

Lee Dowling
University of Houston (Texas, Estados Unidos)

**RIMA DE VALLBONA:
DESAFIOS IDEOLOGICOS Y PERSPECTIVA DE LA
NARRACION EN SU OBRA LITERARIA**

LETRAS 11-12 (1986)



I

En su prólogo a la novela **Noche en vela**, de la costarricense Rima de Vallbona, Jézer González coloca a la escritora entre un distinguido grupo de autores de su país que incluye a Adolfo Herrera García, Carlos Luis Fallas, José Marín Cañas, Fabián Dobles, Joaquín Gutiérrez y Yolanda Oreamuno. Comenta González que la mayoría de estos prosistas siguen una misma tendencia: un realismo lindante muchas veces con el realismo socialista. Al mismo tiempo, señala que las dos mujeres, Oreamuno y Vallbona, difieren marcadamente de los otros en cuanto a su temática y a los procedimientos mediante los que desarrollan dicha temática. Ambas mujeres, por ejemplo, plantean en sus obras la situación de dominación en que debe desenvolverse la mujer costarricense y quizá la latinoamericana. Además, las técnicas que emplean se parecen en mucho a las mismas que asociamos con la nueva narrativa hispanoamericana. En este sentido, los escritos de Yolanda Oreamuno y Rima de Vallbona constituyen una importante ruptura dentro de la tradición literaria costarricense¹.

De las dos, Yolanda Oreamuno, nacida en San José en 1916, murió a los cuarenta años de edad después de una vida tormentosa en que se le quitó a su único hijo después de divorciarse del padre. Oreamuno escribió novelas, cuentos, relatos, ensayos, epístolas y comentarios. Además de temas feministas, trataba el de la realidad costarricense, siempre velada, en su opinión, por una serie de mitos que no

1. Jézer González, Prólogo, en Rima Vallbona (sic), **Noche en vela** (San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 1982), pág. 6. González hace notar además que a José Marín Cañas también lo inquietan los problemas de la época, "pero pronto se satisface con una solución de tipo religioso" (pág. 6). Seguimos citando de esta misma edición.

correspondían a la realidad. Oreamuno intentaba crear obra universal sin desechar lo hispanoamericano, "*más bien aferrándose a éste con la fuerza de la raíz que sostiene el árbol y lo nutre*"². En 1948 su novela titulada **La ruta de su evasión** ganó en Guatemala un importante premio. Oreamuno respondió haciéndose ciudadana del mismo país, al decir que en Costa Rica "*todo el mundo se ha dedicado a denigrarme, odiarme y ponerme obstáculos*"³. Sin embargo, no ganó en ninguna parte el apoyo que necesitaba. Lo más trágico es que con su muerte se haya perdido gran parte de la obra, incluyendo varios cuentos y, según se cree, unas *cinco* novelas inéditas. A partir de su muerte en 1956, unas revistas de Costa Rica comienzan a rendirle homenajes, y para 1962 se despierta un entusiasmo general por sus escritos. El triste hecho es que casi todo el reconocimiento del genio de Oreamuno, sobre todo en su propio país, ha sido póstumo.

La otra escritora que menciona González es Rima de Vallbona, cuentista, novelista, ensayista y poeta⁴. Durante los últimos quince años, su obra ha ido ganando una serie de premios literarios. Su primera novela, **Noche en vela**, obtuvo el premio Aquileo J. Echeverría en Costa Rica en 1968; dos colecciones de cuentos, **Polvo del camino** y **Mujeres y agonías**, han sido bien recibidas por la crítica y los lectores; y cuatro de estos cuentos se encuentran incluidos en **Baraja de soledades**, de publicación reciente. Los cuentos de Vallbona han merecido el premio Jorge Luis Borges en Argentina, y en Estados Unidos el premio SCOLAS. Su segunda novela, **Las sombras que perseguimos**, ganó en Colombia el premio Agripina Montes del Valle. A pesar de todos estos honores y de una creciente fama, los estudios críticos de las obras de Vallbona son muy pocos, y hasta la fecha no hay ningún estudio detallado en que se intente analizar la trayectoria de su desarrollo como escritora a través de varias de sus obras. Lo que

2. Rima de Vallbona, *Yolanda Oreamuno* (San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1973), pág. 14.

3. Rima de Vallbona, *Yolanda Oreamuno*, pág.17

4. Vallbona, *Noche en vela*, primera edición (San José: Editorial Costa Rica, 1968), segunda edición (San José: Editorial Fernández - Arce Ltda., 1976), tercera edición (San José: Editorial Universidad Estatal A Distancia, 1982); *Polvo del camino* (San José: Autores Unidos, 1971); *Mujeres y agonías* (Houston, Texas: Arte Público Press 1982); *Baraja de soledades* (colección de cuatro cuentos ya publicados en *Polvo del camino* y *Mujeres y agonías* (Barcelona: Rondas, 1983); *Las sombras que perseguimos* (San José: Editorial Costa Rica, 1983). De estas obras, dos, *Noche en vela* y *Mujeres y agonías* han salido bajo el nombre "Rima Vallbona". La escritora asegura, sin embargo, que prefiere "Rima de Vallbona" y que en el futuro toda obra suya llevará este nombre.

sigue aquí representa un primer paso hacia la rectificación de dicha circunstancia, dado no precisamente por la *falta* de crítica, sino más bien porque dentro de los escritos mismos, abundan elementos que merecen una lectura y un comentario detenidos.

II

En una entrevista informal realizada en Houston, Texas, donde reside Rima de Vallbona desde 1956, la escritora nos hizo la siguiente observación: “*Siempre me ha sobrado material para mis cuentos. No he tenido nunca el problema de qué contar, sino de cómo contarlo*”. Se trata aquí de la diferencia fundamental entre la “historia” que se relata, y el “discurso”, términos que se basan en el concepto aristotélico de *mythos* como disposición de los incidentes de la historia. Según Seymour Chatman:

Los incidentes de una historia son transformados en la trama a través del discurso, el modo de presentación. El discurso se puede manifestar por varios medios, pero tiene una estructura interna que difiere cualitativamente de cualquiera de sus manifestaciones posibles. Es decir, la historia-en-el-discurso se da a un nivel más general que todas las objetivaciones particulares (películas, novelas, etc.). No es necesario que el orden de la presentación coincida con el orden lógico-natural de la historia. La función del discurso consiste en aumentar o reducir el énfasis de ciertos elementos, en interpretar algunos, relegando otros a la inferencia, en manifestar o contar, en comentar u omitir, en enfocar uno u otro aspecto de un evento o personaje⁵.

La resolución de parte de Rima de Vallbona del problema de cómo contar, en todos los aspectos señalados por Chatman, será el marco teórico del estudio a seguir.

