiosis perfecta:

[...] sentirme poseedora de algo único como mi *alteránimus*, me hace casi tocar el cielo con las manos. Dulceamor, que es un taimado, lo adivina, y va por la calle muy ufano, siempre adelante, como si me llevara a rastras, y siempre luciendo sus inefables perfecciones y bondades, las cuales van levantando a su paso voces de asombro. (Vallbona, 2003, p. 92)

La pregunta es: ¿quién lleva a quién?, para continuar con las siguientes: ¿quién posee el poder?, ¿la mascota es llevada y expuesta a las miradas de los transeúntes?, o ¿es la ama la que es llevada “a rastras” (como insiste ella misma) por la mascota? Se trata de una doble perspectiva que pone en evidencia la relación de dependencia amo/esclavo con la que se produce el viraje del cuento. Y para ello, el consentimiento de la víctima no se hace esperar para que el drama de la mujer agredida se exponga sin tapujos en la continuidad del relato en este juego del mirar/mirarse, dejarse mirar/ser mirado:

¡Y yo voy pavoneándome, con el orgullo de poseer el sinpar *alteránimus*, aunque en la casa sea mi tortura!; ¡aunque en la casa él me desgarré por dentro y hasta por fuera, con rasguños, mordiscos, moretones! Mi *alteránimus* es un sádico, no cabe duda, pero nadie lo ve ni lo adivina siquiera por lo bien que lo encubro. (Vallbona, 2003, p. 93)

La víctima colabora abiertamente con el victimario; su confesión se vuelve altamente significativa con el verbo utilizado, pues “encubrir” es ocultar deliberadamente la situación de violencia doméstica, pues se produce dentro del hogar, sin que haya ojos externos. En este sentido, se plantea ese delirio y manía de los que habla Kristeva (1993, p. 51) cuando describe las relaciones de fuerza y la violencia sadomasoquista, que se dibujan aquí perfectamente en la perversión de las “buenas” relaciones hacia una servidumbre afectiva, como lo afirma Kristeva a propósito del diálogo *Fedro*<sup>4</sup>:

La dialéctica del amo y del esclavo estaría en la base de la relación amante-amado (*erastés-erómenos*) si es que se puede interpretar anacrónicamente a Lisias. Dominación y servidumbre, pasión y privación, explotación y engaño, se entremezclan a la sombra de la atracción fálica; y Platón, rectificando las palabras según él inconexas de Lisias, concluye: «La amistad de un enamorado nunca nace unida a la buena intención, sino como la afición por un manjar, por amor de la saciedad: tal como el lobo al cordero, ama el amante al mancebo» (241d). (Kristeva, 1993, p. 56)

Lo que nos interesa destacar es el contexto de dominación que tal relación de empoderamiento y, en ese sentido, cómo de las buenas intenciones hacia el desengaño de la “atracción fatal” existe un límite que empieza en la codependencia y en la necesidad del otro, lo cual llevó a Cruz (2000) a interpretar el relato desde ese subtítulo que habla de una “parábola” funcionando como ejemplo de una situación consabida<sup>5</sup>. De igual manera las apariencias están al orden del día, las acciones de “tortura” están en relación con el comportamiento animal de Dulceamor<sup>6</sup>; sin embargo, su contexto de interpretación no es el de las travesuras y el comportamiento instintivo de la mascota, sino se atribuye ahora un poder avasallador,



de neutralizar y socavar al individuo, de un comportamiento premeditado que hace pensar en la maldad humana, cuando se plantea en términos de simular: “Por eso, mientras pasea entre la gente no cesa de sonreír como el angelote que él simula ser; pero yo sé que sonrío porque va tramando suplicios para hacerme la vida más miserable” (Vallbona, 2003, p. 93). Si aparenta algo que no es, si trama torturas, la naturaleza de Dulceamor queda en entredicho: no puede ser una simple mascota cuando va adquiriendo unos tintes diabólicos y su figura se ha transformado para esconder bajo su máscara de la dulce y amorosa mascota un monstruo:

