Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex D.M. 270/2004*)
in Lingue e Letterature Europee Americane e Postcoloniali

Tesi di Laurea

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

"Quizá todo sea un engaño": la narrativa de Cristina Fernández Cubas

Relatore
Prof.ssa Elide Pittarello

Correlatore
Prof. Enric Bou Maqueda

Laureando
Vanessa Tozzato
Matricola 825242

Anno Accademico
2011/2012

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 2

CAPÍTULO 1

El cuerpo: metamorfosis, percepción espacio-temporal y lenguaje 13

1.1. Espacio, tiempo y metamorfosis 19

1.2. Espacio, tiempo y metamorfosis en la infancia 40

1.3. El lenguaje como factor que interviene en la construcción del sujeto y del mundo 60

1.4. Los objetos 67

1.5. Conclusión 79

CAPÍTULO 2

El doble y el espejo 81

2.1. El motivo del doble y sus figuras: gemelos, voz y sueño 81

2.1.1. El doble interno y externo con sus respectivas exteriorizaciones: voz y gemelos 87

2.1.2. El sueño 115

2.1.3. Conclusión 126

2.2. El espejo, real y metafórico: el doble en el espejo, el otro como espejo y la escritura como espejo metafórico 127

2.2.1. Conclusión 155

CONCLUSIÓN 157

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 161

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS 168

INTRODUCCIÓN

La crisis del sujeto en busca de una identidad y de unas respuestas a los interrogantes que plantea el mundo posmoderno es el tema central de la narrativa de Cristina Fernández Cubas, la cual ilustra sus ideas al respeto en un pasaje del cuento "La mujer de verde":

> Quizá todo sea un engaño. Vemos las cosas cómo nos han enseñado a verlas. [...] Una forma de medir, encasillar, sujetar o dominar lo que se nos escapa, lo que no comprendemos. Un ardid para tranquilizarnos, para no formularnos demasiadas preguntas...[1]

Sus personajes fragmentados, fragilizados e inseguros frente a una realidad que no logran interpretar, parecen sufrir unos trastornos mentales cuyos efectos supondrían la manifestación del doble. Es, esta, una escisión de la personalidad que los cuentos de la autora enseñan a través de distintas figuras: además del motivo del doble, aparecen los gemelos, junto con imágenes del sueño y el espejo. Pero el punto de partida es siempre el cuerpo, del cual no podemos prescindir por ser nuestra apertura hacia el mundo y al mismo tiempo nuestro lugar más íntimo, donde nace y muere cada ser. Los problemas psicológicos y los desdoblamientos son directas consecuencias de cómo el cuerpo experimenta sus cambios, de cómo interpreta la realidad y se adapta a ésta y de cómo la percibe en sus categorías espacio-temporales o por medio de los objetos que lo rodean. Todo esto es muy evidente en la narrativa de Cristina Fernández Cubas, donde el cuerpo es una cuestión central.

El cuerpo está en relación con el "paradigma de realidad" que, según la definición de Lucio Lugnani, es el conjunto de ciencia -de las leyes que reglamentan la realidad y ayudan al hombre a conocer y a interpretar el mundo- y de axiología, es decir el sistema de valores que ordenan y justifican los comportamientos humanos en la realidad:

> Scienza (come insieme di cognizioni) e assiologia mutano evidentemente nel tempo e nello spazio. Il loro insieme determinato nel tempo e nello

[1] Fernández Cubas, Cristina, *Todos los cuentos*, Barcelona, Tusquets Editores, 2008, p. 296.

> spazio costituisce ciò che si può chiamare paradigma di realtà e, in pratica, l'uomo non ha altra realtà al di fuori del suo paradigma di realtà.[2]

La noción de paradigma de realidad ha sufrido varias crisis desde el siglo XIX y sobretodo después de la muerte de Dios, en palabras de Friedrich Nietzsche. Este Dios es la metafísica, el "pensamiento fuerte" racional basado en el idealismo platónico, socrático y cristiano.

Para Nietzsche, la noción de verdad corresponde a "[...] un sistema di illusioni consolidate."[3] De ahí la construcción de una metafísica cuyo objetivo es la dominación de la sociedad y cuyo producto es la mala conciencia, la cual por un lado busca constantemente la seguridad y un sentido a todo, pero por otro contribuye a la continuación de la inseguridad con el fin de mantener su dominación. Un ejemplo de este sistema es la religión, que según el filósofo es una violencia. La perfecta coincidencia que procedía de la época clásica "di essenza e manifestazione, di interno ed esterno, di cosa in sé e fenomeno",[4] es una máscara, una apariencia que no tiene coherencia con su contenido. Nietzsche afirma que la máscara es una forma de defensa para el hombre moderno, "[...] che non sa prendere iniziative e si maschera assumendo ruoli stereotipati, «maschere con una sola espressione», […]."[5] La unidad del sujeto es solamente una configuración de la máscara y la forma es un disfraz que protege al hombre de sus miedos y de la inseguridad de sus decisiones, esto es del caos de la existencia.

Nietzsche niega la metafísica racionalista y declara la muerte de Dios; éste representa el símbolo por medio del cual el hombre le confiere un sentido al mundo y lo construye de acuerdo con su voluntad y razón, pero al mismo tiempo representa también la violencia del sistema:

> "[...] Dio sono tutte le forme di rassicurazione oppressiva e di subordinazione del singolo alle esigenze della *ratio*, la sua riduzione a strumento nel lavoro, la sua riduzione a campo di battaglia del bene e del male nell'ascetica, la sua riduzione a ruoli fissi e invalicabili nella vita sociale."[6]

---

[2] Lugnani, Lucio, *Per una delimitazione del «genere»*, en Ceserani, Remo *et al.*, *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, p. 54.
[3] Vattimo, Gianni, *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione*, Milano, Bompiani, 2003, p. 88.
[4] *Ibídem*, p. 13.
[5] *Ibídem*, p. 23.
[6] *Ibídem*, p. 162.

Si Dios, con todo lo que simbolizaba, ha muerto y si la conciencia no es la voz de Dios sino una ilusión que puede llevar al hombre a equivocarse porque obedece a un sistema basado en errores, entonces también la unidad del sujeto resulta ser una ilusión y ya no podemos tener certezas, ni siquiera sobre quiénes somos. El pensamiento y el entero sistema vacilan, por consiguiente vacila la subjetividad. Vattimo explica que la metafísica -Dios- y sus estructuras fuertes eran:

> […] forme di rassicurazione del pensiero in epoche in cui la tecnica e l'organizzazione sociale non ci avevano ancora resi capaci, come accade ora, di vivere in un orizzonte più aperto, meno "magicamente" garantito. I concetti reggenti della metafisica -come l'idea di una totalità del mondo, di un senso unitario della storia, di un soggetto autocentrato capace eventualmente di appropriarsene- si rivelano come mezzi di disciplinamento e rassicurazione non più necessari nel quadro delle attuali capacità di disposizione della tecnica.[7]

Por lo tanto la muerte de Dios representa para el sujeto el final de la estabilidad y de cualquier certeza, la muerte del pensamiento "fuerte" y su sustitución por lo que Vattimo llama pensamiento "débil", es decir una debilidad intelectual hacia el mundo y la sociedad, que no elabora ninguna metafísica, sino se limita a criticar la tradición, además de confirmar la inseguridad del hombre de hoy -el hombre posmoderno- frente a la existencia.

Lo que caracteriza este tipo de pensamiento es la *pietas*, un sentimiento que sugiere la mortalidad y la caducidad humana: "*Il trascendentale, quello che rende possibile ogni esperienza del mondo è la caducità*: l'essere non è ma ac-cade; [...]."[8] Y la caducidad es una característica del cuerpo del sujeto que, privado de sus certezas ontológicas y sin el consuelo que podía ofrecer "Dios", la percibe cada día más. El individuo empieza a advertir que su unidad es imposible porque se siente fragmentado entre las fuerzas de un mundo peligroso y caótico, donde la identidad, si es fija, es solamente una máscara y detrás de ella puede haber muchas más, pero en el fondo no quiere saberlo. Escribe Pier Aldo Rovatti:

> [...] nessuno, se non in rari momenti, desidera spingersi fino a quel margine di sé in cui sa bene che la propria identità comincia a oscillare

[7] Vattimo, Gianni, *Dialettica, differenza, pensiero debole* en Vattimo, Gianni; Rovatti, Pier Aldo, *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, 1992, p. 18.
[8] *Ibídem*, p. 23.

> perché la buona organizzazione dell'io non si manifesta più tale. Pigrizia e paura ci fermano [...]: di ciò che non ci è immediatamente familiare, di scoprire realtà che possono inquietarci, di trovarci di fronte a porte chiuse che non avremo il potere di far aprire.[9]

Al sujeto le da miedo el vacío que puede encontrar dentro de sí mismo, pero ni siquiera la máscara lo satisface. Entonces elige una identidad que Zygmunt Bauman define "líquida", la cual nunca se detiene en una forma, se revela fragmentada y se somete a un proceso de metamorfosis continuo con el fin de sobrevivir en un mundo donde no queda nada fijo y estable: "La vita liquida è, insomma, una vita precaria, vissuta in condizioni di continua incertezza."[10] Ya no es posible guardar una identidad única o definida y Bauman reflexiona sobre el tema:

> Chi resta fedele al significato ortodosso di 'identità' sarebbe perplesso di fronte a quest'idea. Come può un'identità essere eterogenea, effimera, volatile, incoerente, altamente mutevole? Chi è cresciuto facendo propria la classica nozione moderna di identità, quella di Sartre e di Ricoeur, non potrebbe vedere in quell'idea altro che una contraddizione in termini. Per Sartre l'identità era un progetto a vita; per Ricoeur si trattava di una combinazione tra *l'ipséité* (che presuppone *coerenza* e *consistenza*) *e la mêmeté* (che sta per *continuità*): proprio le due caratteristiche che l'idea di una 'identità ibrida' respinge con decisione.[11]

La unidad resulta ser una ilusión. Con la muerte de Dios el hombre se ha dado cuenta de que la concordancia entre apariencia y realidad -lo que enseñaba una confianza hacia el paradigma de realidad establecido, hacia la *doxa*-, tenía muchas quiebras.

Si ya no hay fundamento para creer en el fundamento, si resulta difícil confiar en un mundo estable y en una identidad fija -porque si se presenta como fija es solamente una máscara-, entonces también la literatura expresa la inseguridad del sujeto a la hora de interpretar la realidad e incluso hacia la percepción de sí mismo, porque las percepciones del cuerpo ya no se juzgan correctas o fiables. Cristina Fernández Cubas se apodera de esta inseguridad con el objetivo de crear una narrativa cuyos personajes nunca se sienten dueños de una identidad definida, no perciben ni coherencia ni consistencia en sus

[9] Rovatti, Pier Aldo, *Trasformazioni nel corso dell'esperienza* en Vattimo, Gianni; Rovatti, Pier Aldo, *Il pensiero debole*, ob. cit., p. 45.
[10] Bauman, Zygmunt, *Vita liquida*, Roma-Bari, Laterza, 2006, p. VIII; título original *Liquid Life* (2005).
[11] *Ibídem*, p. 21.

proyectos de vida y tampoco en sí mismos. Se hallan continuamente en "una zona de grises y claroscuros" en la cual dudan de cualquier cosa, donde es casi imposible entender cuál es la verdad porque la realidad es ambigua, llena de "agujeros negros", que es cómo la escritora misma la percibe y lo ha declarado en varias entrevistas: "[...], para mí, la llamada realidad está llena de agujeros negros y de situaciones inexplicables."[12] "Entre el blanco y el negro hay una línea de grises y claroscuros. Ahí me gusta moverme."[13] "Y ese es mi mundo [...] lleno de misterio; un mundo de claroscuros y donde las apariencias engañan y siempre hay algo detrás que no entendemos."[14]

El conjunto de veintiún relatos, titulado *Todos los cuentos*, será el objeto de nuestra investigación, siendo el libro que reúne la mayoría de la producción artística de Cristina Fernández Cubas entre 1980 y 2006, fechas de aparición de la primera y de la última colección de relatos breves. Así, como ha escrito Fernando Valls en el prólogo, se puede "apreciar mejor lo que hay de unidad en una perseguida diversidad".[15]

La clave que Fernández Cubas les da a sus lectores para ayudarlos a entrar en su mundo literario es la cita de Blaise Pascal: "La suprema adquisición de la razón consiste en reconocer que hay una infinidad de cosas que la sobrepasan".[16] Gracias a esta cita nos damos cuenta de antemano de que estamos frente a unas historias cuyos acontecimientos nos resultarán extraños, raros, los cuales no podrán explicarse racionalmente. Es más, intuimos que hay la posibilidad de que se pongan en tela de juicio nuestras certezas rutinarias con el fin de destabilizarlas. Recordemos que Pascal fue un filósofo que sentía la condición humana como algo inestable y la situaba entre el abismo del infinito y el abismo de la nada: el hombre no tiene ninguna seguridad, es un ser que se deja engañar y decepcionar; todo lo que piensa y desea no es más que una ilusión. Pero el hombre posee el pensamiento, cual ventaja de su condición humana: a través del pensamiento el individuo puede saber, puede conocer, logra afrontar las dificultades de la vida. En una entrevista, Fernández Cubas hace un comentario a la cita:

> Luego, según Pascal (y llevando su frase al extremo), cuanto más *racional* sea una persona, mayor espacio dejará a lo desconocido, lo

[12] Entrevista de Paula Corroto, *La realidad está llena de agujeros negros*, "Público.es", 4 de febrero de 2011, URL: http://www.publico.es/culturas/359671/la-realidad-esta-llena-de-agujeros-negros.
[13] Entrevista de Óscar Carreño, *Me interesa asaltar el concepto de razón*, "Quimera", no. 305, abril 2009, p. 29.
[14] Entrevista de Beatriz Blanco, *El relato ha dejado de ser el pariente pobre de la literatura*, "La Opinión de Zamora.es", 13 de noviembre de 2009, URL: http://www.laopiniondezamora.es/zamora/2009/11/13/relato-dejado-pariente-pobre-literatura/396938.html.
[15] Fernández Cubas, ob. cit., p. 10.
[16] *Ibídem*, p. 25.