Desde los primeros escritos de Vallbona se puede advertir la presencia de una constante fundamental: la puesta en cuestión del orden establecido. Dicho orden puede pertenecer tanto al ámbito latinoamericano como al norteamericano, puede referirse a materias religiosas o seculares, y la narración puede adoptar la perspectiva de hom-

5. Chatman, *Story and Discourse* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1978), pág. 42, traducción nuestra.

bres, mujeres o niños. En “Siervo de siervos”, un joven cura negro revela las agonías de sus luchas para que lo ordenen como sacerdote en un área de los Estados Unidos en que el racismo —con categoría de institución— ha contaminado los altos niveles de la Iglesia Católica. En “Cementerio de camiones”, una mujer joven describe su resistencia ante la obligada línea divisoria entre blancos y negros en los vehículos de transporte público de Houston⁶. Esta misma colección de cuentos (**Polvo del camino**, 1971) incluye un cuento sobre la tragedia de Belita, la víctima inocente del incesto perpetrado por su padre. Es una pieza relatada con sensibilidad, y termina cuando un sacerdote aconseja a una pareja sin hijos que trata de adoptar a Belita: “*Toda ella está consumida por el pecado. Es el cuerpo del pecado el que entrará con ella a su hogar, contaminará los muebles, las paredes, el aire. . .*” (pág. 53). Luisa, la narradora adolescente de **Noche en vela** (la primera novela de Rima de Vallbona), pone en cuestión todas sus circunstancias. Luisa, lo mismo que los personajes mencionados mas arriba, ha sido la víctima de Leo, una tía que recuerda en varios particulares a la Celestina. Durante el velorio de la tía, Luisa rememora con amargura la extrema rigidez de su vida hasta ese momento. En esta novela la protagonista, nacida y criada en una familia agnóstica, encuentra amor y consuelo en la Iglesia católica romana.

En suma: la puesta en cuestión, la protesta, se refiere a diversos papeles sociales y prácticas tradicionales que producen víctimas, personajes que sufren en medio de la indiferencia general. No cabe duda de que los temas mencionados, así como otros temas que trata Vallbona (temas audaces, tales como transvestismo, homosexualidad, masturbación, la opresión social de las mujeres), son importantes y deben ser explorados. Pero también es cierto que cualquier obra literaria que aspire a cierto tipo de reconocimiento crítico debe ser elaborada dentro de ciertas pautas que le proporcionan las normas de su época. Dichas normas, que conforman en particular el discurso de la obra, evidentemente varían de período en período, y en nuestra época de best-sellers y de rápida saturación de los mercados literarios, pueden variar incluso de década en década. La tarea del escritor, entonces, no se limita a escoger temas apropiados. Además, debe comprender o intuir cuáles son los procedimientos discursivos aceptables, eficaces, para la expresión de estos temas dentro del género que prefiere. En la mayoría de los casos, las decisiones que tome el escritor serán el re-

6. “Siervo de siervos” y “Cementerio de camiones” se encuentran en **Polvo del camino**, págs. 15-29 y 31-37, respectivamente.

sultado de la manera cómo perciba el sistema literario tanto en su dimensión diacrónica como sincrónica. Así se define el concepto de la *escritura*, o producción del texto:

*(La escritura es) a phrase that implies the need to study literature as a problem in defining and evaluating the unique structuring given language and semantics within the context of the ideological postulates with which any text necessarily functions. The Latin American short story as it is being written today is the response to particular literary traditions, both hemispheric and international. But it is also the response to metaliterary demands that define the goals and the limitations of verbal expression*⁷.

De lo dicho se sigue que para comprender y exponer los méritos literarios de la obra de Rima de Vallbona es preciso trascender los límites de la biografía personal o el análisis de sus temas. Nuestras observaciones a partir de este punto estarán orientadas hacia el examen detallado de los elementos que integran la estructuración del discurso en varios cuentos de esta escritora y en su segunda novela, **Las sombras que perseguimos**. En otras palabras, el objeto de nuestro análisis será trazar la escritura de su obra literaria.

III

Para llevar a cabo una indagación de esta índole se deben distinguir tres elementos importantes: la autora biografiada (la costarricense Rima de Vallbona, nacida en 1931 y radicada en Houston, Texas, desde 1956); el autor implícito, el que reconstruye el lector sobre la base de la narración; y el narrador de cada una de las piezas de esta autora (sea que tal narrador esté caracterizado o no). Usaremos también, en este estudio, el concepto de *desfamiliarización*, con el que los formalistas rusos y los estructuralistas de Praga describen el modo cómo un texto literario “*disloca nuestras percepciones habituales del mundo, haciéndolo así objeto de atención renovada*”⁸. Tal como se observa en las obras más recientes sobre los dos grupos mencionados, la desfamiliarización operada característicamente dentro del discurso

7. David William Foster, *Studies in the Contemporary Spanish - American Short Story* (Columbia and London: University of Missouri Press, 1979), pág. v.

8. Tony Bennett, *Formalism and Marxism*, New Accents; Editor General Terence Hawkes (London and New York: Methuen, 1979), pág. 20.

literario puede servir de base a la puesta en cuestión de la ideología dominante, por medio de la subversión de formas lingüísticas, conceptuales y cognitivas que condicionan normalmente la percepción de la realidad que tiene el lector. Forzando al lector a adoptar, por sorpresa, una perspectiva diferente, el texto puede tener el efecto de modificar su visión del mundo.

En uno de los primeros cuentos incluidos en **Polvo del camino**, titulado "Cementerio de camiones", la narradora, que participa en la narración como uno de sus personajes, es una mujer joven, madre de hijos pequeños y una nativa de Costa Rica que reside en Houston, Texas. La historia, narrada en primera persona, refiere la experiencia de una ley vigente en el sur de los Estados Unidos en la época del cuento, que prohibía a blancos y negros que se sentaran en la misma sección de los vehículos públicos: los negros debían sentarse en la parte trasera del ómnibus, mientras los blancos ocupaban el frente del vehículo. La narradora, que se opone a esa ley por razones morales, decide transgredirla. Va a sentarse junto a un negro. Otra pasajera del ómnibus, una negra, cuando advierte que nadie parece oponerse a la acción de la narradora, se atreve por su parte a ir a sentarse al lado de una mujer blanca. Esto resulta en una tempestad de insultos dirigidos a la mujer negra, y finalmente tanto ésta como la narradora bajan del ómnibus voluntariamente. Así las dos mujeres tienen oportunidad de conocerse, y la narradora comprende algunos elementos de la cosmovisión de esta víctima norteamericana de un sistema social injusto.

El cuento es un relato directo y honesto de un episodio que, si nunca ocurrió, pudo haber ocurrido. Incluye un epílogo en el cual la narradora observa cuidadosamente que cuando, unos ocho años más tarde, tomó nuevamente un ómnibus en la misma ciudad, encontró que la ley de segregación no era ya válida y pudo observar a blancos y negros conversando con toda cortesía. No obstante, agrega, no pudo dejar de preguntarse si realmente el espíritu de una sociedad se puede ver libre de prejuicios en tan corto tiempo.