Una vez tuve la oportunidad de deshacerme de Dulceamor. Un extravagante conde húngaro me lo compraba por una desorbitante suma, pero... Deshacerme de Dulceamor y dejar de ser original, única, excepcional entre amigos, conocidos y desconocidos, equivale a una forma de suicidio: prefiero vivir martirizada y bajo el dominio de este diabólico monstruo, a perder el privilegio ante los demás, de poseer algo único. (Vallbona, 2003, p. 93)

El desenlace del relato es inesperado, porque se pensaría que, dado el proceso de concientización acerca de la relación víctima/victimario y del papel de agresor que tiene Dulceamor, la protagonista renuncie o se deshaga de esta mascota, calificada por ella misma de “diabólico monstruo”. Sus palabras reproducen el síndrome de la mujer agredida, que hemos analizado en la novelística de la escritora costarricense, de manera que la codependencia desemboca en el análisis de esa relación amo/esclavo que perdura en relaciones de tipo sadoomasoquistas como las que se manifiestan en el cuento de Vallbona. Sin embargo, deseo plantear otra interpretación a la luz de esta seducción por animales extraños que conmueve e hipnotiza la comprensión y el entendimiento humanos, a la luz de esa mención al “conde húngaro” que, en nuestro imaginario cultural, está relacionado al famoso actor, Bela Lugosi, que hacía el papel del conde Drácula. Su efecto provocador, de pavor y de miedo, que comienza con lo familiar de la mascota, reinterpreta lo fantástico ante aquello que se describe como perversión/fascinación y despierta nuestros temores más profundos con el monstruo que se esconde en una mascota.

El otro relato por analizar, “El nágual de amiga Irene”, publicado primeramente en *Cosecha de pecadores* (1988), aparece también en la antología reunida con el título de *Tejedoras de sueños versus realidad* (2003), de la cual cito el texto. La presencia de la mascota también permite la transformación de este relato hacia lo extraño y siniestro; su estrategia se basa en la presentación fragmentada y siempre parcial, creadora de un *suspense* tanto para la narradora de la historia, la amiga de Irene, como para el lector, porque la pregunta surge de la confidencialidad de una correspondencia y de una amistad que mantienen las dos, basadas en sus respectivas carreras en tanto escritoras y profesoras de letras. En esta correspondencia, cuyo tópico es el de las almas gemelas que comparten la amistad, el secretismo y las dudas surgen en cuanto a la presencia de Daniel en la vida de Irene (al principio del relato no sabemos cuál es la relación entre los dos) estableciéndose el consabido que más adelante se aclara; veamos lo que la narradora indica casi al principio del relato:

A pedacitos, carta tras carta, desde hacía más de diez años, yo iba reconstruyendo con afán esa misteriosa realidad humana que llevaba por nombre Daniel. No me atrevía a preguntarle a Irene directamente, porque algo dentro de mí me decía que en el nombre y en la vida de Daniel había un coto cerrado para los que vivíamos ajenos al impenetrable rito de su existencia. (Vallbona, 2003, p. 61)

Con esa maestría con la que Rima de Vallbona construye sus relatos dosificando la información y los indicios que no solo la amiga de Irene debe reconstruir aquí, sino también el lector, llama la atención el hecho de que se indique que Daniel posee “una misteriosa