> imprevisible, lo que no podemos explicarnos. Me encantan las palabras de Pascal. Siempre he contemplado la llamada "realidad" como un largo camino sembrado de agujeros negros.[17]

Abismos, agujeros negros, grises y claroscuros: los elementos de una incertidumbre que recorre la época posmoderna y que se manifiesta en su literatura, de la cual Fernández Cubas es una digna representante.

Podemos considerar *Todos los cuentos* como un conjunto de historias en su mayoría fantásticas por la presencia de elementos inquietantes y absurdos, por la extrañeza de unas tramas que rompen las expectativas del lector gracias a unas secuencias inesperadas y por la vacilación que sienten los personajes -y los lectores- frente a situaciones que no logran comprender ni explicar, de acuerdo con la definición de lo fantástico de Tzvetan Todorov: "Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel."[18] Pero en *Todos los cuentos* no hay la constante aparición de motivos sobrenaturales o de horror, como por exemplo fantasmas o seres bestiales, sino los relatos se quedan en una zona entre lo extraño y lo absurdo. Son los acontecimientos que, desde el punto de vista de unos personajes que a menudo se mueven al borde del trastorno mental, aparecen extraños o alucinantes. Quizás todo resulta mucho más inquietante y desestabilizador porque es una cuestión de atmósfera. La autora lo afirma en el cuento titulado "La noche de Jezabel", donde este personaje manipula "El retrato oval" de Edgar Allan Poe, convirtiéndolo en un hecho realmente ocurrido a sus bisabuelos. El original de Poe habla de un pintor que retrata a su mujer, la cual pierde su salud y belleza a medida que la obra adquiere hermosura, hasta llegar al fallecimiento. Jezabel dice: "-No es tan espectacular como un cuento de vampiros o brujos, pero es un hecho real. Mis padres conservan aún el retrato. Es... ¿cómo diría yo?... Impresionante."[19] Cuando afirma que no es tan espectacular como un cuento de vampiros y brujos, en realidad se quiere decir que aunque no es espectacular, aunque no tiene unos elementos de horror, el efecto siniestro que produce puede impresionar de manera mucho más fuerte a quien escucha o lee la historia; éste se queda en el territorio de lo inexplicable porque no existe ninguna ley física que logre explicar la razón de la muerte del personaje, no hay respuesta.

---

[17] Entrevista de Francisco Javier Sancho Más, *La mujer de todos los cuentos*, "Carátula. Revista Cultural Centroamericana", no. 39, diciembre 2010-Enero 2011, URL: http://www.caratula.net/ediciones/39/platicas-cfernandezcubas.php.

[18] Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 29.

[19] Fernández Cubas, ob. cit., p. 153.

Fernández Cubas escribe sus cuentos siguiendo una de las características del género, es decir, en ella lo fantástico suele manifestarse en una situación normal y corriente, en un entorno familiar; de repente, en esta cotidianeidad ocurre algo extraño y nada será como antes. El elemento perturbador abre una grieta en el paradigma de realidad, dentro la cual se inserta el interrogante sobre la consistencia de lo real como lo concebimos y sobre nuestra propia percepción del mundo. Es más, ese algo inquietante no se puede nombrar y ni siquiera describir porque el lenguaje se revela insuficiente, lo que es otra característica fundamental del género fantástico, el cual por excelencia representa lo inexplicable y lo innombrable. Además, recordemos que también lo siniestro inquietante se encuentra entre las características fundamentales de lo fantástico; de lo siniestro se ocupó Sigmund Freud,[20] definiéndolo el retorno de un elemento angustioso que se había reprimido en el inconsciente, el retorno de algo que era familiar, por lo tanto es algo que desestabiliza por aparecer como familiar y desconocido a la vez.

El tipo de narrador que predomina en la obra es el homodiegético o autodiegético, según la distinción de Genette,[21] una tipología de narrador que no es fiable puesto que su perspectiva corresponde a la de los protagonistas, cuya mirada aparece indefinida, problemática y dudosa, con una oscilación constante entre realidad/sueño/alucinación y verdad/mentira. Por lo tanto el lector suele dudar. A menudo encontramos personajes que recuerdan su pasado después de muchos años, adultos ya, cuando intentan darle un sentido a los hechos o a un suceso que marcaron su existencia: la evocación del pasado se revela muy importante en los cuentos. Son personajes agotados, angustiados, están insatisfechos de sus vidas u obsesionados por algo o alguien y a menudo se encuentran bajo el efecto del alcohol o de fármacos. Se buscan a sí mismos, dudan de su identidad, tratan de comprender una realidad que está siempre llena de preguntas sin respuestas y donde las posibilidades de interpretación varían según el punto de vista: son "líquidas", igual que la identidad.

Todos los cuentos es un conjunto de historias que despiertan muchos interrogantes sobre la identidad y sobre la manera de interpretar el mundo. Analizarlas será nuestro objetivo. Las dividiremos en dos macro-áreas, o sea en dos capítulos donde se analizan los elementos narrativos que caracterizan la poética de Cristina Fernández Cubas. El primero abarca el cuerpo, importantísimo en la narrativa de la autora, y todo lo que se refiere a él: su metamorfosis, referida a la época de la infancia o de la adolescencia como períodos de

[20] Freud, Sigmund, *Das unheimliche* (1919); se ha consultado la traducción italiana "Il perturbante" en *Opere, 1917-1923, Volume 9, L'Io e L'Es e altri scritti*, Torino, Boringhieri, 1977, pp. 81-114.
[21] Genette, Gérard, *Figures III* (1972); se ha consultado la traducción italiana *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976.

profundas transformaciones, su percepción espacio-temporal que varía según las coordenadas "yo-aquí-ahora" y el lenguaje como elemento imprescindible en la modelización primaria del mundo y en la construcción del sujeto mismo, siendo un factor de identidad. El segundo capítulo trata el tema del doble, analizando sus distintas figuras. Además del tema del doble, esta parte trata también la función del otro como espejo del sujeto, el cual se construye sometiéndose a su mirada. Escribe Ernst Cassirer: "«Tu» o «Egli» è il polo opposto di cui l'Io ha bisogno per trovare e determinare sé stesso."[22] Finalmente el capítulo trata de la escritura como espejo metafórico del yo, el cual puede producir un texto donde ve algo de sí mismo en sentido metafórico, por ejemplo en un diario personal que funciona también como soporte de la memoria.

En los cuentos, el cuerpo influye en la percepción de la dimensión espacio-temporal porque ésta depende a su vez de la percepción de los personajes: todo procede de la manera mediante la cual ellos interpretan la realidad. Los espacios donde se mueven tienen un valor simbólico de acuerdo con la perspectiva de cada personaje, según qué representan para él. Son espacios abiertos o cerrados, pero a veces, aunque son abiertos, provocan de igual manera unos sentimientos de angustia y cerrazón porque a los personajes le falta el control, sobre las cosas y sobre sí mismos. Normalmente los lugares no tienen nombre ni situaciones geográficas específicas, excepto unos pocos, y esta es una característica que favorece la ambigüedad y la indeterminación. El motivo del viaje, cuya presencia destaca en varios cuentos, representa otra manera de vivir el espacio, el cual a veces se recorre con la esperanza de trasladarse a otra dimensión.

Por lo que se refiere a la parte temporal, en general los relatos carecen en su mayoría de fechas exactas, excepto unos pocos, como si estuvieran suspendidos en el tiempo o como si fuera el lector el encargado de situar las historias en un marco temporal mientras las lee. Se analizan unos recursos narrativos como la analepsis, la prolepsis o unas secuencias diegéticas que rompen las coordenadas espacio-temporales y construyen los cuentos como un vaivén de recuerdos y de pensamientos, donde la trama se desarrolla a medida que el personaje afronta las situaciones o recuerda su pasado. Cristina Fernández Cubas misma ha subrayado la importancia de la memoria en la construcción/interpretación de la realidad: "Y las cosas, como escribió en su día Valle-Inclán, no son como las vemos sino como las recordamos."[23]

[22] Cassirer, Ernst, *Filosofia delle forme simboliche*, vol. II, *Il pensiero mitico*, Firenze, La Nuova Italia, 1961, p. 245; título original *Philosophie der symbolischen Formen* (1923-1929).
[23] Entrevista de Nuria Azancot, *Cosas que ya no existen me hizo mejor persona*, "El Cultural.es", 15 de enero de 2011, URL: http://www.elcultural.es/noticias/BUENOS_DIAS/1241/Cristina_Fernandez_Cubas.

Del cuerpo y de su percepción -punto de partida de la narrativa de la autora- procede también el doble, el cual representa la figura de la crisis del sujeto por excelencia porque implica una lucha del individuo contra sí mismo, contra sus fantasmas interiores, entrando en el ámbito de los trastornos mentales y de la disociación de la personalidad. Fernández Cubas, a través del tema del desdoblamiento, enseña la fragmentación y la imposibilidad de una identidad estable. El doble es una alienación de la cual se ha apoderado el género fantástico porque marca una ruptura entre lo físico y lo psíquico, por lo tanto allí, en aquella quiebra, se puede insertar con sus elementos inquietantes y siniestros. Un ejemplo muy evidente de esta ruptura es el sueño, que representa también el trabajo del inconsciente y de las pulsiones que se han censurado, se escapa a la lógica y al control racional del sujeto, dándole miedo.

Lo fantástico utiliza a menudo el sueño con el fin de desarrollar sus historias, sacando provecho de un mundo desconocido, inexplicable e incontrolable, donde hay la posibilidad de que ocurra cualquier cosa. Fernández Cubas ha afirmado que el sueño es un ámbito que le gusta explorar: "En mis cuentos me ha interesado siempre asaltar el concepto de razón como rémora para penetrar en otras realidades que conviven con nosotros, otras realidades que, por ejemplo, nos muestran los sueños."[24] Es más, la autora ha confesado que ha utilizado su propio material onírico como inspiración literaria al escribir los cuentos titulados "La mujer de verde" y "El ángulo del horror". En el primero, ella soñó con una mujer en la calle que llevaba un traje verde muy escotado en Navidad y que la miraba, señalándole algo con la mano; luego convirtió la misma mujer en la protagonista de su relato[25]. En el segundo, la escritora ha explicado que el título y el núcleo central del cuento se le aparecieron en sueños junto con una sensación de angustia.[26]

Fernández Cubas, sobre el tema del doble, afirma que es recurrente en su narrativa: "Los personajes se desdoblaban, había siempre un reflejo distorsionado, un espejo."[27] El espejo, otro elemento que aparece en los relatos de nuestra autora, es una figura más del doble que cuenta con una larga tradición cultural y simbólica, asumiendo también una acepción mágica, como veremos en el capítulo II. Todorov hace notar que el elemento del espejo aparece cuando los personajes de los cuentos se acercan a lo sobrenatural: "Le miroir est présent à tous les moments où les personnages du conte doivent faire un pas décisif vers le surnaturel (cette relation est attestée dans presque tous les textes

[24] Carreño, art. cit., p. 29.
[25] Cfr. Sancho Más, art. cit.
[26] Cfr. Entrevista de Kathleen M. Glenn, *Conversación con Cristina Fernández Cubas*, "Anales de la Literatura Española Contemporánea", Vol. 18, no. 2, 1993, p. 357.
[27] *Ibídem*, p. 358.

fantastiques).”[28] El espejo confunde los sentidos, el sujeto ya no distingue entre realidad y reflejo, entre realidad e ilusión: es un objeto capaz de burlar su percepción. Escribe Merleau-Ponty: “Quanto allo specchio, esso è lo strumento di una magia universale che trasforma le cose in spettacoli e gli spettacoli in cose, me stesso nell’altro e l’altro in me stesso.”[29] En estas palabras vemos también la importancia del otro en la contrucción del yo, el otro como espejo. Escribe Galimberti: “Se è vero […] che non può costituirsi un Io senza un Tu, così non possiamo costruire la nostra immagine corporea senza l’immagine corporea altrui.”[30]

El cuerpo con su percepción, el lenguaje, la metamorfosis, el doble, el espejo son los ámbitos donde se inserta lo fantástico de unas historias inquietantes y absurdas, donde aflora lo siniestro para los personajes -y para los lectores- que provoca unas preguntas sobre la realidad con su *doxa* que a menudo no encuentran respuestas. Como ha dicho José Jiménez, la identidad humana es una manifestación más de la metamorfosis de todo lo sensible, es fugaz y permanente a la vez,[31] por lo tanto no puede haber estabilidad. La crisis de identidad, la imposibilidad de estar seguros de la propia personalidad y tampoco de la propia interpretación del mundo, es evidente en la literatura de Cristina Fernández Cubas. Después de leer sus cuentos, queda una sensación de inquietud y de extrañeza, como si no hubiera ninguna explicación posible; a veces parece que los personajes nos han engañado, ocultándonos la verdad que ni siquiera al final logramos comprender cuál es.

Para aventurarnos en la literatura de esta escritora hemos utilizado los trabajos de Merleau-Ponty, Galimberti, Jiménez en la parte que se ocupa del cuerpo y de su percepción; Sini, Ong, Lotman, Benveniste nos han ayudado a entender mejor el lenguaje como factor fundamental de identidad y de sujetividad. En la parte sobre el doble y el sueño han sido imprescindibles, entre otros, Freud y Rank y, por lo que se refiere a lo fantástico, los textos de Todorov, Jackson, Ceserani y Roas han aclarado muchos pasajes de los cuentos donde se ha podido reconocer las características del género. Además, las actas del Grand Séminaire de Neuchâtel sobre la escritora han resultado muy útiles en esta investigación. Para aclarar los cimientos de la época posmoderna y del pensamiento “débil” han sido fundamentales Vattimo y Bauman, entre otros.

[28] Todorov, ob. cit., p. 127.
[29] Merleau-Ponty, Maurice, *L’occhio e lo spirito*, Milano, SE, 1989, p. 27; título original *L’Œil et l’Esprit* (1964).
[30] Galimberti, Umberto, *Il corpo*, 19 ed., Milano, Feltrinelli, 2009, p. 325.
[31] Cfr. Jiménez, José, *Cuerpo y tiempo. La imagen de la metamorfosis*, Barcelona, Ediciones Destino, 1993, p. 114.

El siguiente análisis intenta reflexionar sobre la crisis de identidad del sujeto posmoderno, a la que la obra de Cristina Fernández Cubas contribuye representando lo real con sus grises y sus claroscuros.