"Cementerio de camiones" relata una historia importante, que puede ser de interés para una gran variedad de lectores. Sin embargo, se debe observar, con respecto a esta obra, que interesa menos como arte verbal que como documento sociológico. La narradora y el autor implícito comparten un mismo punto de vista, y es casi imposible no considerar todos los incidentes relatados como si pudieran haber sido la experiencia personal de la autora biografiada a poco de llegar a Houston. La narrativa misma no se propone transformar la experien-

cia de manera significativa; no desfamiliariza nada. Es efectiva en particular por la relativamente in-mediata descripción de una estructura social represiva hasta lo intolerable.

En otros cuentos de **Polvo del camino**, así como en varios de los que incluye la colección **Mujeres y agonías**, encontramos, a la manera de formas más tradicionales de la novela y el cuento, un narrador omnisciente, que posee un repertorio cognoscitivo más extenso que el de los personajes mismos, y que, por otra parte, puede ser testigo de los más íntimos pensamientos de dichos personajes.

Así ocurre en dos cuentos memorables de la primera colección: “La niña sin amor” y “Caña hueca”. El primero es el cuento ya mencionado en que Belita, una niña de diez años, es víctima del deseo sexual de su padre, el minero Trino Gómez. En este cuento se percibe la aguda comprensión que tiene la autora implícita de las circunstancias sociológicas que pueden conducir a una relación incestuosa entre padre e hija. La madre, cuyo nombre, Amparo, es irónico, no parece tener mucho afecto por ninguno de los dos, y Trino describe a su mujer con desprecio como una “mula de carga” y nada más⁹. Es decir, que Trino y Belita necesitan el afecto mutuo. En la narración diestra de Vallbona, después de una breve introducción de la criatura afligida, el primer párrafo menciona que Trino murió en un accidente de la mina. La explicación que dan de su muerte los otros mineros es que el demonio fue poseyendo a su compañero poco a poco hasta dominarlo por completo:

“Es el demonio que los deslumbra y los lleva”, decían los otros mineros. Y uno de ellos contaba cómo el último día había visto a Trino Gómez con los ojos prendidos de algo que no tenía fin en la negrura de la mina. “Sentí entonces la impresión palpable de la muerte y supe que Trino ya no tenía remedio”. Otros, más pesimistas, comentaban: “De todos modos, ya desde antes Trino Gómez era de la muerte”. Con sólo verlo cómo entraba en las galerías y tomaba el carbón en sus manos con los ojos hechos ascuas y aquel temblor raro indomable, todos ellos se santiguaban asustados: “Ya lo estará consumiendo el demonio. Dios lo ampare” (pág. 45).

En el “flashback” que sigue a este párrafo inicial se revelan los acontecimientos previos a la muerte de Trino. El punto de vista es

9. Vallbona, “La niña sin amor”, en **Polvo del camino**, pág. 45.

cambiante: en algunos casos, es el del padre, ya consumido por la culpa y el alcohol; en otras ocasiones, la narradora emplea a la vez las voces de los tres miembros de la familia, a medida que luchan contra la creciente conciencia de cada uno de los posibles efectos del repudiable acto de Trino. Cuando Belita percibe la muerte que amenaza a su padre y a su madre, y los mineros insisten en que el demonio está físicamente presente en el hueco negro de la mina, nuevos elementos cuasifantásticos enriquecen estilísticamente la narración. También revela el narrador algunas veces las sensaciones de la niña mientras el padre la acaricia, comparando estas caricias con “hormigas negras y sucias”, que además pueden convertirse en “hormigas electrizadas” (pág. 51). Usando elementos de la magia, la escritora ofrece admirable penetración psicológica en los caracteres de los miembros de la familia Gómez, especialmente de la niña Belita.

El enfoque cambia al final de la historia, reforzando, una vez más, su valor de documento sociológico, pero al mismo tiempo debilitando sus cualidades estéticas. El narrador omnisciente puede informar al lector que, después de la muerte de Trino, una vecina bondadosa, una mujer sin hijos, muestra afecto a Belita e incluso va a ver al cura para tratar de adoptarla. El sacerdote, que casi no había figurado en la narración anterior, se convierte en el villano máximo del cuento. Responde a la vecina generosa que la chica está moralmente pervertida por el acto de lujuria del padre, y que va a contaminar cualquier hogar en que la acepten. Cuando el cuento finaliza, Belita se queda imaginando los horrores que la esperan en el correccional al que el sacerdote, un hombre sin compasión, recomienda que la envíen.

Son similares las técnicas empleadas en “Caña hueca”, la historia de Caridad, una maestra rural acosada por la soledad, cuya vida de continua frustración sentimental cambia su curso cuando llega Juliana y surge una relación homosexual entre las dos mujeres. Si bien es cierto que la voz narrativa de este cuento sigue siendo omnisciente (necesariamente, para observar la relación íntima de las dos mujeres), el problema epistemológico se resuelve, al menos parcialmente, con la observación reiterada de que la fuente del conocimiento que tiene el narrador son las historias del escándalo, repetidas al infinito por la gente del pueblo, y más como materia de folklore que de escándalo. Los elementos documentales y aun los anecdóticos pasan a segundo plano en este momento, a medida que la atención de la autora se concentra más y más en el diseño del discurso completo. “Caña hueca”

no ofrece una historia escrita para sustanciar juicios morales o sociales de parte del autor implícito, sino que presenta diferentes puntos de vista, representados individualmente al menos por un personaje o un núcleo de personajes. Ciertamente es que la señorita Caridad, como Trino Gómez, muere al final de la historia, consumida, aparentemente, por la conciencia de su pecado mortal; sin embargo, el lector debe hacerse responsable del juicio: puede gozar del escándalo junto con la gente del pueblo; puede suscribir el afecto simple que tiene Chumico, el Tonto, por Caridad, quien ha sido la única en el pueblo que lo trató con bondad; puede también identificarse con la cortante condenación que resume el padre Cándido al comparar el amor de la mujer por Juliana a una "caña hueca". El lector puede, finalmente, simpatizar con el sufrimiento de la mujer estéril y desolada que, angustiada, exclama: "*A Dios se le conoce en el amor, ¿no lo sabía usted?*"¹⁰

Al lector de esta historia le ofrece Vallbona no sólo un lenguaje que fluye espontáneo, sino también una gran riqueza de imágenes que, al servir de base para la biografía de Caridad, crean, al mismo tiempo, paralelos gracias a los cuales la narración adquiere una nueva y más vasta significación. Por ejemplo, aparecen constantemente puertas y ventanas de significado plurivalente: aperturas que, cierto es, sirven a los habitantes del pueblo para espiar a Caridad, pero al mismo tiempo los actos de Caridad al abrir y cerrar las puertas y las ventanas de su casa sugieren el modo cómo abre y cierra su corazón a las relaciones humanas. Cuando Caridad ofrece su amistad a Chumico, el Tonto, se dan en la novela un esquema y un paralelo preparatorios de la aceptación posterior de Juliana por parte de Caridad. Al poco tiempo de ser rescatado por Caridad de una banda de crueles raposos, Chumico le regala un pequeño sauce llorón; la mujer finalmente encuentra coraje suficiente para plantarlo. Este arbolito, como las plantas que ahora Caridad ha comenzado a cultivar alrededor de su casa, puede connotarla a ella misma. El sauce murió, destruido por un rayo, después que Juliana lo abandonó, y una vez más Caridad "*cerró visillos y contraventanas*" (pág. 67).