realidad humana” y que “en el nombre y en la vida de Daniel había un coto cerrado”. La extrañeza inunda la narración para que la continuación de la historia interese aún más, porque la curiosidad atrapa para averiguar el misterio que oculta el ser de Daniel en una doble dimensión: a) una necesidad intersubjetiva en la relación de amistad entre las dos amigas, pues una preguntará por Daniel para que en sus cartas, la otra deje escapar algún párrafo sobre él; y b) una necesidad hermenéutica por parte del lector por construir una imagen satisfactoria del personaje. Lo anterior se confirma cuando se acota que todo lo referido a él permanece bajo “un coto cerrado”; se trata de un hermetismo que invita a develar y, en este sentido, a indagar, tal y como realiza la narradora a través de “frases sueltas de las cartas que me iban trayendo pedazos de Daniel” (Vallbona, 2003, p. 61). Por otro lado, a través de la distancia y de una correspondencia fragmentaria en el tiempo y en la discontinuidad que ella representa, la narradora va pergueñando indicios, pues vuelve a insistir en la forma en que ha procedido extrayendo de las cartas que “me iban trayendo pedazos de Daniel” (Vallbona, 2003, p. 61) y, para mejor entendimiento y comprensión de su narración, reproduce tres de esos fragmentos:

*«La plácida vida de mi Daniel transcurre entre nimios hábitos poéticos y largos paseos por el bosque. ¡Es tan feliz en su repetido mundo!»*  
*«Daniel no quiso ir conmigo a Guadalajara a recibir el premio de poesía que me otorgaron por mi último libro. A él no le gusta romper la tersura de su rutina que tiene un no sé de lírico y trascendental».*  
*«Pasaré un año como profesora de poesía en la Universidad de Winnipeg y lo mejor de todo es que Daniel accedió a venir conmigo. Dejar su pequeño mundo infinito y acompañarme es para él una empresa digna de encomio... hay que reconocer que una separación de mi hijo, ni él ni yo la podríamos sobrellevar. Pobre de mi «Minou» adorado, ¡cuánto hace por tenerme contenta!»* (Vallbona, 2003, pp. 61-62)

Cada uno de estos fragmentos de un discurso que busca al personaje de Daniel redundan en las mismas informaciones, su aversión a salir de su espacio privado e íntimo, su rutina doméstica de casa y de paseos, su interés por la poesía y las cosas trascendentales que lo alejan del común de los “mortales”, su dependencia con la madre y al resguardo de su intimidad en el mundo de su casa, además del detalle fundamental que la onomástica revela, pues su madre lo llama cariñosamente “Minou”. En francés es el calificativo para los gatos, como averigua la misma narradora al leer esta última carta: “hube de recurrir al diccionario: «Minou» -voz francesa que en el lenguaje infantil designa el gato. Minino. Misingo” (Vallbona, 2003, p. 62). Con ello, más allá de la relación de dependencia madre/hijo que se dibuja aquí, se presenta un retrato de Daniel con las mismas sospechas que la propia narradora confirmará a continuación, cuando su pesquisa se lleve al terreno de los amigos de este (aunque no se aclare esto) y espete esta aseveración: “-Daniel es un misántropo -me explicó alguien” (Vallbona, 2003, p. 62). Solitario y ensimismado, el género humano es un molesto e insidioso compañero para quien busca no solo recluirse en su soledad sino también alejarse de las molestias de la compañía humana. Como si fuera un investigador de un relato policial, la narradora va agregando otras versiones del personaje, con algunas precisiones a su biografía personal que sorprenden por la exactitud y elementos descritos: “En otra ocasión alguien comentó que Daniel era un solterón empedernido. De joven se enamoró con locura, pero sufrió un descalabro sentimental y sanseacabaron las mujeres para él, y con ellas se le cerraron las espitas del erotismo” (Vallbona, 2003, p. 63). Sin embargo, ella misma cuestiona esta versión de los hechos y se apresura a confesar, zanjando ella misma el debate de la imparcialidad anteriormente mostrada, que ni el fracaso sentimental ni su débil salud son la fuente de “su tragedia” (Vallbona, 2003, p. 63), sino que le achaca una “necesidad de comunicarse intensa y profundamente con los otros para establecer un contacto más allá de la sensación, el sentir y el razonamiento” (Vallbona, 2003, p. 63). Dicho de otra manera, lo presenta como un

ser inadaptado con el mundo real y práctico y, en la búsqueda de la trascendencia espiritual y estética, se aísla y lo descubre como una persona incomprendida, superior y alada; de ahí su relación con la poesía.