CAPÍTULO 1

El cuerpo: metamorfosis, percepción espacio-temporal y lenguaje

En la narrativa de Cristina Fernández Cubas, el cuerpo como punto de partida para interpretar el mundo y vivirlo es fundamental. La sensación de inseguridad, de inquietud frente a una realidad incomprensible es la característica de unos personajes que dudan de su percepción, que ya no consideran su cuerpo como un medio fiable para entender el mundo y dominarlo. A menudo se perciben como seres fragmentados, inseguros, incapaces de captar las señales físicas o psicológicas que su cuerpo les envía o, mejor dicho, son incapaces de interpretarlas porque no hay la certeza de que su interpretación sea correcta. La concordancia entre apariencia y realidad, entre la propia interpretación del mundo y de lo que establecía la *doxa* se ha desgastado con la "muerte de Dios" y de las seguridades ontológicas.

En todo esto el cuerpo, a través del cual el sujeto adquiere conciencia del mundo, se encuentra constantemente dentro de un proceso de interpretación de la realidad para habitar el mundo, en una inseguridad creciente. Yo soy mi cuerpo, no puedo prescindir de él y mi única manera para conocerlo consiste en vivirlo, en mezclarme y confundirme con lo que Merleau-Ponty define su "dramma": "Sia che si tratti del corpo altrui o del proprio corpo, ho un solo modo di conoscere il corpo umano: viverlo, e cioè far mio il dramma che lo attraversa e confondermi con esso."[32] El cuerpo me ayuda a comprender lo que me rodea y darle un sentido, es mi apertura hacia el mundo y el contacto con él; es más, el cuerpo es la manera mediante la cual yo aparezco en el mundo, es mi presencia, es mi específica forma y modo de existir. Umberto Galimberti afirma que el yo no se diferencia del cuerpo, no está separado ni de él ni de la persona que habita aquel cuerpo: "L'Io, cioé, non si distingue dal corpo, non dispiega una presenza in cui il corpo compare come uno strumento. Io sono davanti al mondo, non davanti al mio corpo."[33] Además habla del cuerpo como memoria y como superficie donde la vida -y la sociedad- escribe sus acontecimientos:

[32] Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore, 1965, p. 271; título original *Phénoménologie de la perception* (1945).
[33] Galimberti, ob. cit., p. 272.

> [...] da sempre il corpo è superficie di scrittura atta a ricevere il testo visibile della legge che la società detta ai propri membri, marchiandoli. Ogni cicatrice è una traccia indelebile, un ostacolo all'oblio, un segno che fa del corpo una memoria.[34]

Por esta razón en las comunidades primitivas se marcaban en el cuerpo todas las varias fases de la vida de cada individuo, durante los ritos de pasaje.

Pero el cuerpo interpreta el mundo insertándose en el tiempo y en el espacio, viviéndolos y actuando en ellos. El pensamiento de Descartes, que considera al yo humano como un pensamiento estable, como una razón que sabe distinguir lo verdadero de lo falso, o de Hobbes son unos ejemplos de las bases de la metafísica moderna, la cual no admite la idea de un sujeto que se astilla, ni siquiera un tiempo o un espacio problemáticos, como subraya José Jiménez:

> La igualdad y estabilidad «naturales» de la razón servirían así, también, como clave de bóveda del principio de *unificación espacial y temporal* del mundo, que caracteriza el desarrollo de la modernidad. Tiempo y espacio homogéneos en los que la razón «natural» del hombre «progresa», se expande, reprimiendo o destruyendo la diferencia, la diversidad que sale a su encuentro.[35]

Los conceptos de tiempo y espacio contribuyen a la inseguridad del sujeto porque se ha visto que no son dos entidades fijas e inmutables -este planteamiento le servía al aparato del poder para mantener su dominación-, sino su percepción depende del cuerpo de cada individuo, quien lamentablemente ya no se siente seguro de sí mismo, por consiguiente la percepción es dudosa o ambigua. Detengámonos en la idea de tiempo: a lo largo de la Historia se ha considerado como algo lineal que prosigue siempre hacia adelante, como una línea recta. Esto para Nietzsche representaba la estructura de la dominación racionalista por ser una temporalidad que Vattimo define "estatico-funzionale",[36] la cual anulaba la unicidad y el sentido de cada instante, porque el instante ya se había convertido en pasado o anhelaba a convertirse en futuro. El tiempo es cíclico y los acontecimientos se repiten, como por ejemplo las estaciones, y ésta es la concepción -antigua y oriental- que el hombre, según Nietzsche, debe tener para ser feliz.

[34] *Ibídem*, p. 17.
[35] Jiménez, ob. cit., p. 145.
[36] Vattimo, *Il soggetto e la maschera*, ob. cit., p. 250.

El cuerpo vive el yo-aquí-ahora y pese a la concepción lineal o cíclica, su orientación depende de estas coordenadas; la percepción de un acontecimiento varía de acuerdo con la perspectiva del sujeto, el cual la modifica tras el paso del tiempo: si yo ahora juzgo lo que ocurrió en mi pasado o lo recuerdo de cierta forma, cabe la posibilidad de que en el futuro yo cambie mi juicio o de que olvide lo que recuerdo o al revés, de que pueda acordarme lo que había reprimido en mi inconsciente. Ahora yo planteo mi porvenir pero al convertirse aquel futuro -que Galimberti define un "abanico de lo posible"-[37] en presente, ya no reconozco la persona que era mientras lo planteaba, la siento lejana, la percibo como otra, distinta de mí y que puede incluso decepcionarme. Los individuos están continuamente sometidos a unos cambios de perspectivas y a metamorfosis, física y mentalmente; su historia personal es la historia de los puntos de vista o, mejor dicho, de las percepciones. Merleau-Ponty habla de un yo "[...] disfatto e rifatto dal fluire del tempo."[38] Es un yo que está continuamente dentro de un proceso de metamorfosis porque lo supone el paso del tiempo; el sujeto no es único porque la unidad no es real, es algo ficticio y un individuo no puede permanecer lo mismo para toda la vida. El sujeto nace, crece, envejece y muere, todo acontece en el tiempo, por lo tanto la temporalidad es una característica fundamental del cuerpo que halla sus huellas sobre su misma superficie, por ejemplo las arrugas o las cicatrices o los gestos habituales y habilidades que son testigos de su pasado. Escribe Merleau-Ponty: "[...] io non mi conosco se non nella mia inerenza al tempo e al mondo, cioè nell'ambiguità."[39] Esta ambigüedad es la que procede de la muerte de Dios y en las dudas acerca de la *doxa*.

Jiménez subraya dos "interacciones" del cuerpo, una en el tiempo y la otra en el espacio: en la primera el cuerpo es "permanencia en el cambio" por pertenecer a la misma persona durante toda la vida pero, a la vez, por cambiar a medida que transcurren los años, así que "[...] se percibe a sí mismo como sucesión, tránsito de la vida que huye y retención en la memoria."[40] En cambio en la segunda se revela "unidad en la diferencia" porque el cuerpo se mueve y actúa según lo que lo rodea, objetos, lugares u otros cuerpos. En el espacio y en el tiempo el cuerpo se sitúa de acuerdo con las coordenadas del yo-aquí-ahora y, como afirma Merleau-Ponty,[41] el espacio es una manera a través de la cual mi cuerpo está en el mundo, lo define una posesión del cuerpo y depende de la percepción de éste, de su posición. El espacio no es el ámbito donde se colocan los objetos sino es el medio que le

[37] Cfr. Galimberti, ob. cit., p. 153.
[38] Merleau-Ponty, ob. cit., p. 297.
[39] *Ibídem*, p. 445.
[40] Jiménez, ob. cit., p. 301.
[41] Cfr. Merleau-Ponty, ob. cit., p. 334.

permite al hombre colocar los objetos, todo depende del cuerpo: si yo no tuviera uno, para mí no habría ni siquiera espacio. Merleau-Ponty subraya el hecho de que es el cuerpo el protagonista y lo ejemplifica utilizando la imagen del movimento: "Considerando il corpo in movimento, risulta più chiaro come esso abiti lo spazio (e del resto il tempo), poiché il movimento non si accontenta di subire lo spazio e il tempo, ma li assume attivamente, [...]."[42]

Un elemento que es intrínsecamente corpóreo es el carácter metamórfico del cuerpo, "permanencia en el cambio" y "unidad en la diferencia" como hemos subrayado, pero constantemente sometido a un proceso de metamorfosis y de adaptación al mundo o, mejor dicho, de construcción continua del mundo a partir de su percepción. Ésta cambia de acuerdo con la metamorfosis física y psicológica del sujeto, con las modificaciones que hay en su identidad y en su vida, de las cuales el individuo a veces se da cuenta y a veces no. Entonces, ¿quién somos?: "Somos un vacío, una incógnita, un «ello», que, a partir de un cuerpo y sus pulsiones, se convierte simbólicamente en «yo». *Somos*, por tanto y una vez más, *metamorfosis*."[43] Ni siquiera el "yo" representa una seguridad para el individuo porque se ha visto que es solamente una construcción simbólica que no confiere ni una unidad ni una estabilidad, queda sólo la metamorfosis que a menudo puede aparecer dolorosa. La identidad es "líquida", que fluye como el agua y no se detiene: "La vita liquida, come la società liquido-moderna, non è in grado di conservare la propria forma o di tenersi in rotta a lungo."[44] En efecto, es a través de la imagen del agua que los hombres, desde la antigüedad, describen una de las metamorfosis.

En la época posmoderna, la metamorfosis representa también el único modo para sobrevivir en un mundo que cambia muy rápidamente, donde sólo quien sigue su ritmo no corre el peligro de quedarse atrás; pero la carrera hacia una continua y demasiado veloz metamorfosis contribuye a la alienación, la cual tiene una doble cara: por un lado la manera melancólica de estar en el mundo -a menudo se interpreta como una distanciación, en cambio es simplemente una manera más de estar en el mundo- y por otro la manera maniaca. El maniaco vive en el presente y para el presente, donde actúa incesantemente y se dirige hacia mil objetivos en una actividad frenética.

> L'istantaneità dell'"adesso" sembra essere l'orizzonte massimo del suo contatto col mondo, un contatto euforico perché all'insegna dell'assoluta

[42] *Ibídem*, p. 156.
[43] Jiménez, ob. cit., p. 250.
[44] Bauman, ob. cit, p. VII.

> e continua novità, ma anche superficiale perché nell'istante non c'è spazio né tempo per il dispiegarsi di una biografia, per la continuità di un senso […]. Il modo maniacale di essere-nel-mondo dischiude una presenza gioiosa in cui ogni giorno si celebra la vittoria dell'istinto sulle coercizioni e sulle inibizioni.[45]

En la fractura entre el paradigma de realidad que se ha impuesto y la percepción del sujeto, que ya no se siente seguro de nada ni siquiera de sí mismo, se inserta lo fantástico como transgresión del sistema racional o, por ejemplo durante el siglo XIX, como un medio para exorcizar los miedos y tabúes de la época o la crítica de aquel tipo de sociedad. Lo fantástico suele manifestarse en una situación normal y corriente, cotidiana, donde no hay nada espectacular; de repente ocurre algo extraño y nada será como antes. La irrupción de este algo que se escapa a la *doxa* desestabiliza y desencadena un efecto perturbador: es lo que Sigmund Freud definió el "unheimlich", lo siniestro. Freud subraya que: "[...] spesso e volentieri ci troviamo esposti a un effetto perturbante quando il confine tra fantasia e realtà si fa labile, quando appare realmente ai nostri occhi qualcosa che fino a quel momento avevamo considerato fantastico, […]."[46] Lo siniestro es un efecto fundamental de la literatura fantástica junto con la incertidumbre y la vacilación, de acuerdo con la definición de Tzvetan Todorov: "Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel."[47] Pero lo fantástico no ofrece ninguna solución, sólo superpone a lo real -cómo lo concebimos- y a cierta percepción del mundo una realidad "otra" que nos sitúa en un espacio indefinido.

Todorov propone una distinción de los temas fantásticos entre temas del *yo -je-* y temas del *tú -tu-* explicando: "On peut caractériser encore ces thèmes en disant qu'ils concernent essentiellement la structuration du rapport entre l'homme et le monde; nous sommes, en termes freudiens, dans le système *perception-conscience*."[48] Entre los que se insertan en el grupo del *je* hallamos la metamorfosis del cuerpo, la multiplicación de la personalidad, el doble, la ruptura de los límites entre sujeto y objeto, la ruptura y transformación de tiempo y espacio; los temas del *tu* abarcan el deseo sexual con sus perversiones y lo demoníaco. Además, Todorov define "thèmes du regard" los que pertenecen al grupo del *je*, y "thèmes du discours" los que están en el grupo del *tu*, porque

[45] Galimberti, ob. cit., p. 347.
[46] Freud, "Il perturbante", ob. cit., p. 105.
[47] Todorov, ob. cit., p. 29.
[48] *Ibídem*, p. 126.

a través del discurso el hombre se relaciona con el otro. Rosemary Jackson toma Frankenstein y Drácula como dos diferentes ejemplos de otredad; el primero expresa una otredad o metamorfosis cuya fuente es interior, es una alienación: "[...], il sé diventa altro attraverso l'alienazione del soggetto da se stesso e la conseguente divisione o moltiplicazione della personalità (strutturata intorno ai temi dell'«io»)."[49] En cambio el segundo representa una otredad exterior, que es la fuente de la metamorfosis: "[...], l'alterità si crea attraverso una fusione del sé con qualcosa esterna, producendo una nuova forma, un'«altra» realtà (strutturata intorno ai temi del «tu»)."[50] Cabe subrayar que la metamorfosis tiene un rol muy importante en lo fantástico porque subraya la inestabilidad del mundo.