Estos elementos, al formar núcleos semánticos que enriquecen inmensamente la textura del discurso, tienen como consecuencia el desfamiliarizar el tema al que se refieren. Así es que incitan al lector a considerar el destino de una solterona solitaria y la solución, inaceptable socialmente, que ella le da. De esta manera el lector suspen-

10. Vallbona, "Caña hueca", en *Polvo del camino*, pág. 65.

de la condenación automática de las relaciones sexuales entre miembros del mismo sexo, condenación prescrita por la ideología dominante.

En los dos libros más recientes de Rima de Vallbona, **Mujeres y agonías** y la novela **Las sombras que perseguimos**, se advierte cómo percibe, con creciente agudeza, los matices más sutiles del discurso literario. El resto de este análisis estará dedicado a un cuento de la colección que mencionamos primero y a la consideración de la estructura narrativa de **Sombras**.

El cuento “Penélope en sus bodas de plata” está dedicado “a la mujer que se ha descoyuntado de la sociedad farisea” (pág. 11), cuya vida gira alrededor de un matrimonio vacío, y que, en ocasión de celebrar el vigesimoquinto aniversario de su matrimonio, decide no continuar casada con “un hombre egoísta, cruel, necio”. Se expresa con las siguientes palabras:

¿Saben ustedes las noches de insomnio y los días de agotador trabajo que he vivido yo al lado suyo? . . . No, yo no voy a contar todas y cada una de las lágrimas de estos veinticinco años. ¿Qué murmuran tanto ustedes ahí abajo? Sólo les voy a contar por qué estoy contenta y feliz hoy. ¿Por qué celebro estos veinticinco años? Ya mi hijo Abelardo está crecido y no me necesita. Y mi marido. . . tampoco. Hoy lo que celebro es mi libertad. ¿Han visto un reo después de cumplir su condena y recuperar la libertad? Ese reo soy yo. . . Hoy quiero anunciarles que me declaro libre del yugo del matrimonio, libre para disponer de mi tiempo como me dé la gana. Voy a darme el gusto de viajar por todo el mundo. No más esos viajecillos a las Playas del Coco, ni a Limón, ni a Puntarenas, donde él me llevaba luego de pasear con sus queridas por Acapulco, Capri y Biarritz. . . Lo mejor de hoy es poder romper para siempre un silencio de veinticinco años que estaba ya haciéndose gusanera. Bebamos, amigos, por la libertad que hoy es mi dicha y la de mi ex-marido también. . . Porque ¿verdad, querido, que es un alivio que lo haya dicho yo y no vos? Así yo fui la del escándalo y vos quedás como siempre, muy bien ante todos. Como de costumbre. Brindemos contentos, sin rencores ni odios, contentos como los buenos amigos que hemos sido siempre (pág. 18).

La idea misma, de que una mujer costarricense de la alta clase

media haga algo semejante, es divertida y hasta escandalosa; será material para una telenovela o novela rosa. Además, la implícita intertextualidad entre esta Penélope y la fiel compañera de Ulises crea un delicioso espacio irónico. El cuento, sin embargo, no responde al propósito de escandalizar a nadie; por el contrario, su intención es señalar los estrechos límites del código social que condenan a muchas mujeres a roles insípidos, inútiles e hipócritas, desde que dejan de ser jóvenes hasta el fin de sus vida. No se encuentran ya en la historia ni la identificación transparente del narrador con el autor biográfico ni la presencia indiscreta del omnisciente fabricante de mitos que entreteje un relato abundante con la escasa materia de los rumores. El narrador de "Penélope" es Abelardo, el hijo adulto de la rebelde mujer, que la observa en el papel tradicionalmente venerado de madre, un papel casi más allá de todo reproche.

Abelardo refiere la historia mediante un largo monólogo interior, "*una presentación directa e inmediata —sin intervención de narrador alguna— de los pensamientos no expresados de un personaje*"¹¹. Abelardo se caracteriza a sí mismo en su propia retórica; éste es un recurso ingenioso, pues el hijo se verá al final del cuento como el obstáculo tal vez más importante para que la madre modifique su papel tradicional. Que Abelardo sea el narrador tiene la ventaja de exponer eficazmente el ciclo de renovación de los roles en sucesivas generaciones. Si este ciclo se perpetuara, la madre pasiva, asexual casi, casándose con el padre activo, sensual y mujeriego, habría producido un hijo cuya conducta duplicaría la de su padre. Si la esposa de tal hijo no desempeñara este mismo papel femenino tradicional, él perdería tal vez interés en ella. ¿Cuál es, pues, la solución?

Abelardo observa, iniciando así un soliloquio interno, que las preparaciones previas a la fiesta de esa noche han creado un ambiente de zozobra en el cual "*a lo mejor suceda algo que haga historia en esta dormida ciudad*". Y agrega: "*Todo rueda hacia algo inesperado*" (pág. 11). Oye el ruido de la vajilla que preparan las sirvientas, percibe el olor del "*ajo y fritangas*" (pág. 12). Otro aroma llena el aire, el de "*jazmines, perfumes-de-tierra, rosas y gardenias*" (pág. 12), pero la presencia simultánea de lo doméstico y lo natural le provoca una náusea. Esta náusea prefigura con toda claridad la que sentirá luego, al percibir que su madre no es sólo una criatura doméstica, sino también sensual, lo mismo que él. Sus propios sentimientos eróticos se

11. Robert Scholes and Robert Kellogg, *The Nature of Narrative* (London: Oxford University Press, 1966), pág.177.

revelan en los pensamientos que tiene sobre la piel tibia de dos primas. Son dos muchachas jóvenes; con una de ellas ha tenido una intensa intimidad que ha despertado en él sensaciones que compara con el “paraíso”. En tanto, *“el infierno eran las noches que endurecían mi cama y tenía que aguantar con miedo la hinchazón del pecado”* (pág. 13).