Al manejar los entresijos de la narración y los hilos de la tensión emocional, Vallbona explora el sentimiento de la conmiseración y de la solidaridad, porque hace que la narradora piense por un lado en “la soledad amarga de Irene” (Vallbona, 2003, p. 63) y, por otro, en la imagen parcial e incompleta que ella posee del hijo de su amiga; se trata de: a) adelantar la continuación de la historia para crear con la prolepsis un *suspense*: “No sospechaba lo que iba a descubrir después” (Vallbona, 2003, pp. 63-64) y b), de identificarse, bajo el tópico de la amistad, y acudir al auxilio de Irene en evocación al tópico del deber de consolación: “Entonces me vine a México a traerle con mi amistad una migaja de consuelo a la desolada Irene” (Vallbona, 2003, p. 64), reaccionando a lo que Irene le escribe en una de sus últimas cartas:

Yo lo que anhelo es volver a tener a *Minou* conmigo, departir con él, pasear a su lado por el bosque, reír sus bromillas (porque tenía un humor que apuntaba en cada una de sus frases), saborear sus agudas observaciones perrunas sobre las personas que conocía, y oírlo responderme «*miau-miau*» cuando yo lo llamaba desde la puerta del vestíbulo (la gatera la llamaba Daniel), al entrar de la calle. (Vallbona, 2003, p. 64)

La ambigüedad se produce porque tanto la onomástica y el tratamiento de cariño en la relación madre/hijo así como las acciones realizadas deslizan un proceso de zoomorfización nada inocente; ya sea las “observaciones perrunas” de Daniel, ya sea su metamorfosis en la significación espacial de ese lugar de transición como lo es “el vestíbulo”, la identidad se escabulle y se torna ambigua para que el simbolismo del gato se adivine aquí en sus oscilaciones<sup>8</sup>. En su significación, su símbolo ya representa esa ambivalencia de muerte/vida o de buen o mal augurio que los egipcios le atribúan (Saunders, 1995, p. 70), tal y como lo señala la propia narradora al relacionarlo con la poderosa realidad sagrada del gato en el Egipto antiguo:

*Minou*: fue esa mínima palabra de cinco letras la que despertó en mí la extraña inquietud de que Daniel era un ser mítico emparentado con los felinos sagrados del Nilo. O quizás más bien el nagual de Irene... Irene, con su fragilidad desmenuzada en profundos versos que no son sólo escritura, sino desgarramientos de su propio ser, probablemente un día cualquiera haya dormido en el bosque entre pájaros y bestias y al despertarse de su sueño poético haya encontrado su nagual inseparable, su Daniel-Minou-Minino-Misingo. (Vallbona, 2003, p. 65)

Las apreciaciones de la narradora son de una gran pertinencia. Anotemos en efecto la circularidad de su pensamiento al comenzar y terminar con el mismo verbo, “despertar”, aunque su primera acepción se refiere a las impresiones que suscita el parangón entre Daniel y sus irradiaciones gatunas, mientras el segundo se usa en el sentido propio de quien rompe con los procesos oníricos. De esta manera, en la misma narradora se produce el proceso que se anuncia en las cartas, cuando Irene cae bajo la seducción/embrujo del gato que la atrae y ante quien pierde la tranquilidad de la existencia; lo mismo le sucede a la narradora en una proyección que no deja de funcionar como un desdoblamiento propio del funcionamiento fantástico del relato. Ese proceso lo denomina la narradora como la transformación de Daniel en nagual. En su diccionario, González-Torres plantea que el “nahual” es una realidad que se encuentra en el pensamiento religioso mesoamericano para precisar las metamorfosis de las deidades y de las personas: “Era una especie de alter ego de la persona o de la deidad; generalmente, el *nahual* era un animal en el que se podía convertir un individuo de personalidad fuerte” (González-Torres, 1994, p. 125). Lo que llama poderosamente la atención es la perspectiva de tratamiento varíe a partir de la cita anterior; del “*minou*”, extranjerizante

y forma de cariño en otra lengua, se pasa al “Minou” como mote afectivo que acepta sin problemas también la narradora y traduce la identificación embriagadora por lo felino, lo cual se marca porque ya no se usará más en cursiva.