Lugnani dice que las narraciones fantásticas son un desfase -utiliza el término "scarto"- respecto al paradigma de realidad[51] y David Roas, por su parte, confirma la idea de lo fantástico como quiebra en la realidad que produce inquietud o perplejidad y afirma:

> [...], el relato fantástico provoca -y, por tanto, refleja- la incertidumbre en la percepción de la realidad y del propio yo: la existencia de lo imposible, de una realidad diferente a la nuestra, conduce, por un lado, a dudar acerca de esta última y, por otro, y en directa relación con ello, a la duda acerca de nuestra propia existencia: lo irreal pasa a ser concebido como real, y lo real, como posible irreal.[52]

Y más adelante añade: "A mi entender, lo que caracteriza a lo fantástico contemporáneo es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad, [...]."[53] Lo fantástico construye un mundo-otro, donde el tiempo y el espacio no corresponden al paradigma de realidad. La percepción del sujeto juega un papel fundamental en la literatura fantástica y en el logro del efecto que se ha denominado siniestro, esto confirma la importancia del cuerpo y de su interpretación-construcción de la

[49] Jackson, Rosemary, *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, a cura di Rosario Berardi, Napoli, Tullio Pironti Editore, 1986, p. 55; título original *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981). Este tipo de alienación recuerda el desdoblamiento en «Lúnula y Violeta» y en otros cuentos de Cristina Fernández Cubas, por ejemplo en "En el hemisferio sur", en "Helicón" o en "Ausencia", por citar algunos.
[50] *Ibídem*.
[51] Cfr. Lugnani, ob. cit., p. 54.
[52] Roas, David, "La amenza de lo fantástico", en Alazraki, Jaime *et al*., *Teorías de lo fantástico*, introducción, compilación de textos y bibliografía David Roas, Madrid, Arco/Libros, 2001, p. 9.
[53] *Ibídem*, p. 37.

realidad como punto de partida de toda su ontología, de su relación entre yo y mundo, un yo cuya unidad es ilusoria.

Fernández Cubas construye unos cuentos donde la visión de la realidad por parte de los personajes resulta problemática por la intervención del elemento fantástico, que en la narrativa de la autora ya no consiste en espíritus inquietantes o en monstruos decimonónicos como Frankenstein o Drácula, sino en fantasmas interiores del sujeto incapaz de sentirse seguro de sí mismo y del paradigma de realidad, o aparecen elementos absurdos que atestiguan la inestabilidad del mundo. Los personajes encuentran algo que de repente se introduce en sus vidas, algo que no saben explicar, que les da miedo o que querían olvidar. Sobretodo es algo que produce inquietud por no tener definición, es inexplicable e indefinible, a lo mejor porque procede de su interior.

En los cuentos que en seguida analizaremos destacan los elementos fantásticos o absurdos y resultará central el cuerpo con su percepción del mundo que lo rodea, donde él construye su dimensión espacio-temporal o la modifica tras unos trastornos o unas metamorfosis que sufre, la cual representa otra imagen de inestabilidad. Además se subrayará el tema del lenguaje como elemento que participa en la transformación del mundo por parte del sujeto y que por lo tanto interviene de manera directa en su percepción y en su construcción, para acabar con una parte sobre los objetos y un cuento ejemplar en la cuestión de la crisis de identidad: “Ausencia”.

1.1. Espacio, tiempo y metamorfosis

Los espacios en los relatos de Cristina Fernández Cubas son simbólicos y a menudo no se nombran, como hemos visto en Lúnula y Violeta. Hay una indeterminación que en general contribuye a la ambigüedad de la atmósfera de los relatos, donde cada espacio puede situarse en cualquier punto del mapa, sin precisión geográfica, y cada personaje puede tener cualquier nombre, excepto unos pocos casos. Es más, escribe Rosalba Campra: “[...] lo que confiere realidad es el nombre, la referencia constituida por éste.”[54] Entonces, evitar de nombrar a los personajes y los lugares puede interpretarse como la voluntad de mantenerlos suspendidos en la irrealidad, o en una realidad paralela, desconocida. Por su parte, Linda Hutcheon en *The Politics of Postmodernism*, subraya el hecho de que en los textos posmodernos ya no se percibe la necesidad de escribir datos exactos ni de detallar todo con minuciosidad, porque un lugar puede ser cualquier lugar y un personaje puede

[54] Campra, Rosalba, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en Alazraki, ob. cit., p. 176.

tener cualquier nombre; está todo al revés respecto a la construcción de la novela "realista" del siglo XIX.[55]

En los cuentos de Cristina Fernández Cubas, cada espacio simboliza a menudo un determinado estado emotivo. Además, también las descripciones son escasas, sobre todo las de los personajes: la autora nos da pocas informaciones, a veces sólo unas sugerencias pero la figura del personaje permanece ambigua igual que la de los lugares. Éstos dependen de la percepción del personaje, el cual es casi siempre un narrador homodiegético que cuenta los acontecimientos a medida que los vive o que los recuerda. Podemos enumerar muchos ejemplos de espacios indeterminados o, a pesar de que se nombran, guardan una imprecisión descriptiva.

Normalmente encontramos cuentos donde los lugares se nombran y cuentos en los cuales no se nombran, a menudo hallamos la oposición de ciudad/campo o de ciudad/playa, pero el significado de cada espacio puede cambiar dependiendo del cuento y dentro del cuento mismo, de acuerdo con los acontecimientos, es decir que los lugares se metamorfosean. Véamos unos ejemplos: en "Lúnula y Violeta" el campo, de lugar abierto, tranquilo, donde se puede descansar, se convierte en el espacio de la angustia y de la cerrazón y lo mismo pasa en "La ventana del jardín"; el colegio de monjas o el monasterio representan otro lugar de cerrazón y represión, como en "Mi hermana Elba" o en "Mundo", pero luego llegan a representar el espacio del desafío a la autoridad o del éxito personal, como le ocurre a Carolina en "Mundo", quien logra convertirse en la abadesa. La casa es el lugar privado, íntimo, donde hay las propias cosas como en "Ausencia","El lugar" o "El moscardón", o se esconden los secretos, lo vemos en "Helicón", pero en unos cuentos es evidente que el protagonista la percibe como un infierno -por ejemplo en "La fiebre azul", cuyo protagonista ya no aguanta a su familia-, o es donde se desencadenará la desgracia, como en "Mi hermana Elba" o en "El ángulo del horror". O en "La mujer de verde" es casi siempre la calle el espacio donde la protagonista sufre sus alucinaciones, como si la calle fuera el lugar de la perdición, de la locura y del desorden.

Otro recurrente en los textos de Cristina Fernández Cubas es el viaje, el cual enseña una manera más de vivir e interpretar el espacio. El viaje representa el movimiento que se opone al estatismo, a la inmovilidad, simboliza la búsqueda de sí mismos o de explicaciones, sobre todo para unos personajes que no saben quién son, que no logran interpretar el mundo, hacia el cual manifiestan una actitud dudosa debida a una personalidad que a menudo está al borde del trastorno mental o de alguna perturbación.

[55] Cfr. Hutcheon, Linda, *The Politics of Postmodernism*, New York; London, Routledge, 2002, p. 74.

Además, los personajes que viajan se trasladan simbólicamente de una dimensión a otra, donde intentan adaptarse a la nueva situación. Esto lo vemos en varios cuentos: por ejemplo en “Lúnula y Violeta”, la protagonista deja la provincia para ir a la ciudad y luego va de la ciudad al campo, en “Los altillos de Brumal”, Adriana abandona su aldea de origen con el fin de vivir en la ciudad pero luego vuelve a Brumal en busca de sus raíces, o en “Mundo”, el padre de Carolina la encierra en un convento donde ella llega después de un largo viaje. En algunos cuentos, además del motivo del viaje, vemos también la oposición de España-personaje español/extranjero como en “La Flor de España”, “Con Agatha en Estambul” o en “La fiebre azul” y en “Parientes pobres del diablo”, donde la percepción del personaje es importante en la interpretación del espacio extranjero.

Hallamos otra manera de utilización del espacio en el cuento titulado “La noche de Jezabel”. El argumento se desarrolla en un pueblo cerca del mar donde la protagonista ha alquilado una casa para alojarse durante el verano, pero en este caso no hay recuerdos de la infancia ni un período agradable de descanso, sino se utiliza la casa para una velada con el fin de contar historias de terror durante una tormenta que confiere un aspecto inquietante a todo. Al final los convidados se darán cuenta de que una entre ellos era un fantasma pero deciden olvidar el asunto y fingir que nunca había acontecido, como ocurre en “El relato de Bagdad”. El espacio de este cuento es funcional a la creación de una atmósfera típica de los cuentos fantásticos.

Por lo que se refiere al tratamiento del elemento temporal, casi todos los cuentos de Fernández Cubas se relacionan utilizando el indefinido para indicar un alejamiento del hecho que se relata. Es más, la mayoría de los narradores son homodiegéticos y protagonistas, por lo tanto cuentan unos acontecimientos que vivieron en su pasado desde su punto de vista, a menudo distorsionado por culpa del paso del tiempo, como veremos más adelante en el texto. Hay excepciones en “La mujer de verde”, “Ausencia” y “El moscardón”, cuyo argumento se desarrolla sobre todo en presente de indicativo -en “La mujer de verde”, después de la muerte de Dina Dachs, el relato se precipita en el futuro para explicar qué pasó después y para subrayar la locura y la alienación de la protagonista-, y también en algunas partes de “Lúnula y Violeta” y “El faro”, porque hallamos la forma de diario personal. Unos distintos tipos de narradores los encontramos en “Ausencia” que está escrito en segunda persona singular, en “El ángulo del horror” cuyo narrador es heterodiegético y en “El moscardón”, donde hay una alternancia entre narrador heterodiegético y homodiegético protagonista, como se verá mejor en el capítulo siguiente.

La figura de los narradores de Fernández Cubas merece un discurso más detallado porque ejemplifica la tipología de narrador no fidedigno. Rebeca Martín, en su artículo sobre los narradores en los textos de la autora, los define como "impostores" y escribe:

> Ya sea a causa de una percepción del mundo limitada por circunstancias de distinta índole, ya por un afán implícito de manipular y falsear lo acaecido, es obvio que sus personajes acostumbran a ofrecer no *una* realidad, sino una versión de ésta tras la que subyacen a su vez diversas y posibles realidades.[56]

Estos narradores no fidedignos viven y cuentan los acontecimientos de forma dubitativa, no están seguros de sus sentidos ni del paradigma de realidad, a menudo se encuentran bajo un estado psico-físico alterado o relatan unos hechos que ocurrieron en el pasado desde una perspectiva distorsionada por la desmemoria. Martín, más adelante, añade: "[...] en su narrativa abundan los impostores cuyo discurso, salpicado de huellas y pistas casi imperceptibles, invita a explorar una interpretación de los hechos discordante de la que ellos ofrecen."[57] Pero el hecho de que sean unos "impostores" no resulta siempre claro a primera vista y la comprensión del "engaño" suele ocurrir en el final de los cuentos. La función de este tipo de narrador consiste en generar desconfianza e inquietud en los lectores y en general contribuye a las dudas sobre la *doxa*, abriendo unas grietas en la llamada realidad y confirmando la idea de la "muerte de Dios".

Una característica del cuento titulado "Lúnula y Violeta" es la peculiar construcción de la diégesis: resulta complicado colocar los acontecimientos de la historia en una línea temporal definida porque éstos se estructuran como fragmentos que siguen el vaivén de los pensamientos de la protagonista en un continuo desfase: empieza a relatar utilizando el pretérito indefinido, luego introduce un cuaderno de notas donde escribe sus impresiones describiendo las cosas en presente de indicativo para luego volver al indefinido, luego vuelve al presente y pretérito perfecto, luego en imperfecto y otra vez en presente y pretérito perfecto, acabando su cuento en futuro, haciendo unos planes. Esta continua oscilación corresponde al mayor acercamiento o alejamiento de los acontecimientos relatados: el pretérito indefinido muestra que se perciben aquellos

[56] Martín, Rebeca, "Las realidades enturbiadas: los impostores de Cristina Fernández Cubas", en Andres-Suárez, Irene; Casas, Ana. *Cristina Fernández Cubas. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Cristina Fernández Cubas. 17-19 de mayo de 2005*, Madrid, Arco/Libros, 2007, p. 135.
[57] *Ibídem*, p. 136.

acontecimientos como lejanos, acabados -el indefinido es el tiempo histórico por excelencia- en cambio el presente de indicativo señala un acercamiento emotivo a los hechos; para lo que se refiere al pretérito perfecto, escribe Benveniste:

> "[...] stabilisce un legame vivente tra l'evento passato e il presente in cui si colloca la sua evocazione. É il tempo di chi riferisce i fatti come testimone, come partecipante; è il tempo di chiunque voglia fare riecheggiare fino a noi l'evento riferito e riagganciarlo al nostro presente."[58]

La construcción temporal refleja cuál es la percepción de la protagonista, una percepción que se modifica a lo largo de la historia. Véamos un ejemplo quizás más clarificador: Violeta describe en su cuaderno de notas la casa de campo de Lúnula y habla de la amiga utilizando el presente de indicativo, lo que expresa su participación en lo que le está pasando y el acercamiento a Lúnula; luego, más adelante en el cuento, escribe en imperfecto, precisamente cuando describe a la amiga y relata su capacidad para contar historias fantásticas; ella misma se pregunta: "¿Por qué hablaré de Lúnula en pasado?"[59] Intuye que se está alejando de la amiga, a lo mejor a nivel inconsciente, porque siente envidia hacia ella, por sus dotes de fabuladora. Sugerimos además que la fragmentación de los pensamientos y de los niveles temporales pueda reflejar de alguna manera la fragmentación de Violeta, de su identidad inquieta e insegura -la cual corresponde a su vez a la crisis y las neurosis del sujeto en la sociedad posmoderna- que la conducirá hacia la anulación final.

Ya en las primeras líneas comprendemos, gracias a las mismas palabras de la mujer, que es una persona frágil, la cual percibe el mundo como un lugar peligroso e inhóspito, lleno de personas oscuras quienes contribuyen a su sensación de soledad y aislamiento:

> Turbada ante mi propia torpeza, [...] a encontrarme de nuevo en la soledad ruidosa de la calle, a pasear fingiendo un rumbo en atención a esos rostros indiferentes que, en mi desmaña, me hacían sentirme observada. O abandonar angustiada mi único contacto con el mundo y recluirme una vez más en aquella habitación angosta. [...] cientos de

[58] Benveniste, Émile, *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1971, p. 290; título original *Problèmes de linguistique générale* (1966).
[59] Fernández Cubas, ob. cit., p. 35.

> personas que, al igual que yo misma, estaban demasiado asustadas para balbucear un saludo o esbozar una sonrisa.[60]

A estas alturas, la narración pasa de aquel momento a otro que Violeta relata en su cuaderno de notas, donde describe la casa de campo de Lúnula y se define su invitada, por lo tanto se deduce que la protagonista ha dejado la ciudad en compañía de la recién conocida y que ha decidido quedarse con ella durante un período. Luego vuelve a contar cuando en el bar se sentía cada vez más incómoda y angustiada y relata mejor el encuentro con la campesina utilizando el indefinido, es decir para ella aquel momento pertenece definitivamente al pasado. Cuando las dos están en la granja, Violeta abandona el pretérito indefinido para relatar en presente de indicativo y pretérito perfecto, en el vaivén entre lo que pasó y las observaciones transcritas en el cuaderno de notas.