A Abelardo no le cabe duda de que su madre es incapaz de comprender estas sensaciones físicas; de hecho, ella no puede comprender nada más que sus propias agujas de tejer: sólo la recuerda ocupada en tejer “colchas, escarpines, cofoncitas, almohadones, suéters, gorros, bufandas” de lana blanca, y amonestando a su hijo sobre “las penas del infierno”. Cuando Abelardo se queja a su padre, éste le explica:

“Déjala en su mundo, Abelardo, que ella es feliz así, en su fácil mundo de mujer. Veinticinco años de casados y ni una queja, ni un reproche. Es feliz tejiendo. Es feliz entre los cachivaches de la cocina, arreglando ramos de flores, cambiando lugar a los muebles. Si nuestro mundo de hombres fuera como el de ellas, todo sería lecho de rosas. Mira, mira mis canas de estar doblado frente al escritorio” (págs. 14-15).

El hijo tiene un fugaz recuerdo de que su madre habló una vez de *“bailar hasta dejar los zapatos destrozados y llevar un par nuevo cada noche”* (págs. 15-16). Pero la imagen actual de su madre está tan lejos de esa espontaneidad que Abelardo rechaza la imagen del recuerdo como si fuera nada más que un sueño. No puede imaginar que su madre sea capaz de placer erótico, ni siquiera en las relaciones con el padre.

A la hora del comienzo de la fiesta, se encuentra esperando que su madre no avergüence a la familia hablando de “plátano, picadillo, pozol, tamal”. Queda atónito, por supuesto, cuando hace precisamente lo contrario, al rechazar pública y categóricamente el yugo de Penélope: el peso, ahora intolerable, de la cultura contra la naturaleza. La domesticidad absoluta de su madre le fastidiaba antes; ahora, el hijo se vuelve contra ella porque la ve revelar la sensualidad por cuya ausencia la condenaba anteriormente. Horrorizado ante la transformación de su madre, lo único que desea es que vuelva a su tejido, pero en una escena que un crítico ha comparado con la desrealización característica de Fellini, ve a su madre repartiendo docenas de las prendas de lana blanca que la han ocupado durante toda la vida

de su hijo¹². Finalmente, invitados y prendas “*se fundieron en una masa blanca de múltiples brazos y piernas que chillaba en loca algarrabía de libertad y lujuria*” (pág. 20).

Este terso y magistral relato es eficaz no sólo en virtud de la función íntima de elementos de la trama con otros simbólicos y léxicos, sino también porque Vallbona opta por contar la historia exclusivamente desde la perspectiva del hijo. Este, evidentemente, no puede tolerar a la madre en ninguno de los dos roles mutuamente exclusivos que ensaya ante sus ojos. Es interesante observar que la madre misma no habla hasta el momento de la rebelión. Así es como nunca la han dejado expresar su propia voz para formular una función social que le permitiera ser íntegra. La perspectiva narrativa de “Penélope” desfamilariza la condición de la desdichada mujer casera, revelando que aun el individuo que siempre ha protegido y apreciado más a la madre la encuentra insuficiente tanto en su papel tradicional como en la rebelión con que la rechaza. El autor implícito no condena abiertamente esta situación, ni tampoco moraliza. Lo que hace es enfrentar al lector con una pregunta sin respuesta, para que examine con atención aquello que antes puede haberle parecido transparente o “natural”, como ocurre, al parecer, en el caso del marido del cuento.

En su segunda novela, **Las sombras que perseguimos**, Rima de Vallbona explora una vez más la injusticia racial y la posición de la mujer en el orden social. Pero hace mucho más que eso. Por primera vez incorpora en su obra explícitamente la noción de que la literatura no trata solamente del mundo sino también de su propia inscripción. El concepto de escritura, ya mencionado, implica que la obra literaria no se reduce a sus temas, sus contenidos, o su autor, tenga o no talento. Como pertenece a un contexto histórico e ideológico, requiere ciertas estrategias de producción, de estructuración. Estas estrategias derivan de tradiciones literarias y a la vez reciben ciertos efectos de otras obras de literatura. Simplificando al extremo: algunas estrategias han sido utilizadas tanto que han perdido la capacidad de desfamilarizar su objeto. Otras estrategias darían lugar a obras tan radicales que casi nadie podría leerlas. Los buenos escritores, probablemente, tienen idea de ciertos límites dentro de los cuales pueden funcionar eficazmente, y saben cómo explorar las posibilidades que se dan dentro de esos límites. El crítico francés Roland Barthes afirmó algo que los escritores de la nueva narrativa han intuido: en la literatura

12. Salvo Baccio, reseña de **Baraja de soledades**, *Análisis* (Santo Domingo, República Dominicana), Núm. 81 (octubre de 1983), pág. 23.

moderna la problemática de la escritura misma ya no se le puede ocultar al lector¹³. Dado que esta problemática involucra en forma implícita el control, las jerarquías estructurales y la comunicación, existe una analogía inherente entre ella y muchos de los temas tratados con más frecuencia por los escritores.

Son cuatro los personajes principales de *Las sombras*. . . . el escritor Pedro, Tata Blas, zapatero de un pueblo rural, Cristina, una mujer de la clase media, y Benito, su esposo, quien es agente de seguros. Por un lado, los cuatro personajes se conocen y se relacionan, sin embargo, tienen diferente nivel óntico, ya que Blas, Cristina y Benito también son, aparentemente, personajes en una novela escrita por Pedro. La novela (la de Rima de Vallbona) comienza con la muerte de Pedro, que se ocupa de vender encajes. El primer narrador de la obra es en realidad Benito, quien, en un accidente de automóvil, descubre un cadáver que no se puede identificar. Junto al muerto había una fotografía misteriosa y una libreta descuadernada que Benito describe como "*una mezcla de diario íntimo, conato de novela y colección de apuntes*" (pág. 13). Según él, para identificar a la víctima será necesario examinar la libreta. Este procedimiento, que ciertos géneros tradicionalmente considerados subliterarios han hecho popular, es presentado al lector con ironía. Además, Benito lo ofrece a un narratorio concreto: "*usted que se dedica a la literatura*" (pág. 15). Así la estructura discursiva de la obra adquiere una interesante complejidad. En efecto, además del narratorio, debe haber un lector implícito, alguien capaz de apreciar la técnica en cuestión y, naturalmente, también un lector real, que pueda comprender tanto como el lector implícito o no. Hay más complicaciones estructurales, como veremos.