De esta manera, la narradora guía el proceso interpretativo de la realidad, eso es cierto y obvio, pero lo realiza desde un plano subjetivo de lo valorativo axiológico. Propone unos juicios y manifiesta una toma de posición de su parte; y los disimula por medio de ese proceso de acercamiento y de pesquisa en donde se percibe una “reacción emotiva del sujeto hablante frente a ese objeto” (Rojas, 1990, p. 135) frente a las cartas de su amiga y a la indagación pseudopolicial ejecutada. La transformación se realiza en dos tiempos, lo cuenta en su perspectiva de testigo de cuánto percibe y ve en casa de Irene, a la que ha llegado para acompañar a su amiga:

Así, no me extrañó sorprender una mañana a Irene dialogando con Daniel:

—Minou, mi tierno Minou, tus rosas de junio han brotado más grandes y bellas que nunca... para ti...

¡Mira qué hermosas y cuánto aroman la casa entera!

Todos los días, tempranito, Irene corta un ramo de rosas y lo coloca en la cómoda de Daniel, junto a su fotografía. Entonces el aroma intenso de las rosas y el trinar lujurioso de los pájaros de afuera, se vuelven hilos invisibles que me ponen en contacto con un más allá insospechado. Todo ocurre en mi alcoba donde inadvertidamente yo me interno en otra dimensión en la que veo claramente a Daniel-Minou y reconozco su esencia de nágual. (Vallbona, 2003, p. 67-68)

Otra vez más la cita es extremadamente larga y no he podido cortarla. La primera razón se refiere al proceso de duelo que realiza Irene para mitigar su vacío<sup>9</sup> y a la importancia del simbolismo de la rosa, que Rima de Vallbona utiliza para marcar la transmutación del cuerpo de Daniel en su jardín-rosal, motivo de la trascendencia y de las mutaciones de lo corporal como se halla en el Romanticismo<sup>10</sup>. La segunda se posibilita en la correlación de dos elementos sensitivos, la fragancia de las rosas y el trinar de los pájaros del verano, que inundan el espacio de su habitación y le permiten a la narradora caer en una especie de trance; ese “más allá insospechado” es propio del proceso de extrañamiento/introspección, cuyo espacio ideal solamente puede ocurrir en “su alcoba”, lugar de experiencia mística y transfigurativa y de una búsqueda interior para revelaciones trascendentales (Perrot, 2011, p. 302). Por esta razón, ella tiene una visión en la que también ve a Daniel-Minou; la afirmación clave de tal unidad de mente/espíritu es la frase final de la cita: “yo me interno en otra dimensión en la que veo claramente a Daniel-Minou y reconozco su esencia de nágual”. De esta manera, también a su vez el “nágual” marca el propio proceso de transferencia simbólica o de intercambio mágico de la narradora<sup>11</sup>, cuando la aparición del gato blanco, ese mismo con el que Irene soñó premonitoriamente el día en que murió su hijo, produce la misma atracción fatal de la mascota que seduce y perturba; veamos el desenlace del relato:

Bajo el sol recio de esta tersa mañana de junio, al fin hoy se concreta su ser y queda enmarcado por mi ventanal, por el reborde de rosas y el aire cuajado de trinos: el gato de angora –Daniel-Minou– nágual de mi amiga Irene– blanco, tan blanco que irradia blancura cegadora bajo los fulgores de la mañana, me mira persistentemente con la indiferencia de los que están más allá de la vida y de la muerte... y yo, la altura de un tercer piso, lo miro desde la desolación de mi efímera fragilidad de carne y hueso y es tanta mi ansia de penetrar en su región paradisiaca, tanta, tanta, que... (Vallbona, 2003, p. 68)