Vemos aquí la característica que recurre en casi todos los textos de Cristina Fernández Cubas, es decir la falta de referencias geográficas y toponímicas, pero cada lugar corresponde a un estado emotivo; en "Lúnula y Violeta", la contraposición entre los espacios de la ciudad y de la granja en el campo simbolizan la contraposición entre el espacio de la angustia, cerrado, y el de la tranquilidad, abierto, donde por fin se puede encontrar inspiración literaria, opuesto a la ciudad agobiante, pero que llegará a volverse en prisión para la protagonista a medida que se desarrolla la metamorfosis con Lúnula.

Lúnula es una auténtica figura-mana, tiene un magnetismo que se percibe de inmediato, como si tuviera algún poder mágico. Es fea y obesa, deforme, tiene los dientes descascarillados, provoca asco, pero posee una fuerza extraordinaria y una inmensa capacidad imaginativa; construye ella misma unos juegos de naipes e inventa unos cuentos fantásticos gracias a su creatividad. Violeta afirma que es una fabuladora, dice:

> [...] mi amiga pertenecía a la estirpe casi extinguida de narradores. El arte de la palabra, el dominio del tono, el conocimiento de la pausa y el silencio, eran terrenos en los que se movía con absoluta seguridad. [...] Sabía palabras -o las inventaba quizás- en swahili, quechua y aimara. Ilustraba sus relatos con todo tipo de precisiones geográficas y su conocimiento de la naturaleza era apreciable.[61]

[60] *Ibídem*, p. 29.
[61] *Ibídem*, p. 34.

Lúnula tiene todas las capacidades que quisiera poseer la chica, la cual por lo tanto siente inferioridad y envidia que señala utilizando el imperfecto de indicativo al hablar de ella. Violeta se somete completamente a la fuerza-mana de la campesina cuyo cuerpo decentra su propia elaboración del mundo.

El proceso de aniquilación de Violeta se desarrolla junto con otro proceso, el de embellecimiento de Lúnula: a medida que la primera anula su identidad, la otra adquiere hermosura y fuerza, hay una inversión de papeles o, mejor dicho, una metamorfosis. Todo esto se desencadena a partir de un momento preciso, o sea a partir de una fiebre de la campesina. De repente, a lo largo del relato, ella cae enferma y se instala en el dormitorio más espacioso donde antes solía descansar Violeta, a quien ahora le toca el cuarto angosto -como en la ciudad- sin ventilación y además tiene que desempeñar todas las tareas de la granja. La situación se vuelve inquietante: el camión del pueblo con las provisiones no aparece, hace calor, el agua disminuye y la chica tiene que matar un gallo, siguiendo las instrucciones de la enferma, para poder comer. La matanza del gallo es una experiencia horrorosa que parece un sacrificio ritual después del cual Violeta, profundamente impresionada, se siente mal mientras que la amiga parece renacida; el sacrificio del gallo ha definitivamente desencadenado el proceso de metamorfosis entre las dos mujeres.

La enfermedad implica un cambio de la presencia del cuerpo en el mundo, porque quien está enfermo ya no se proyecta en el mundo sino se cierra en sí mismo, deja los asuntos de "fuera" y se preocupa solamente de su organismo, está como suspendido en una situación en la que el tiempo se detiene, donde nada pasa y todo gira alrededor del cuerpo enfermo que está indefenso; el cuerpo se convierte casi en objeto, pierde su potencia. Pero normalmente después de la enfermedad vuelve el vigor, lo que efectivamente ha pasado a Lúnula, en cambio Violeta sigue con su degradación; es como si la energía que Violeta había utilizado para matar el gallo se hubiera transferido en Lúnula, la cual hace notar el hecho a la amiga: "«Te noto deformada, extraña. [...] Tienes que cuidarte, Violeta. Te estás abandonando.»"[62] Ahora, entre las dos, la mujer deforme es la protagonista que ha perdido su antigua belleza y se encuentra sin forma, podemos decir sin identidad, y el abandono del que habla la campesina es en realidad el abandono de sus sueños, de sus objetivos,[63] porque luego decidirá quemar el cuaderno y el manuscrito, considerándolos "basura". La

[62] *Ibídem*, p. 37.
[63] En "La noche de Jezabel", Cristina Fernández Cubas cita a Edgar Allan Poe y su cuento "El retrato oval", donde la mujer del pintor protagonista pierde su belleza a medida que él pinta su retrato y al final muere. En cambio en "Lúnula y Violeta" la belleza se transfiere entre dos personas, pero se utiliza de todas formas el tema del embellecimiento de un personaje en menoscabo de otro. En este caso, la energía-mana de Lúnula es tan fuerte que absorbe y deforma la belleza de Violeta, única virtud que, según ella, la chica poseía.

acción de quemar sus propios textos representa otra autoaniquilación: ella niega su individualidad, el producto de su imaginación.

La inversión de papeles ha abarcado antes la inversión de las habitaciones, luego del aspecto exterior y finalmente de las tareas en la granja; en el final del cuento, Violeta se ha convertido en la sierva de Lúnula que es cada día más hermosa. Ya no es la campesina fea que se portaba con amabilidad con Violeta con el fin de agradecerla, sino una dueña que le manda limpiar la casa. La metamorfosis es total. Lúnula está totalmente pendiente de ella, subyugada, ha completado su proceso de aniquilación y ha decidido sacrificar su vida a la amiga, como si fuera una diosa. Lúnula parece casi un ser maléfico que de vez en cuando va a la ciudad para escoger las víctimas que luego conduce a la granja, donde se apodera de sus energías. Nos recuerda a una vampiresa que no chupa sangre sino otra forma de energía es decir los sueños, y destruye la existencia de quienes la siguen en su casa, como le ha ocurrido a Violeta. El final de la historia provocará el mismo desconcierto que casi todos los cuentos de Fernández Cubas: aquí cuando aparece la nota del editor, los lectores entienden que las dos mujeres no existían sino que eran dos proyecciones de la mente de Victoria Luz, como se verá en el capítulo siguiente de nuestra investigación.

"El provocador de imágenes" esconde una reflexión sobre la metamorfosis de los personajes, un tema incluído en el grupo todoroviano de los temas del *yo* de lo fantástico y que recurre a lo largo de toda la historia. Además, se halla también el tema del cuerpo como carne sexual que se inserta en el grupo del *tu*. Es un cuento que se desliza entre lo extraño y lo absurdo, donde una mujer es el personaje central para burlar al burlador amigo del narrador; éste es homodiegético y relata unos acontecimientos pasados en los cuales participó, desde el encuentro con el personaje del burlador hasta su venganza final.

A diferencia del cuento anterior y de muchos relatos más de Fernández Cubas, en este los lugares se nombran: Barcelona, París, Alsacia, Estrasburgo, Toulouse y unas ciudades alemanas. Aparecen incluso el nombre de la mujer, Ulla Goldberg[64], y el del amigo y antiguo compañero de Facultad del narrador, José Eduardo Expedito; en cambio el narrador se nombra siempre por sus iniciales, H.J.K., por lo tanto su verdadero nombre y apellidos no se descubren nunca. Si darle un nombre a las personas y a las cosas significa conferirle una existencia y saber cómo definirlas, entonces es como si el narrador se mantuviera alejado, en una posición en la cual no quiere desvelarse por completo sino

[64] El nombre "Ulla" recuerda a "Olla", el personaje del cuento titulado "La ventana del jardín" y también el objeto; en efecto, se convertirá a Ulla en un objeto sexual.

solamente apuntar, guardando su identidad medio escondida; ésta se descubre en comparación con la de Expedito, se revela a sí mismo a través del otro.

Expedito es el doble negativo de H.J.K. que afirma: "Porque él, J. Eduardo E., era un estudiante becado de ternos deslucidos y zapatos ajados, y yo, H.J.K., el reverso de la medalla."[65] A lo largo de la historia, el narrador menciona muchas veces la ropa; ésta no solamente protege el cuerpo de los agentes atmosféricos, sino es parte de la identidad de una época, de una cultura y de una persona misma, y señala la posición de ésta en la sociedad. El vestuario es un sistema de signos; en él cada prenda tiene su significado, su ocasión, su destino de uso. Pero a través de la moda un individuo se puede metamorfosear, puede vestirse para aparentar algo que no es o expresar algo que es o piensa ser, como durante el Carnaval, en un juego consigo mismo y con los demás. Escribe Jiménez sobre la moda: "La enorme importancia que ésta adquiere en la época contemporánea tendría que ver con la *intensificación* de su carácter metamórfico, con la *aceleración* de su *tempo* de variación."[66] La moda cambia más rápidamente porque somos nosotros mismos y nuestra identidad los que cambiamos y ella juega con nuestro anhelo de transformación pero también con nuestra inseguridad: a muchas personas les angustia la posibilidad de que puedan aparecer anticuados, "pasados de moda" y por consiguiente unos "perdedores" sociales.

Expedito había aprendido a confeccionarse un terno por sí mismo, enseñando su deseo de ascenso social, su anhelo de metamorfosis, en cambio el narrador tiene el futuro resuelto de antemano; Expedito es también un poco ladrón porque, al convertirse en amigo del narrador, se adueña de los objetos que él suele olvidarse alrededor y los modifica ligeramente, para que el otro no los reconozca: se metamorfosea a sí mismo y todo lo que toca. El chico es un personaje raro, obsesivo en sus deseos de experimentación; es un buen observador y "[...] su desmedida curiosidad por las reacciones de sus semejantes le conducía a someterlos a las más diversas pruebas y trabajos."[67] Cuando algo despierta su interés, este algo se convierte en una idea fija y está dispuesto a cualquier cosa para lograr sus objetivos, precisamente lo que no hace H.J.K., más razonable pero al mismo tiempo sin ninguna pasión, ni siquiera por sus estudios en leyes. José Eduardo Expedito pasa de un tema de investigación a otro,[68] se ocupa de personas, idiomas extranjeros, cocina francesa,

[65] Fernández Cubas, ob. cit., p. 77.
[66] Jiménez, ob. cit., p. 185.
[67] Fernández Cubas, ob. cit., p. 77.
[68] Una de sus travesuras consistió en seducir y enemistar a dos hermanas gemelas. El tema de las gemelas, aquí solamente sugerido, aparece desarrollado en el cuento "Helicón", donde el juego entre gemelos y dobleces es continuo.

insectos, poemas, etc. Le gusta fastidiar a los demás, ponerles a prueba, pelearse con ellos, y le interesa provocar lo que él llama "imágenes".

A lo largo del cuento, Expedito convierte en su pareja a la sueca Ulla Goldberg y el narrador afirma que la mujer es la menos atractiva en el mundo y todo en ella le provoca repulsión, un sentimiento que se acrecentará a lo largo del relato. En una ocasión H.J.K. va a visitarles y encuentra a Ulla adelgazada, pálida y su amigo se porta con ella con desprecio, la humilla; el narrador afirma: "Se diría que, por fin, después de largos años de búsqueda, había encontrado el cobaya perfecto en ese ser escuálido que se prestaba sin pestañear a cualquiera de sus caprichos."[69] Igual que los objetos que Expedito modificaba para disimular que no eran suyos y para convertirlos en propios, Ulla también ha cambiado por su culpa, y más adelante el narrador dice haber comprendido el porqué: el amigo se había aficionado a la sadopornografía, y le enseña sus colecciones de libros, revistas y de unos aparatos, máquinas y herramientas de tortura a las que sometía a la mujer, o esto es lo que piensa el narrador.

Lo que Expedito llama imágenes, son las reacciones de las personas bajo sus estímulos, de cualquier tipo, antes verbales y luego físicas, en este caso son los sufrimientos que le inflige a Ulla, verdaderas perversiones. Son las sumisiones a su poder. Son incluso imágenes de metamorfosis, de un cambio que él introduce en la persona, animal u objeto; es el resultado que logra, unas verdaderas imágenes nuevas, que él mismo provoca, por esta razón puede considerarse un "provocador de imágenes". Toda su vida gira alrededor de esto: cuando por ejemplo introduce una mantis religiosa en el terrarium de un escorpión, o cuando provoca el enfado de los *maîtres*, o se fingía tartaja o ceceoso para ver la reacción de quien lo escuchaba; se transforma a sí mismo para que los otros lo vean constantemente diferente, con una identidad que Bauman ha definido "líquida". Expedito corresponde a un personaje maniacal, obsesionado por su proyecto de provocar imágenes desafiando a todos y viviendo en un eterno presente donde tiene mil objetivos, los cuales lo impulsan a una actividad frenética: sus metamorfosis y sus imágenes no son sino una forma de alienación.

En su deseo de omnipotencia, el hombre desea poseer a Ulla y utilizarla como un objeto, quitándole su dignidad de persona y experimentar sus límites para experimentarse a sí mismo, a su mismo poder como provocador. Si el amor es un encuentro con el otro, el deseo -en este caso perverso- no conoce el encuentro:

[69] Fernández Cubas, ob. cit., p. 80.