Benito le informa al lector que, al leer el diario de Pedro, descubrió que "*de alguna manera está conectado conmigo, con mi propia vida*", ya que su autor —todavía sin identificar— "*conoció a Cristina, mi esposa —Dios la tenga en gloria y la haya perdonado— porque esta Cristina de la libreta es ella misma y no otra*" (pág. 15). Y continúa con un soliloquio revelador:

Sólo en algo no concuerda la realidad de la mía con la Cristina de esa libreta. Mi esposa fue siempre muy feliz a mi lado. Le di todo lo que un hombre puede dar a una mujer. No le fui nunca

13. Barthes, "To Write: Intransitive Verb?", en *The Structuralist Controversy*, editado por Richard Macksey y Eugenio Donato (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1970), pág. 177.

infiel y estoy seguro de haber sido todo para ella. Materialmente lo tuvo todo, no se pudo haber quejado, pues yo nunca permití (me habría sentido disminuido como hombre si hubiera sido de otra forma) que ella trabajara fuera de casa. Al principio ella quiso seguir su carrera en la enseñanza. Una locura, porque jamás iba yo a dejar que mi mujer saliera a ganar un sueldo. Las mujeres en casita, cocinando y vigilando el bienestar del marido y la familia. Cuando yo regresaba del trabajo, me esperaba con sus comentarios de siempre sobre las mismas cosas, los niños en especial. Yo hacía que la escuchaba, pero la verdad es que me aburría con que había quemado el arroz y el picadillo no salió bien, y que si Menganita hizo esta gracia y el chiquillo dijo esto otro, o que se había peleado y rasguñado. Apenas si le prestaba atención a su cháchara. Pero ahora me doy cuenta. . . ella se sentía la obligación de hablar para tender puentes de palabras entre nosotros dos. Sólo ahora caigo, ¿cómo no lo vi antes? Sus palabras eran un continuo intento de alcanzarme a mí, de poseerme y entregárseme. “Las palabras incomunican a los seres. Si no hubiera lenguaje hablado, quizás nos entenderíamos todos mejor”; fue su inexplicable compenetración con Igor, el perro samoyano, lo que le arrancó este comentario y a mí me chocó porque ella solía hablar hasta por los codos. Sólo en los últimos meses se volvió reservada. Y en esos meses fue cuando Pedro Almirante. . . (págs. 15-16).

Interrumpiendo varias veces el curso de la “reproducción” de la libreta de Pedro, Benito, como primer narrador, intenta que el narrador (“Viejo amigo que es”) dude de que Pedro Almirante y la víctima del accidente sean la misma persona. Mientras el Pedro Almirante de la libreta se ha quejado de sus zapatos gastados, la víctima lleva zapatos “*de suela limpia como si al caminar nunca hubieran rozado los suelos*” (pág. 14). El Registro Civil revela, además, que la única persona registrada con ese nombre ha muerto tiempo atrás, “*tanto que nombre y datos están borrados y apenas si se pueden leer*” (pág. 12). Más adelante, Benito interrumpe la narración, que lo va a representar a él mismo de manera desfavorable, para proclamar en tono casi histórico que la víctima del accidente, moribundo en un hospital, no es otro que Escorpión, “*el asesino que hace seis meses andamos buscando*”. Agrega:

Comprendo su sorpresa. Lo que dice este hombre en su cuadernucho no se ajusta en nada a la ideología de un delincuente. Pero hay que tener en cuenta que el Pedro Almirante de esos papeles es un soñador. . . yo diría un neurótico obsesionado por lo inalcanzable, lo imposible, lo que está más allá de las pequeñeces y debilidades humanas (pág 67).

En el primer capítulo se le presenta al lector la narración de “Pedro Almirante”, que comienza con una serie de preguntas típicamente existencialistas: “¿Quién soy yo? ¡Preguntas! Sólo preguntas y no logro responderme ninguna. ¿Quién soy yo? ¿Qué hago aquí en el mundo? ¿Adónde voy?” (pág. 17).

Una vez que se ha descrito a sí mismo como un fracaso, Pedro sumerge al lector en su supuesta biografía y en la historia de unos alemanes-costarricenses que eran amigos de su familia cuando él era niño, los Schultz. En el curso de la narración se entera el lector de la triste historia de esta familia: a sus miembros los han arrestado y encarcelado, los han tenido internados por un largo período en Crystal City, Texas, y finalmente los han canjeado con los nazis por unos prisioneros americanos que éstos tenían en su poder. Acabada la guerra, se enteran de que todas sus propiedades en Costa Rica han sido confiscadas; Pedro sospecha que su propia familia ha tenido parte en la confiscación. Esta sección de **Las sombras**. . . se funda parcialmente en realidades históricas y representa una nueva condenación por parte de Vallbona del racismo institucionalizado de cualquier índole que sea. También es significativa porque ubica un segmento de la historia de Costa Rica dentro de un contexto literario, desfamiliarizándola y mitificándola a su vez, de modo de provocar nueva reflexión y nuevos puntos de vista.

También cuenta Pedro las historias de Tata Blas, un campesino sufrido, y de Cristina, que fue una de sus alumnas, según afirma, en una escuela de Guadalupe. Si bien es cierto que Pedro es el segundo narrador, el que controla inicialmente el discurso de Blas y de Cristina, los tres personajes forman una unidad dentro de la novela que he llamado en otro trabajo una suerte de “trinidad secular”¹⁴. Blas, la figura paterna, espera pacientemente el retorno de un hijo que ha ido a luchar como voluntario en Vietnam muchos años atrás, y se niega a perder las esperanzas de que regrese. Su tienda a veces sirve de refu-

14. Dowling, “Point of View in Rima de Vallbona’s Novel *Las sombras que perseguimos*” a salir pronto en *Revista Chicano-Riqueña* (Houston, Texas).

gio a Pedro y Cristina. Esta, cuya infancia no fue feliz, solía ir acompañada por su amigo imaginario, Goyo. A diferencia de casi todos los demás adultos que conoce Cristina, Blas no sólo comprende que Cristina se apoye en Goyo, sino que ingresa con la niña en el rico mundo de la imaginación infantil. Tanto es así que, a pesar de las objeciones de su mujer, Blas ha colocado en la vidriera de su tienda un reloj con un cartel que invita a la gente del pueblo a buscar el duende que sale del reloj cada vez que marca la media hora. Como resultado, ellos no sólo aseguran que ven al duende, sino que le inventan una variedad de rasgos que reavivan su existencia monótona.