Sorprendente cierre de un relato que termina en forma abrupta con unos puntos suspensivos que motivan la incertidumbre y la sorpresa para quien, en un segundo, su existencia se transforma. La percepción se obnubila no solo con la luz caleidoscópica e intensa, sino también los sonidos ensordecedores intensifican la experiencia extrema que anula los sentidos (“por el reborde de rosas y el aire cuajado de trinos”), con el fin de que la presencia majestuosa e

hipnótica del gato de angora se exprese bajo “blancura cegadora bajo los fulgores de la mañana”. El aplomo y el portento, que representa el gato, contrastan con la “efímera fragilidad de carne y hueso” de la narradora, creando su oposición con la cualidad felina de “la indiferencia de los que están más allá de la vida y de la muerte”; es decir, más allá de la condición de la mortalidad humana, con lo cual viene Rima de Vallbona a ofrecernos una simbología acorde a la que presenta el gato para los antiguos egipcios, portadores de una sacralidad. Se trata, a todas luces, de un trance en donde el embelesamiento de lo sublime conduce a tocar fondo, lo cual se expresa en el vértigo experimentado como si se cayera en un abismo. Otra vez más, en Rima de Vallbona una mascota se transforma en un animal que desencadena la fascinación por lo extraño y la caída del ser humano en una experiencia descentradora y exotópica y extrañadora. Reinterpretando lo fantástico ante aquello que se describe como fascinante, se despiertan nuestros temores más profundos con la otra cara del monstruo, escondida en una mascota que, en el caso del gato de angora, representa un portento de lo que es inexplicable para el ser humano, la presencia sobrenatural y la muerte, para que la percepción de lo extraordinario y de lo insólito permee la manera de aprehender los acontecimientos y su reacción emotiva y sensorial.

## Notas

1. Y hablamos de nostalgia, porque el cliché *hollywoodense* de películas para la familia se ha regodeado de “familiarizarnos” con el tópico del perro encontrado o del perro callejero o adoptado que viene a cambiar nuestras vidas.
2. No se trata de hacer un anacronismo; la noción de sublime ya la había expuesto Edmund Burke, en su *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), sólo que Kant la afina en un sistema en el que el juicio estético se posiciona claramente frente a la especulación y al juicio científico.
3. El lector que lea este relato podría estar pensando en el famoso perro san bernardo de la serie de películas de Hollywood, con el título de Beethoven.
4. Claro está, Kristeva (1993) se refiere propiamente a la relación homosexual, pero lo que interesa observar es la dinámica amo-esclavo en esta relación afectiva.
5. Lo anterior condujo a Cruz a plantear el relato como una parábola de la violencia doméstica y ver la relación dentro de la complicidad masoquista de la mujer: “Una interpretación que se le puede dar al *alteránimus* como metáfora es del marido abusivo” (Cruz, 2000, p. 156). En ese sentido se ajustaría a la clave que yo mismo he encontrado en su novelística, al radiografiar el síndrome de la mujer abusada y su respuesta en tanto concientización femenina a su situación de víctima (Cruz, 2002, p. 66-67).
6. Ahora es claro la inversión onomástica que produce la ironía catártica en el relato.
7. Si no hay indicación, las cursivas pertenecen al texto.
8. En este sentido, no es el único gato que aparece en Rima de Vallbona, Luis A. Jiménez ha anotado su presencia en la escritura de Vallbona y su relación con lo sobrenatural (Jiménez, 2000, p. 68).
9. Delia Galván (1997, p. 193) lo asocia con la frustración y el dolor sublimado: “El amor de la madre y el espíritu del hijo que lucha por hacerse carne parecen desencadenar la metamorfosis del alma de Daniel, que cruza las fronteras entre dos formas de vida para estar cerca de Irene y protegerla por medio de un acto que sugiere la inmortalidad de sus sentimientos”.
10. Piénsese nada más en el motivo de las trenzas de María en la novela de Jorge Isaacs, convertidas en unos profundos y espléndidos rosales.
11. Aunque nunca se explicita a ciencia cierta qué tipo de relaciones afectivo-pasionales hay entre madre e hijo, el lector percibe una posibilidad de incesto, que la narradora quiere aplacar, porque, poseedora de una información capital como lo son las cartas de Irene, haga unos comentarios y nos brinde tal vez unos sobre el desgarrar interior y el duelo que la protejan a Irene y mantenga en el secreto la verdadera tragedia interior, que apenas podría dibujarse.