> [...], non riduce la propria soggettività per creare lo spazio indispensabile all'apparizione della soggettività altrui. Il desiderio conosce solo la saturazione per *possesso*. Nel suo sguardo [...] la smaniosa concupiscenza di incontrare nell'altro solo se stesso, […].[70]

Es más, el deseo de Expedito, siendo perverso, transforma al hombre en un verdugo que tortura a su víctima y la reduce a objeto carnal, "[...] all'inerzia passiva della carne. [...]. Un gioco di morte invece che un gioco d'amore; un gioco di solitudine, dove lo spazio per la *con-versione* all'altro è stato derubato dalla propria *per-versione*."[71] Expedito le quita a Ulla su sujetividad y piensa sólo en satisfacer su deseo maniaco de provocar imágenes. En su afición por el ámbito sadopornográfico, no podemos evitar pensar en el marqués de Sade, sobre todo por la relación que éste tiene con el sexo que es tema del *tu* en la literatura fantástica según la distinción de Todorov quien, con respecto a los temas del *tu*, afirma:

> Le point de départ de ce second réseau reste le désir sexuel. La littérature fantastique s'attache à décrire particulièrement ses formes excessives ainsi que ses différentes transformations ou, si l'on veut, perversions. [...] nous devrons dire qu'il s'agit plutôt de la relation de l'homme avec son désir et, par là même, avec son inconscient.[72]

Jiménez subraya que para Sade el sexo e incluso el asesinato y la muerte no son sino un cambio de formas del cuerpo:

> La variación serial de lo que hoy ya difícilmente nos atrevemos a llamar «perversiones», supone el primer reconocimiento explícito y específicatamente moderno: es el «yo» del deseo el que opera, de la incesante metamorfosis del comportamiento sexual humano, de las transformaciones sin límite por donde nos conduce nuestra fantasía erótica.[73]

Por su lado, Rosemary Jackson afirma que Sade, utilizando los temas fantásticos como la metamorfosis, el vampirismo, etc., rompe cualquier tabú cultural porque en sus textos encontramos: el incesto, que infringe la ley familiar, la sodomía, que transgrede la ley

[70] Galimberti, ob. cit., p. 199.
[71] *Ibídem*, p. 247.
[72] Todorov, ob. cit., p. 146.
[73] Jiménez, ob. cit., p. 153.

moral, y finalmente el asesinato, la tortura y la necrofilia que van contra las leyes las cuales regulan la relación con la muerte.[74] Entonces Expedito ha llegado a la forma más extrema para experimentar las metamorfosis y provocar las imágenes, convertiendo a Ulla en un objeto sexual. Expedito representa una tipología de hombre posmoderno que actúa de forma maniacal y que se metamorfosea sin parar, modificando hasta la vida de otras personas.

H.J.K., disgustado por la situación y por la imagen aparecida en su mente de la relación sado-maso de la pareja -el amigo había logrado provocar una imagen más-, huye de la casa de su amigo pero confiesa: "[...] la sombra de Ulla no dejó de atormentarme durante algunas semanas."[75] Entonces empieza a reflexionar sobre la razón de toda aquella aversión, del porqué la veía: "[...] como un ser inhumano fuera de toda posible lógica. [...] Recorrí mentalmente su cuerpo insignificante, su piel mortecina, aquellos labios viscosos, su mirada."[76] La mirada de la mujer molesta al narrador que la define demasiado transparente, fija, inexpresiva. Otra vez piensa en el vestuario, esta vez de Ulla, lo juzga un conjunto de prendas incombinables: para él, ella misma es un conjunto de partes no combinables, en su mente representa la monstruosidad, la desproporción, todo lo que va contra la armonía y la hermosura. Si la mujer es objeto de atracción y de deseo perverso por parte de Expedito, en cambio es objeto de odio y repulsión para el narrador; en cualquier caso es un objeto central para ambos, es probable que la repulsión de H.J.K. oculte una atracción y el mismo inconfesable deseo de someterla a las torturas del amigo, por odio.

El narrador cita a tres entre los más célebres personajes que representaban el miedo a lo innombrable, a una dimensión desconocida y sin forma -lo que para él era muy semejante a Ulla-, es decir Frankenstein, Drácula y Hyde. Finalmente une la figura de Ulla a la de Hyde, con todo lo que puede significar: "Hyde provocaba una aversión indefinible emanada de su propia inhumanidad. Como Ulla Goldberg. Exactamente igual que Ulla Goldberg. [...] Ulla, intenté convencerme, no existe."[77] Ulla es como Hyde, el cual representa también el doble que habita en cada persona; en efecto, Ulla manifestará su doblez al final de la historia. Vemos que ambos los hombres, H.J.K. y Expedito, no consideran a la sueca como una mujer, una persona, sino como un objeto, el primero en una dimensión fantástica que remite a un personaje inhumano, el segundo en el ámbito de

[74] Cfr. Jackson, ob. cit., p. 69.
[75] Fernández Cubas, ob. cit., pp. 82-83.
[76] *Ibídem*, p. 83.
[77] *Ibídem*.

la perversión, donde Ulla es solamente carne -ni siquiera un cuerpo- que desempeña la función de cobaya para los experimentos de su pareja.

Un día encuentra al amigo en una taberna. Éste está completamente borracho y le revela: "«Ulla», dijo solemnemente Eduardo, «es una Provocadora.» [...] era la más grande provocadora de imágenes que ser alguno pudiera concebir."[78] Ulla le había engañado porque, mientras él se creía un gran provocador de imágenes que lograba someter a cada cual a sus caprichos, era ella la provocadora que lo estudiaba y lo observaba a escondidas, luego lo describía todo en una agenda que una mañana el hombre había leído. H.J.K. se da cuenta de que Ulla aparentaba una personalidad y al mismo tiempo escondía otra. La borrachera del amigo le provoca una metamorfosis, en primer lugar lingüística porque empieza a hablar en varios idiomas, mezclando castellano, catalán, alemán y un idioma incomprensible, y en segundo lugar física, andando a gatas por el suelo: se ha burlado al burlador quien ha regredido a un estado infantil o animal; Ulla había provocado este cambio, esta imagen de desesperación y de pérdida de identidad, lingüística y humana.

El protagonista, al encontrar a la mujer en otra taberna, sigue describiéndola como una figura monstruosa y la define un excremento, es decir el producto más bajo y asqueroso que producen los seres humanos y los animales: la degradación de Ulla ha alcanzado un nivel ínfimo, peor que la de Expedito. Cuando H.J.K. toma las riendas de la situación y se convierte él mismo en provocador de imágenes para vengar a su amigo o simplemente para humillar a aquella mujer que siempre había detestado, diciéndole que Expedito se había convertido en un ilustre cervezólogo, parece que la influencia de Expedito sobre él se haya desvanecido y que ahora se sienta más fuerte y autorizado a actuar. O que se haya metamorfoseado él también, dejando atrás su indiferencia por todo. A Ulla le quedaba solamente la rabia de aquella imagen, de victoria para los amigos y de derrota para ella.

Este cuento, a mitad entre lo absurdo y lo extraño, poblado por unos personajes obsesivos y equivocados, subraya varios aspectos y consecuencias de la metamorfosis y sus desarrollos como tema central en la literatura fantástica. La metamorfosis parece necesaria en la época posmoderna para seguir el ritmo de la sociedad, pero al mismo tiempo puede llevar a la alienación.

En "La Flor de España", la protagonista es una lectora española que trabaja en la universidad de un país nórdico, probablemente escandinavo, pero allí se siente sola e

[78] *Ibídem*, p. 85.

inadecuada, una verdadera extranjera. El lugar donde vive es un espacio frío, inhóspito, oscuro, donde la comunicación le resulta imposible: "[...] me preguntaba, como cada día, qué diablos estaba haciendo allí, en una ciudad de idioma incomprensible en la que anochece a las tres de la tarde y no se ve un alma por la calle a partir de las cuatro."[79] Todo esto para ella representa la soledad y la lejanía de su tierra natal. Además, ella es una mujer que no logra interpretar el mundo, hacia el cual tiene siempre una actitud dudosa; en cambio cuando se cree segura de algo, se equivoca. No consigue ver cómo molesta a los demás, sobre todo a Rosita, la dueña española de la tienda "La Flor de España", y ella se lo sugiere cuando le dice que conoce a un oftalmólogo español, una alusión que la protagonista no entiende. La primera vez que ve a Rosita la juzga una autóctona solamente porque es rubia y porque "[...] peinaba la media melena y el inevitable flequillo de la mayoría de las nativas, [...]"[80] demostrando que su opinión se basaba en un estereotipo.

Los estereotipos son frecuentes también en casa del médico navarro Arganza, donde la narradora participa en las cenas con "la colonia" de españoles. Arganza le dice que ella está en su "casa": en aquel momento, la "casa" está funcionando como metáfora de España, donde hay diferentes comunidades, pueblos, tradiciones, etc. Esto es lo que ocurre allí: hay unas personas que proceden todas de diferentes lugares de la península. La tienda "La Flor de España" es otra metáfora de la península: como la casa del médico, es el contenedor donde se encuentra la hispanidad que en este caso se manifiesta en sus objetos y alimentos, unos productos que proceden de distintas regiones del país y que lo representan por completo, por esto podemos afirmar que también en este cuento los lugares son simbólicos.

Las nacionalidades, que son unas construcciones estratégicas, negociadas e imaginarias, son simbólicas como los espacios; se intuye cuando la protagonista reflexiona sobre la afirmación de una de los convidados de Arganza: "La gente de aquí no es como nosotros."[81] Se pregunta: "Primero: ¿cómo éramos nosotros? O mejor: ¿era bueno o malo ser como nosotros?"[82] Estaba claro que según ellos todo lo que era español era bueno, y lo extranjero era malo. Fuera del Estado, el sentimiento nacional se refuerza por solidaridad entre "exiliados" y el lugar de origen se convierte en una salvación, una seña de identidad y de reconocimiento entre semejantes, los cuales se sienten un grupo compacto contra el grupo de extranjeros, un "nosotros contra ellos", los que no son como nosotros. Lo que

[79] *Ibídem*, p. 223.
[80] *Ibídem*, p. 225.
[81] *Ibídem*, p. 230.
[82] *Ibídem*.

pasa con la identidad individual, que utiliza al otro para construirse a sí misma -a menudo a través de un proceso de negación de la otredad-, ocurre también en el nivel de la identidad nacional: nosotros no somo como ellos, somos diferentes; el otro es un enemigo contra quien logramos sentirnos más unidos y nos percibimos más fuertes o mejores.

Ernst Cassirer afirma que el sujeto se percibe y se conoce al sentirse miembro de una comunidad, parte de un grupo: "Solo in questa comunità e in virtù di essa l'Io possiede se stesso. La sua propria esistenza personale e la sua vita in ogni loro manifestazione sono unite alla vita del tutto come da invisibili e magici legami."[83] Solamente en un momento sucesivo y poco a poco, el sujeto puede liberarse del grupo. La narradora se ha liberado de su grupo nativo para irse al país nórdico, pero una vez allí no encuentra un nuevo equilibrio y tampoco la reunión con la colonia la hace sentir cómoda; parece oscilar en una situación donde no hay estabilidad porque ninguna de las dos comunidades la satisfacen por completo, ni siquiera cuando estrecha una amistad con las mujeres nórdicas de los españoles, las cuales la aceptan casi como a una compatriota. Ella no logra encontrar su "lugar", un espacio íntimo y personal en el cual ella se siente representada, como se ve en el cuento titulado con la misma palabra.

Otro cuento que ejemplifica la percepción simbólica de los espacios es "Con Agatha en Estambul", donde Estambul, envuelta en la niebla, se transforma en una dimensión irreal y paralela, en un espacio onírico que la narradora homodiegética explora con el fin de buscar una nueva identidad, diferente de la española y más conforme con sus deseos. La protagonista es una aficionada a Agatha Christie y decide alojarse en el Pera Palas, el mismo hotel donde se alojó ella, como si esto le proporcionara un apego más estrecho a la escritora, como si el hecho de estar allí, en un espacio que ella misma había vivido, instaurara una comunicación que sobrepasa el tiempo y el espacio. En efecto, al espiar la antigua habitacíon de la Christie a través de la cerradura, la mujer empieza un viaje en el tiempo, imaginando a la escritora sentada en el escritorio, mientras escribe sus novelas.

En el cuento aparecen los elementos de la puerta y también de la ventana como límite entre dos dimensiones, la real y la que se imagina la narradora en su viaje a través del tiempo y del espacio. Ella, al mirar asomada al balcón una Estambul envuelta en la niebla, imagina que la ciudad ya no existe y que habían permanecido solamente unos pocos

[83] Cassirer, ob. cit., p. 246.

sitios, cuya aparición ocurría cuando los turistas accionaban unos resortes ocultos. Escribe María Jesús Orozco Vera:

> La puerta y la ventana sugieren, por otra parte, prodigiosas vías de acceso hacia lo desconocido, lo inquietante, lo misterioso. [...] Así se manifiesta, por ejemplo, en el relato «Con Agatha en Estambul» cuando la protagonista explora la habitación de la novelista a través de la cerradura de la puerta, espacio mágico que le revela un mundo de sensaciones y de ensueño.[84]

Los espacios que delimitan una frontera entre dos dimensiones y marcan la entrada en un espacio ignoto son frecuentes en la narrativa de Cristina Fernández Cubas, lo comprobamos en varios cuentos; por citar un ejemplo, en "La ventana del jardín" la ventana, lugar de encuentro entre el protagonista y el muchacho raro, simboliza también el límite entre la *doxa* y lo desconocido.

Además de estos elementos de fractura espacio-temporal, hallamos otro recurrente en los textos de Fernández Cubas: el viaje. En este relato, el viaje es funcional a la atmósfera de ensoñación en la cual se mueve la protagonista, que actuaba en un estado alucinado. Su marido se lo expone claramente a ella durante una pelea, explicando las cosas desde una perspectiva racional:

> -[...]. Te empeñaste en beber whisky tras whisky, nos soltaste un rollo descomunal sobre Patricia Highsmith...[85]
> -Christie -protesté.
> Pero Julio, me di cuenta enseguida, lo había dicho a propósito.
> -El resto te lo has pasado dopada con esas tremendas pastillas rojas y con cara de imbécil. Moviéndote por la ciudad seguida de una corte de los milagros, empeñada en chapurrear un idioma que desconoces, en usar un perfume pestilente.[86]

Era cierto, el alcohol y las pastillas para calmar el dolor causado por el tobillo distorsionado podían haberle causado unas alucinaciones, puede ser que por este motivo

[84] Orozco Vera, María Jesús, "Espacio e identidad: *Con Agatha en Estambul*, de Cristina Fernández Cubas", en Andres-Suárez, Irene; Casas, Ana, ob. cit., p. 167.
[85] Patricia Highsmith (1921-1995), fue una escritora estadounidense de novelas de suspense psicológico y policíacas; sufrió problemas de alcoholismo. Es evidente la alusión del hombre.
[86] Fernández Cubas, ob. cit., p. 370.

había imaginado ver a las dos Agatha, la joven y la anciana, en su antiguo cuarto o había creído oír la voz. Una alucinación más podría haber sido la transformación de un pez del acuario de la sala del hotel en el personaje de Campanilla. La protagonista se pasaba las horas mirándolo para captar el momento en el cual, según ella, se metamorfoseaba en Campanilla: "[...] a ratos se diría que el pez dejaba de ser pez -enorme y feo- para convertirse en un rostro grácil, infantil incluso. Un rostro de dibujos animados. Tuve que esperar a la tercera transformación para reconocerlo. «Campanilla»."[87] Como en los casos de otros personajes de *Todos los cuentos*, los lectores no pueden estar seguros de su fiabilidad porque ni siquiera los personajes lo son. Ya no hay sitio para el narrador realista, fiable y objetivo, porque la realidad es ambigua, llena de "agujeros negros" y ubicada en una "zona de grises y claroscuros", como Fernández Cubas ha sostenido en varias entrevistas.