Por su edad, Pedro podría ser el hijo de Blas, aunque a su vez quiere ser “padre” de una novela. Lo mismo que Blas, lo mismo que Cristiana, Pedro es una inconformista, un vendedor de encajes, hilos y botones, que una vez fue secretario de una figura política. Finalmente ha rechazado esta esfera de actividad y se pasa el tiempo haciendo entrevistas a aquellos que en otros momentos aparecen como sus personajes: son invenciones destinadas a la novela que es su última esperanza de adquirir fama. El libro ofrece, a todos los niveles, abundantes consideraciones sobre la escritura y sobre lo que debería ser la escritura. Todos los capítulos comienzan con epígrafes, citas ya sea de la literatura costarricense o de la internacional. En tanto que busca inmortalidad escribiendo su historia íntima “aunque sea como personaje ficticio”, Pedro, lo mismo que Cristina e igual que el joven Blas, busca la fe en Dios. En esta búsqueda le acompaña una figura con función de Sancho Panza: el padre González Bonet. No obstante, Pedro parece debilitarse a medida que el libro se acerca a la conclusión, en parte, según dice, porque le ha costado un gran dolor darle muerte a Cristina. “*Si Dios existe —pregunta— ¿se apegará tanto a cada uno de nosotros y le dolerá tanto como a mí dar muerte a sus criaturas?*” De hecho Pedro parece que diera la vida por su libro. Debilitado y deprimido, lamenta:

Y ahora ¿qué hacer con este cuadernucho y las páginas en blanco? Me he quedado solo, profundamente solo; hasta mis quimeras van muriendo. Yo me muero también aunque no ceso de esperar siempre, en cada esquina, en cada rincón, en cada camino del mundo, que lo soñado sea la realidad. . . pero sigue siendo sueño, anhelo, deseo, sólo eso. La realidad permanece ciega y sorda a nuestro llamado, desviada de nuestras apetencias. . . rumbo a la muerte (págs. 159-160).

En este soliloquio dramático Pedro, el narrador ficticio de una obra de ficción, parece aceptar finalmente su condición óptica: existe como exigencia estructural y, cuando el libro que se supone está escribiendo se acaba, no le queda ninguna función que cumplir. En cierto sentido su vida es un sacrificio, y Pedro parece aceptar convertirse en algo así como un Cristo literario, una figura que confiere vida eterna a sus personajes.

De todos sus personajes, es con el de Cristina con el que más lucha. Ella completa la trinidad de personajes, exhibiendo en las palabras de él *"el espíritu por fuera y la carne dentro"*. Cristina es una muchacha tímida que ha visto a su madre acusada de "puta" por sus relaciones con un tal "tío Luis". Cristina recuerda con tristeza cómo el padre rechazó a la madre y cómo ella los rechazó a los dos. Como Blas y Pedro, Cristina es un personaje fuera de lo común, que lucha con las limitaciones de la vida e indaga su significado transcendental. Como ellos, busca la fe y, también como ellos, debe inventar lo que no tiene, hasta que al final queda totalmente derrotada por las circunstancias. Comparada con los otros personajes de la novela, Cristina ocupa la posición menos autónoma de todos. Su marido Benito es el primer narrador y por tanto está en condiciones de hablar al lector más directamente que nadie tanto sobre Cristina como sobre Pedro. Serias dudas, sin embargo, se presentan con respecto de la veracidad de Benito como narrador, pues su versión contradice casi totalmente la manera en que ellos se revelan a sí mismos, tanto Cristina como Pedro. El discurso de Benito sirve de marco al de Pedro. Este es el segundo narrador que se refiere a Cristina; la ve de modo radicalmente diferente del punto de vista de Benito. Para Pedro, Cristina fue una obsesión *"desde que era mi alumna. Siempre fuera del corro de los otros, ajena a sus juegos del can, la ova, el matarile-rile-ron, o el salto a la cuerda. Callada en clase, inaccesible, como borrada de la realidad"* (pág. 35).

Es la psicología femenina de Cristina lo que parece fascinar a Pedro, que admite: *"La verdad es que llevo a Cristina metida muy dentro de mí. No hay minuto del día que no la recuerde ni piense en ella. A mis años, ¿por qué estos sentimentalismos? ¿Estaré enamorado de ella? ¿O estoy enamorado de una Cristina idealizada que sólo existe dentro de mí?"* (pág. 117). Está claro, pues, que Pedro simpatiza con ella y trata de penetrar su mente y sus sentimientos¹⁵. Pero

15. De hecho, el hombre Pedro se pregunta: "¿Será que en ella me busco un poco a mí mismo?" (pág. 32). Lo que postula aquí Vallbona puede representar una respuesta in-

no puede lograrlo, a pesar de que Pedro mismo parece ser un personaje altamente andrógino. No sólo es vendedor de encajes; después del accidente le encuentran la fotografía de un vientre materno con un feto. Una vez ampliada, la foto revela que el vientre está compuesto por partículas diminutas, cada una de las cuales es otro vientre con su feto compuesto por partículas, en un proceso que se repite al infinito. Pero la cámara falla cuando las partículas se vuelven “*más y más borrosas. . . nubladas. . . diluidas, nada. . . nada al final*” (pág. 12). Con toda su buena voluntad, Pedro no puede percibir la psique profunda de Cristina; solamente puede adivinar lo que ella siente. Pedro tiene conciencia de su fracaso, y exclama: “*Me angustia porque hay algo en Cristina que se resiste a ser novelado y quiere hacerse carne de realidad*” (pág. 21).

Hay que llegar al capítulo final del libro, para que Cristina “hable”. Esto ocurre después de la muerte de Pedro y del intento final desesperado por parte de Benito de desacreditar todo lo que se ha dicho. Aunque se puede suponer que estas palabras de Cristina, como otras anteriores, proceden del manuscrito de Pedro y por lo tanto tienen su origen en él, también existe la posibilidad dramática de que este capítulo represente la resolución de la trama que Vallbona ha entrelazado a nivel estructural. Tal vez se la oye a Cristina, por primera vez, no mediatizada ni por su marido (que no asigna ninguna importancia a lo que ella dice), ni por Pedro. Este, no obstante sus buenas intenciones y su interés por el discurso femenino, no puede, sin embargo, traspasar la superficie de dicho discurso.

Las palabras de amarga angustia que profiere aquí Cristina prolongan un tema que, como notamos más arriba, es una constante de la obra completa de Vallbona: la puesta en cuestión del orden establecido, en este caso, nuevamente, la opresión de la mujer que le impide realizarse dentro del matrimonio tradicional de clase media. Como a la Cristina estructural la definen Benito y Pedro (ella no se define a sí misma), a la Cristina que habla en el último capítulo la define un rol tradicional que ella misma no contribuyó a formular. Simbólicamente, se siente morir y ve a su marido, Benito, como a su asesino.