## Bibliografía

- Braunstein, N. (1985). Nada que sea más siniestro (*unheimlich*) que el hombre. En *A medio siglo del «Malestar en la cultura», de Sigmund Freud*. (3<sup>era</sup> ed.). (191-228). México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- Castilla del Pino, C. (1989). Público, privado, íntimo. En *De la intimidad*. (25-31). Barcelona: Editorial Crítica.
- Chen-Sham, J. (2002). *Radiografías del sujeto agónico: culpa y transcendencia en la novelística de Rima de Vallbona*. San José: Ediciones Perro Azul.
- Chen-Sham, J. (2009). Los monstruos ‘eróticos’ y el relato corto costarricense: Carmen Naranjo Coto y José Ricardo Chaves. Por F. Desvois (Ed.). *Le monstre: Espagne & Amérique Latine*. (407-422). París: L’Harmattan.
- Cruz, J.G. (2000). Alteránimus: una metáfora de Vallbona. Por J. Chen (Ed.). *Nuevos acercamientos a la obra de Rima de Vallbona (Actas del Simposio-homenaje)*. (155-164). San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Freud, S. (1981). Lo siniestro. Por J. Numhauser-Tognol (Comp.) y L. López-Ballesteros y de Torres (Tr.). *Obras completas* (Vol. 3, 2484-2505). Madrid: Biblioteca Nueva. (Trabajo original publicado en 1919).
- Galván, D.V. (1997). Medios de distanciamiento de la realidad en *Cosecha de pecadores*. Por J. Alcira-Arancibia y L.A. Jiménez (Eds.) *Protestas, Interrogantes y Agonías en la obra de Rima de Vallbona*. (191-205). San José: Ediciones Perro Azul.
- González-Torres, Y. (1994). *Diccionario de Mitología y Religión de Mesoamérica*. México, D. F.: Ediciones Larousse.
- Guyard, É. (2009). La re-motivation du monstre dans le récit fantastique contemporain: *La rosa de los vientos* de Gonzalo Torrente Ballester (1985). Por F. Desvois (Ed.) *Le monstre: Espagne & Amérique Latine*. (485-500). París: L’Harmattan.
- Herra, R.Á. (1988). *Lo monstruoso y lo bello*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Jiménez, L.A. (2000). *Tormy: la prodigiosa gata de Donaldito* y el cuento infantil fantástico. Por J. Chen-Sham (Ed.). *Nuevos acercamientos a la obra de Rima de Vallbona (Actas del Simposio-homenaje)*. (65-77). San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Kant, I. (2007). *Crítica del juicio*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Kristeva, J. (1993). *Historias de amor*. (4<sup>ta</sup> ed.). México, D. F.: Siglo Veintiuno Editores.
- Perrot, M. (2011). *Historia de las alcobas*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica/ Ediciones Siruela.
- Rojas, M. (1990). ¿El narrador habla, piensa y ve?. *Káñina, Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*. 14 (1-2), 131-138.
- Saunders, N.J. (1995). *Les animaux et le sacré*. París: Albin Michel.
- Vallbona, R. de. (1988). *Cosecha de pescadores*. San José: Editorial Costa Rica.
- Vallbona, R. de. (2003). *Tejedoras de sueños versus realidad*. Madrid: Ediciones Torremozas.