Una representación de la identidad siempre sometida a un proceso de metamorfosis se da en las transformaciones del pez y también de Flora, la joven española que despierta los celos de la narradora de "Con Agatha" por buscar continuamente la compañía de su marido. Está convencida de que Flora tiene un proyecto oculto, por esto la parangona al pez-Campanilla, es decir un ser indefinido e indefinible que esconde su verdadera identidad. Se da cuenta del "enigma" del rostro de Flora cuando descubre la diferencia, según ella, entre su cara y su perfil, cuyas expresiones eran tan distintas que ni siquiera la policía reconocería a Flora si ella empezara a alternar rápidos movimientos cara-perfil, perfil-cara:

> Porque para la identificación de Flora se necesitaba poseer un profundo conocimiento de las artes gráficas, penetrar los secretos de las representaciones dinámicas, de las simbiosis entre cara y perfil -con preponderancia de éste-, acudir al recuerdo de ciertas postales, cierta láminas en las que el tramado, con tal de que el observador se moviera un poco, producía un efecto sorprendente.[88]

La protagonista afirma que la revelación se daría en el momento de la metamorfosis, en el instante exacto en que la cara y el perfil coinciden, como ocurría en el pez-Campanilla. Flora y el pez representan la imposibilidad de definir la identidad porque está constantemente en metamorfosis y es suficiente cambiar la perspectiva para darse cuenta

[87] *Ibídem*, pp. 352.
[88] *Ibídem*, p. 365.

de que la persona -y las cosas- no era lo que se pensaba, sino alguien distinto e indefinible. Escribe Maryellen Bieder: "Identity is mutable and reveals its multiple facets only in privileged moments."[89]

La ambigüedad de la realidad se representa de manera eficaz a través de la niebla densa que envuelve Estambul, tan densa y persistente que la narradora sigue preguntándose si la ciudad existía; es una niebla que difumina las cosas y altera la percepción de la realidad. Estambul se convierte en un espacio fantasmal, onírico, donde tiempo y espacio se distorsionan; parece una dimensión paralela que se rige por normas diferentes de la real. La mujer se siente envuelta por la irrealidad y se pregunta: "¿Existía Estambul? [...] ¿estaba yo realmente allí? O mejor, ¿qué era *allí*?"[90] E imagina que lugares como el Gran Bazar, Santa Sofía, la Mezquita Azul, se mostraban gracias a oscuros mecanismos que los devolvían a la vida con intermitencia, la misma intermitencia de la tilde sobre la *n* del rótulo en "La Flor de España", con la diferencia que en aquel relato la tilde pertenecía a la cultura e identidad nacional española, en cambio aquí se trata de la turca que se esconde en la niebla, quizás para simbolizar su distanciación de los turistas y de una cultura diferente. Otra diferencia con "La Flor de España" y con muchos cuentos más de la autora, es que en "Con Agatha en Estambul" los lugares se nombran, como si el nombre pudiera darles una existencia y disolver la niebla. La acción de asignarle un nombre a las cosas es reconocer que existen.

La protagonista deja que sus percepciones la impresionen; se siente desplazada en otro mundo, donde tampoco las personan existen.

> O nadie hacía absolutamente nada y aquellas escenas en las que creíamos participar no eran más que rutinas de otros tiempos, asomando empecinadamente al presente con tanta fuerza que ni siquiera nuestra débil presencia podía enturbiar. Me gustaba pensar en estas cosas. Yo, asomada en el balcón de un hotel habitado por espíritus, contemplando las brumas de una ciudad que había desaparecido hacía tiempo.[91]

En una dimensión en la cual ni el tiempo ni el espacio -como los medimos nosotros- existen, no será un problema aprender rápidamente una nueva lengua, ni tampoco

[89] Bieder, Maryellen, "Reading the Sign of Spain: Negotiating Nationality, Language, and Gender", en Glenn, Kathleen M.; Pérez, Janet, *Mapping the fiction of Cristina Fernández Cubas*, Newark, University of Delaware Press, 2005, p. 57.
[90] Fernández Cubas, ob. cit., p. 343.
[91] *Ibídem*, pp. 343-344.

acostumbrarse al hecho de que los minutos turcos pueden ser diferentes de los españoles. Estambul es incluso el lugar de la libertad, donde la protagonista dará unas vueltas para mezclarse con su humanidad y sentirse ella también una estambuleña, perdiendo su identidad nacional para descubrirse diferente.

Un elemento que aparece aquí y en el cuento titulado "La mujer de verde" es un objeto que simboliza la percepción de sí mismos en el mundo: los zapatos. En ambas las historias, las protagonistas compran unos zapatos que, en el caso de "La mujer de verde", no son la medida de su pie: una es demasiado ancha y la otra demasiado estrecha, representación de la inestabilidad de la mujer y de su incapacidad de sentirse a gusto. En cambio, la narradora de "Con Agatha en Estambul" tiene un pie deformado por culpa del tobillo distorsionado y tiene que comprar dos medidas diferentes; el pie deformado se relaciona con la dimensión también distorsionada que atribuye a Estambul. Sus dos pies simbolizan las dos dimensiones paralelas.

Resulta interesante el análisis y la comparación que Bieder hace entre "La Flor de España" y "Con Agatha en Estambul": en ambas historias las protagonistas son dos mujeres que encuentran problemas para construirse como sujetos fuera de España. La distancia de una cultura familiar y de un idioma compartido desestabilizan su lectura de los signos culturales y cuestiona la identidad nacional. El hecho de ser en otro lugar -y, para la protagonista de "Con Agatha en Estambul", en otro tiempo que se transcurre de manera diferente respecto al occidental-, modifica la visión del sujeto de sí mismo y de los demás. Bieder cita a Zygmunt Bauman y las dos categorías de identidad posmoderna que sugiere, afirmando que la protagonista de "La Flor" pertenecen a la del vagabundo, y la narradora de "Con Agatha" representa la del turista. Según Bauman,[92] el vagabundo es el eterno extranjero, el que está obligado a viajar; en cambio el turista viaja porque en su casa se aburre, pero prefiere mantenerse alejado de las cosas, o sea no quiere que lo afecten demasiado. Los dos, vagabundo y turista, se escapan de una nacionalidad, cultura e idioma para hacer una excursión a otra.

Deseamos subrayar que Bauman habla de vagabundos y turistas como metáforas de la vida posmoderna, no solamente de los viajeros sino de todos, porque vivimos en una sociedad que no da certezas pero que al mismo tiempo huye de las certezas:

> Quel che più conta in tali circostanze [...] si tratta invece di "non lasciarsi definire", in modo che ogni identità adottata sia una veste e non una pelle,

[92] Cfr. Bauman, Zygmunt, *Il disagio della postmodernità*, Milano, Mondadori, 2002; título original *Ponowoczesność. Jako źródło cierpień*, Warsaw, Zygmunt Bauman & Wydawnictwo Sic!, 2000.

> e che non aderisca troppo strettamente alla persona: così, appena se ne presenti il bisogno o il desiderio, uno se la potrà togliere di dosso come una camicia intrisa di sudore.[93]

Y más adelante añade:

> Le figure del turista e del vagabondo vanno ovviamente considerate *metafore* della vita postmoderna. A dispetto del senso originario di tali concetti, per rimanere nell'ambito di questo mondo da turista o da vagabondo non occorre attraversare uno spazio fisico, non occorre viaggiare lontano; si può addirittura non muoversi dal posto; […][94]

Ambas figuras no tienen certezas; el turista paga sus diversiones pero su manera de viajar consiste en breves episodios, en fragmentos, y las relaciones que establece con los nativos se mantienen superficiales. En cambio, el vagabundo no tiene un domicilio fijo porque no puede tenerlo y no se siente seguro en ningún lugar. Para Bauman, el vagabundo es el álter ego del turista. Es más, la protagonista de "Con Agatha" dice, al pasear lentamente por Estambul con su pie deformado: "Porque, en cierta forma, me sentía estambuleña. O mejor, acababa de pasar, sin proponérmelo, de turista a residente, una categoría mucho más cómoda y amable."[95] No se considera ni turista ni vagabunda, sino se percibe una residente, una nativa quizás, aunque esto es una ilusión o simplemente el deseo de ser otra persona. Es cierto que para ella Estambul es el lugar de la libertad y del sueño, mientras que para la protagonista de "La Flor de España" el "país del frío" parece casi una prisión, un espacio donde la nieve y la oscuridad señorean. Son dos maneras distintas de percibir la realidad y de percibirse a ellas mismas en esta realidad.

El cuento titulado "El lugar" ejemplifica cómo el espacio puede ser simbólico y éste no consiste en un lugar físico sino en una idea, aquí en la construcción misma de la identidad, como explica Jessica A. Folkart: "Clarisa obsesses with identifying herself according to the space that encloses her. For this woman, the word *place* becomes the discursive conjuration of a replete identity that excludes uncertainty and lack […]."[96]

[93] *Ibídem*, p. 98.
[94] *Ibídem*, p. 103.
[95] Fernández Cubas, ob. cit., p. 357.
[96] Folkart, Jessica A., *Angles on Otherness in Post-Franco Spain. The Fiction of Cristina Fernández Cubas*, Bucknell University Press, 2002, p. 159.

Clarisa es la mujer del protagonista del relato, una huérfana que había dejado la carrera en la universidad para casarse y convertirse en ama de casa, encontrando "su lugar".

El deseo de la protagonista de encontrar este lugar puede proceder de su condición de huérfana, una situación ambivalente porque por un lado ser huérfana conlleva la falta de amparo, pero por otro es una libertad, el hecho de no tenerle apego a nadie, nadie que tenga la misma sangre, nadie que imponga unas reglas ni el respeto de la autoridad. Quien no tiene padres no tiene una identidad impuesta por la familia y puede ser todo y nada al mismo tiempo. Es probable que esto no le interesa a Clarisa, la cual en cambio quiere encontrar una protección y una identidad fija y estable. La mujer huye de la inseguridad típicamente posmoderna, rechaza la identidad "líquida" y construye la suya alrededor de la figura del marido. El hombre entiende perfectamente qué es este "lugar":

> El *lugar*, para Clarisa, era algo semejante a un talismán, un amuleto; la palabra mágica en la que se concretaba el secreto de la felicidad en el mundo. A veces era sinónimo de "sitio", otras no. [...] Lejos del lugar -en sentido espacial o en cualquier otro sentido- se hallaba el abismo, las arenas movedizas, la inconcreción, el desasosiego. [...] Su lugar éramos la casa y yo, su marido.[97]

Clarisa piensa que nada podría romper este equilibrio o quebrantar su lugar, es decir su seguridad existencial, su misma identidad.

Al visitar el panteón de la familia del marido en un cementerio, se destruye la tranquilidad de la mujer que ya no se siente segura del lugar, porque se da cuenta de la inevitabilidad de la muerte. Ésta le quitará su lugar, simbólica y realmente, dejándola otra vez sin amparo y sola, una soledad infinita porque en el más allá, en el panteón, no conocerá a nadie, ya no tendrá la seguridad de ser la dueña del hogar, la única ama de casa. Por lo tanto el espacio simbolizado por el panteón o sea el de la muerte, de la soledad y de una recuperada condición de huérfana con su inseguridad, se opone al de su casa, de su atmósfera cotidiana y estable.

[97] Fernández Cubas, ob. cit., pp. 301-302.

1.2. Espacio, tiempo y metamorfosis en la infancia

En otra serie de cuentos, además de cuestionar la noción y percepción de tiempo y espacio, destaca el desarrollo del tema de la metamorfosis durante la infancia, el período donde las transformaciones aparecen más evidentes y donde el tiempo actúa sin remedio.

En “Mi hermana Elba” encontramos un motivo fantástico que provoca un efecto de incertidumbre y que consiste en una quiebra del paradigma de realidad, una quiebra que se representa por medio de unos “escondites” pertenecientes a una distinta dimensión espacio-temporal. Los “escondites” confieren la invisibilidad a quien entra en ellos y señalan la superación de los límites de la física.

En este cuento, igual que en muchas historias más de la autora, los lugares son simbólicos y no tienen nombre: hay una ciudad, un pueblo costero donde transcurren las vacaciones, un colegio de monjas situado en un punto impreciso, se cita un pueblo de montaña; tampoco se sabe el nombre de la narradora, con la típica indeterminación del estilo de Fernández Cubas. En “Mi hermana Elba”, la ciudad es donde la familia vive lo cotidiano, el pueblo costero representa el lugar del verano, de los juegos, de la infancia, un espacio libre en el cual las hermanas conseguían lo que quisieran. En cambio el colegio de monjas es el espacio de la autoridad, de las reglas; pero estos espacios tendrán un cambio, se convertirán en algo diferente a lo largo del cuento: el colegio, será el sitio donde la protagonista se hallará delante de lo sobrenatural por primera vez y en la playa se desarrollará la desgracia.

La protagonista y narradora de la historia revela una naturaleza egoísta y egocéntrica; una primera señal se intuye cuando decide quedarse muda con el fin de manipular a los padres y conseguir lo que quiere; otra es cuando intenta manipular también el tiempo, dividiéndolo en “pasos” que ella misma establece en su mente para huir del aburrimiento mientras espera a que llegue el momento de ir al colegio de monjas. Cuando se encuentra allí, su mayor deseo es el de sentirse el centro de atención, la nueva que despierta la curiosidad en las compañeras, pero ellas la consideran nada especial, era una entre muchas. Los días que transcurren lentos y sin novedades le resultan inaguantables, y antes encuentra un refugio en la alienación: “[...] me entretuve en imaginar que yo no era yo, y que todo lo que me rodeaba no era más que el fantasma de un largo y tedioso sueño.”[98] Luego decide conformarse con las otras y con la vida en el internado: la adaptación a la masa y a la autoridad es su única manera para sobrevivir.

[98] Fernández Cubas, ob, cit., p. 59.