En su narración Vallbona no hace concesiones. Cristina revela que Benito y ella se conocieron en una procesión de Corpus Christi, en el curso de un noviazgo placentero, no llegaron a conocerse, debi-

interesante a la problemática de cómo eliminar el discurso exclusivamente “falocéntrico” que ha identificado la crítica feminista, y que tiene sus raíces modernas en los escritos de Sigmund Freud.

do, entre otras razones, al decoro que debían observar. En el único momento de emoción de Cristina que precede al matrimonio, Benito responde preguntándole: “—¿*Qué tenés, Cristi, estás loca? Te ruego no me llames al despacho. Dejame tranquilo. Su voz era áspera e impersonal, la única voz que tuvo para mí después*” (págs. 169-170). Inmediatamente después de la boda, Benito viola a su mujer, explicando: “*¿Qué hambre traía, Cristi!*” Cristina le pregunta si no ha visitado los burdeles, como otros hombres. Con ira, Benito contesta que sus principios religiosos no le permitirían hacer algo semejante. Cristina recuerda entonces lo ajena que le parecían la casa de Benito y sus dos hermanas, dos beatas fanáticas, cuando las visitaba. Después de descansar un rato, Benito fuerza a su mujer a hacer el amor otra vez, y después decide cancelar el viaje de boda a México que habían planeado. Le anuncia a Cristina que van a gozar juntos de un “paraíso” en San José, sin que nadie sepa que se encuentran ahí. Este paraíso es en realidad el comienzo de un infierno para Cristina: tiene que levantarse a servirle el desayuno en la cama a este hombre desnudo y velludo que usa una medalla religiosa colgada del cuello. Cristina, cuyas únicas experiencias sexuales son las fantasías de la adolescencia, se siente asqueada, siente que esta cruda iniciación sexual la ha envilecido irrevocablemente. Benito, no menos ignorante, se irrita porque su mujer le parece frígida y le dice con desprecio: “*No servís para nada más que llorar y decir que no*” (pág. 172). Cristina piensa en él como si fuera un ídolo atávico, primitivo, en cuyo honor los indios precolumbinos celebraban sacrificios humanos en Tipotani.

Cristina a duras penas puede comunicarse con su marido, y esto sólo en actitud maternal. Empieza a fantasear una figura de protector masculino con nombre femenino: Caridad-María. Anhela suicidarse, pero en cambio pronto tiene un niño, y luego otro. Imagina que otros cuatro que nacieron muertos siguen vivos y la están llamando. La inunda la culpa, puesto que no puede hacer lo que le piden, y se ve como una mosca en una telaraña, con Benito sorbiéndole la vida poco a poco.

El médico recomienda que no tenga más niños, pero Benito, acariciándola por primera vez, le dice que la necesita. La negativa de él de abstenerse de relaciones sexuales la llena ahora del miedo a la muerte. Desesperada, va a ver a un sacerdote, y éste le dice que la Iglesia prohíbe todos los anticonceptivos y que por ello el único recurso que tiene es dejar todo en las manos de “Dios misericordioso”. Cristina llora con desesperación:

El Padre Reyes, tras la rejilla del confesionario, no comprende lo que me pasa. Yo temía que me fuera a decir eso, pero fue él en un último intento de salvación física y espiritual. Salí desolada, preguntándome por qué los preceptos de la Iglesia los establecen los hombres. ¿Qué saben ellos, célibes, del matrimonio, de la vida íntima de la mujer, de las ansias ardientes de un cuerpo joven como el mío, ávido de amor y asqueado de sexo? ¿Adivinan acaso el infierno de las infinitas noches junto al esposo todo instinto y deseo? ¿Están enterados de que en esa lucha el gesto se va poniendo agrio; las manos —antes todas caricia—, ásperas; la voz profunda y ajena? ¿Se han sentido ellos algún día sembrados de espinas, sin flores, sin frutos, zarza ardiendo en el desierto junto al oasis? ¡Déjelo todo en manos de Dios! ¡Vaya solución!

¿En manos de Dios? ¿Hasta el movimiento azaroso de millones de espermatozoides depende de Dios? “¿Qué infeliz debe ser Dios con tanto que hacer!” (pág. 177).

Queda claro ahora que la mujer hablante está terminando su vida en agonía y que delira. Sus hijos entran trayendo una mariposa “*que agitaba las alas en un latir de corazón roto*” (pág. 179). Benito, junto al lecho, expresa compasión por la mariposa, que es, como el lector advierte, un símbolo del espíritu de Cristina. Irónicamente, Benito amonesta gravemente a los hijos, diciéndoles que se debe eliminar del mundo todo el sufrimiento. Totalmente delirante, Cristina imagina el ídolo primitivo con el que ha comparado muchas veces a su marido. Este mismo ídolo ahora la persigue en estado de horrible erección. Cuando ella se levanta, aterrorizada, para esconderse en el closet, sueña que ha salido de la casa en busca de libertad. Pero la persiguen manos de hombres que se posan sobre su cuerpo. “*Son todos los hombres de la ciudad los que se han contagiado. Pasan rozando con lujuria las carnes de las mujeres, sus caderas, sus muslos, sus formas. Se abalanzan sobre sus pechos y los soban*” (pág. 181). Sin aliento, Cristina anhela morir, pero se da cuenta con horror de que tal vez recién ahora está naciendo. Con esto termina la novela.

La línea final conduce al lector nuevamente a una “lectura” de la estructura narrativa de **Las sombras**. . . . Cristina está naciendo porque ha encontrado la manera de contar su historia, de interpretarse a sí misma en lugar de ser interpretada por otros. Nos lleva también al tema central del presente estudio, el creciente control que ha

adquirido Rima de Vallbona de la estructura discursiva, así sus comentarios tajantes adquieren eficacia máxima. **Las sombras que perseguimos** es memorable no sólo porque pone en cuestión el orden establecido; además, merece un lugar en las distinguidas filas de la nueva narrativa hispanoamericana. Sin perder su visión personal, no sacrificando nada para lograr efectos tópicos, Vallbona ha creado una novela permeada de reflexiones sobre el proceso y el significado del acto de escribir. Para este objeto utiliza un deslumbrante repertorio de fuentes, costarricenses e internacionales. La escritora usa su propia lengua vernácula de Costa Rica, y demuestra que es un medio artístico perfectamente adecuado. La novela, como la mayoría de las obras de la nueva narrativa, pone en cuestión constantemente su propia estructura. Vallbona resuelve brillantemente y de manera no convencional los problemas epistemológicos de la narración. Hay personajes que se reconocen a sí mismos como ficciones, como facilitantes del discurso. Ciertos elementos lúdicos, inteligentemente elaborados, exigen la complicidad consciente del lector: la autora implícita no intenta manipular a un lector que se niegue a participar en el juego.

Las normas de cualquier tradición literaria en algún momento van a modificarse; lo único que se desconoce es cuándo y cómo dicho cambio se vaya a efectuar. Costa Rica ha producido dos voces sobresalientes en Rima de Vallbona y Yolanda Oreamuno, valientes mujeres que no sólo han sabido dominar los nuevos procedimientos formales que tanto han distinguido en décadas recientes la nueva narrativa, sino formular al mismo tiempo preguntas que desafían la conciencia moral pública demandando respuesta y solución.

Estamos sinceramente agradecidas a los siguientes colegas por la ayuda que han brindado en la redacción de este trabajo: las profesoras Dora Pozzi y Rima de Vallbona, y los profesores David William Foster y Nicolás Kanellos.