Lo que marca un cambio en su rutina es el momento en que se hace amiga de Fátima, una chica de catorce años que solía repetir los cursos por sus escasas capacidades, pero en realidad sabía muchas cosas, simplemente ocultaba sus conocimientos a las monjas. Fátima es una figura rebelde, arrogante, pero a las chicas les parecía especial porque "[...] entraba y salía de las zonas prohibidas a las demás con la mayor tranquilidad del mundo."[99] Como el personaje de Lúnula, también Fátima conoce muchas historias y sabe manejar perfectamente las palabras, lo que le confiere un aura casi mágica, magnética. La narradora y la muchacha se hacen amigas, o como afirma la narradora: "[...] pasé a ser la seguidora fiel de la admirable Fátima."[100] Una relación que recuerda un poco la de Lúnula y Violeta.

Fátima es la persona que introduce a la narradora en una diferente dimensión espacio-temporal, representadas por lo que ella llama "escondites", una especie de hoyos invisibles donde quien entra puede ver sin ser visto. El primer encuentro con un escondite ocurre una noche, cuando la protagonista sigue a la amiga en el noviciado, zona prohibida a las alumnas; las dos recorren los pasillos, entran en los dormitorios de las monjas y luego en la habitación de las novicias, para hurgar en sus cosas y reírse de ellas, para experimentar el desafío a la autoridad y sus prohibiciones. Al oír los pasos de unas novicias, Fátima "se acurrucó en una de las esquinas del cuarto y, con un gesto rapidísimo, me indicó que me sentara a su lado."[101] En aquella esquina era imposible que las novicias no las vieran, pero fue así porque era un escondite, donde ellas se habían convertido en invisibles. Habían entrado en otra dimensión donde la transgresión del paradigma de realidad regido por las distinciones real/irreal, normal/anormal compartidas, era total. Al día siguiente la narradora pide unas explicaciones a la amiga quien revela:

> «Estábamos allí pero no estábamos. Y aunque a ti te pudiese parecer que estábamos, no estábamos». [...] «En todas partes del mundo hay escondites. Unos son muy buenos y otros no. Algunos fallan a veces y otros nunca. El de anoche es pequeño pero muy seguro. Por eso casi siempre voy al dormitorio de las novicias». [...] «Cerca de aquí, en este mismo jardín, hay uno muy antiguo. El otro día me enontré allí con tu hermana Elba».[102]

[99] *Ibídem*, p. 60.
[100] *Ibídem*, p. 61.
[101] *Ibídem*, p. 64.
[102] *Ibidem*, pp. 65-66.

Estos escondites son una ruptura espacio-temporal, una quiebra en nuestro paradigma de realidad; representan en cierta medida una rebelión a la autoridad, no solamente a la de las monjas sino en general a las normas establecidas de tiempo y espacio y muestran cómo puede haber otra dimensión que se superpone a la conocida.

En *Il fantastico*, Remo Ceserani sitúa la existencia de los umbrales y de los cruces de frontera entre los procedimientos narrativos y retóricos utilizados en la literatura fantástica:

> [...]: passaggi di soglia, per esempio, dalla dimensione della realtà a quella del sogno, dell'incubo, o della follia. Il personaggio-protagonista si trova d'improvviso come dentro due dimensioni diverse, con codici diversi a disposizione per orientarsi e capire.[103]

Campra también habla de frontera y subraya la superposición entre estas dos dimensiones definiéndola:

> [...] un escándalo racional, en tanto en cuanto no hay sustitución de un orden por otro, sino superposición. [...], la noción de frontera, de límite infranqueable para el ser humano, se presenta como preliminar a lo fantástico. Una vez establecida la existencia de dos estatutos de realidad, la actuación de lo fantástico consiste en la trasgresión de este límite, [...].[104]

El papel de los escondites parece confirmar la idea que comparten varias voces de la crítica, la de un umbral entre dos dimensiones, el cual tiene el objetivo de provocar una incertidumbre sobre las propias certezas y por consiguiente una sensación de inestabilidad e inquietud acerca de nuestra misma identidad; la realidad que conocemos ya no aparece la única posible ni la sola. En esta duda acerca de la realidad, en esta quiebra se inserta lo fantástico.

Además, en "Mi hermana Elba", otra causa de inquietud corresponde también al hecho de que quienes conocen esta dimensión paralela pueden adquirir la invisibilidad y ver sin ser vistos; esto les confiere un poder sobre los otros: pueden controlarlos a su antojo, gracias a la mirada invisible. Aquí las muchachas desafían la que normalmente

[103] Ceserani, Remo, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 80.
[104] Campra, Rosalba, art. cit., p. 160-161. Campra subraya la peligrosidad de esta superposición, porque destruye las certezas del lector.

tiene este poder, la autoridad, porque adquieren ellas mismas la capacidad de control, y esto confirma la idea de que los escondites representan una rebelión contra la autoridad en general: la del paradigma de realidad y la del poder, en este caso el de los adultos. En efecto, Folkart focaliza su estudio de los relatos de *Mi hermana Elba* desde la perspectiva de la lucha para alcanzar el poder, basándose en la obra de Michel Foucault; el poder ejercido por la mirada que somete a los sujetos y los convierte en objetos se relaciona con la siguiente afirmación de la profesora: "The dynamics of watching and being watched emerge, therefore, as fundamental to the mediation of power."[105] La mirada del otro convierte en objeto a quien mira, pero el poder no procede solamente de la mirada sino también del conocimiento, no solamente entre quien mira y quien se somete a la mirada, sino también entre quien sabe y quien ignora, así el poder ejerce su autoridad sobre la masa; Fátima y la narradora juegan a someter a las monjas y a las compañeras porque éstas no saben qué son los escondites y no los ven.

La protagonista se da cuenta de que la hermana puede resultarle útil para estrechar aún más la amistad con Fátima: Elba, pese a su retraso mental, tiene unas capacidades asombrosas para encontrar los escondites, y descubre nada menos que los "caminos chiquitos", unos pasajes invisibles que le permiten desplazarse en un instante de un lugar a otro, algo que ni ella ni Fátima logran localizar. Elba es una criatura rara, su nombre tiene un origen celta y significa "la que viene de la montañas"[106], se siente más cómoda en la realidad paralela, entre escondites y caminos chiquitos, donde puede manifestar las capacidades que no le reconocen en el mundo "normal"; allí la consideran como una niña retrasada, en cambio en la otra dimensión, donde todo puede estar al revés,[107] sus problemas se convierten en poderes mágicos que aumentan cada día más; la narradora lo relata en las cartas que envía a Fátima durante las vacaciones de verano: "«No sé cómo lo hace», le escribí en una ocasión, «pero el reloj de la escalera se detiene cuando ella lo mira fijamente.»"[108]

El objeto del reloj reaparecerá en un cuento sucesivo titulado "El reloj de Bagdad", donde representa el elemento inquietante. Como en la novela *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll, el reloj tiene relación con el tiempo que transcurre y lo

[105] Folkart, ob. cit., p. 31.
[106] La montaña a menudo simboliza, en la poética de Cristina Fernández Cubas, el lugar de las brujas y de lo desconocido. Por ejemplo en el cuento titulado "Los altillos de Brumal", Brumal es una misteriosa aldea situada en la montaña.
[107] El mismo motivo de una dimensión en la cual todo está al revés aparece también en "Los altillos de Brumal"; en Brumal hasta el nombre de la protagonista se pronunciaba al revés. La autora suele nombrar a los personajes sólo si esto sirve de alguna manera al relato o si el narrador es extradiegético.
[108] Fernández Cubas, ob. cit., p. 68.

cambia todo; es un tiempo tirano, que agobia a las personas y las convierte en sus prisioneras. Un ejemplo lo encontramos en el Conejo Blanco, el cual mira continuamente el reloj y está agobiado porque dice que llegará tarde o bien cuando, durante la merienda de Alicia con la Liebre de Marzo, el Lirón y el Sombrerero, éste le habla del tiempo y le dice que antaño él podía pedirle que se parara o que se acelerara, pero que ahora está enfadado, por lo tanto se ha parado a las seis de la tarde. Elba es como Alicia que se halla en un mundo paralelo, donde el tiempo es una entidad que ella puede gobernar. Fátima en cambio, a medida que el verano procede, le escribe cada vez menos a la narradora y vuelve al colegio de monjas profundamente distinta, física y carácterialmente porque ha crecido, pero en este caso parece más una metamorfosis, desde un estado de niña a uno de joven mujer, todo en el breve período de un verano. Ahora ya no le interesa entrar en los escondites y lo mismo le pasará a la protagonista también.

Roas interpreta los escondites como "[...] una metáfora del aislamiento frente a la inseguridad del mundo adulto."[109] Según esta interpretación, el umbral sería entre el mundo de la infancia y el de los adultos; el proceso de abandono de los escondites sería el abandono de la infancia con sus juegos y la entrada en la edad adulta, como una metamorfosis de crisálida a mariposa, en un mundo donde ya no queda espacio para la irracionalidad. La autoridad y el paradigma de realidad, que la narradora y Fátima habían desafiado y puesto en discusión, ahora se aceptan por completo. Ya no hay espacio para los escondites, porque la realidad paralela ha dejado de aparecer más interesante que la "normal"; ahora es ésta con sus posibilidades la que despierta la curiosidad en las muchachas y los escondites quedan en el olvido, igual que Elba. A la protagonista le interesan las cosas de "este" mundo: los amigos, las vacaciones y el primo de una amiga suya, Damián, quien despierta su primer deseo sexual. Elba en cambio sigue en la infancia, donde probablemente su retraso mental la mantendrá para siempre, y al mismo tiempo se queda también en una realidad paralela, la de los escondites y de los caminos chiquitos.

"El reloj de Bagdad" retoma los temas y elementos que a menudo aparecen a lo largo de los cuentos de Cristina Fernández Cubas, por ejemplo la infancia, el recuerdo del pasado, el valor simbólico de unos lugares sin nombre, el narrador homodiegético desconocido. Y otra vez insiste en proponer la quiebra del paradigma de realidad, cuya función es la de provocar la incertidumbre sobre dicho paradigma y sobre la identidad del sujeto que se construye en él. En este relato breve la autora marca el tema del tiempo de

[109] Roas, David, "El ángulo insólito: Cristina Fernández Cubas y lo fantástico" en Andres-Suárez, Irene; Casas, Ana, ob. cit., p. 58.

manera más evidente y lo representa a través de un objeto cuya invención tuvo lugar precisamente para medirlo: un reloj. Éste será el elemento fantástico de ruptura, a partir de su compra se desencadenarán los siniestros acontecimientos del cuento, hasta el trágico final. Si en "Mi hermana Elba" la quiebra espacio-temporal consistía en los "escondites", hoyos que regalaban la invisibilidad a quien entraba en ellos, en "El reloj de Bagdad", además del inquietante reloj, los elementos "sobrenaturales" serán las ánimas -almas de los difuntos- que la protagonista afirma ver a veces y que verá por última vez al final, entornando los ojos; todo esto envuelto en una atmósfera que es cada vez más lúgubre a medida que procede el cuento.

La protagonista cuenta unos hechos acaecidos cuando tenía doce años, los cuales obligaron su familia y ella misma a dejar el pueblo cerca del mar donde vivían -otra vez la relación entre mar e infancia-,[110] antes del incendio que destrujo su casa. Los cuenta para rememorar algo inquietante que había hundido en el silencio, para intentar darle un sentido después de mucho tiempo, un tiempo durante el cual había preferido recordar solamente las cosas agradables de cuando era pequeña. Escribe Neus Rotger:

> Frente a la dificultad de recordar lo que no puede ser comprendido -¿cómo rememorar un pasado sentido como absurdo o cuyo significado resulta inaceptable?-, se impone el silencio o la distorsión de la memoria. Es, pues, la amenazante presencia de lo fantástico la que obliga a un olvido deformante e impone la necesidad de transformar la falta de lógica en una narración positiva y tranquilizadora (o imprecisa y llena de silencios) que, justamente porque oculta demasiado, no podrá fijarse en el recuerdo sino como un intento más o menos bienintencionado de subordinar el pasado a un presente llevadero.[111]

En este caso, el silencio y la negación se han impuesto poco a poco a lo largo de la historia para confluir en el olvido. Ahora la protagonista intenta rescatar sus recuerdos, pero no resulta fácil rescatar algo sujeto al tiempo y a la falibilidad de la memoria.

Los únicos personajes que tienen un nombre son Olvido y Matilde, las dos ancianas criadas de la familia, cuyas figuras parecen casi de brujas; Olvido es una figura de mujer magnética, como Lúnula y Fátima; es muy anciana y a lo mejor utiliza la creencia en los espíritus para darle una explicación a lo que no comprendía; sabe contar historias a la

[110] Recordemos que la autora procede de Arenys de Mar, Barcelona.
[111] Rotger, Neus, "Los resortes fantásticos de la memoria en la obra de Cristina Fernández Cubas", en Andres-Suárez, Irene; Casas, Ana, ob. cit., p. 106.

protagonista y a sus hermanos, los sabe envolver en una atmósfera mágica gracias a su capacidad de fabulación y estimula su imaginación;[112] en cambio Matilde es más dulce y más joven que Olvido, pero ambas recuerdan a dos brujas. Olvido es la preferida de la narradora y precisamente ella es la que le habla de las ánimas, las almas de los difuntos que pueden manifestarse en cualquier momento y en cualquier lugar, también en los ruídos de la naturaleza o en la misma voz de Olvido, que la narradora parangona a una alquimista entre cacerolas y pucheros.[113] La protagonista confiesa: "Más de una vez, con los ojos entornados, creí en ellas."[114] ¿Era una fantasía de niña o veía algo? Si Olvido y la protagonista piensan ver estos espíritus, entonces esta creencia determinará su manera de ver, la cual no excluye la existencia de lo sobrenatural.

El equilibrio de la familia se rompe cuando el padre de la narradora compra y trae a casa un reloj alto y antiguo, procedente de Bagdad y fechado en 1700. Desde el primer momento, la niña personifica el objeto convirtiéndolo en un gigante. Lo nombra con mayúscula, como si fuera un ser humano con su nombre propio:

> El Reloj de Bagdad estaba ahí. Arrogante, majestuoso, midiendo con su sordo tictac cualquiera de nuestros movimientos, nuestra respiración, nuestros juegos infantiles. [...] la altivez de su porte, su seguridad, el respeto que nos infundía cuando, al caer de la noche, abandonábamos la plácida cocina para alcanzar los dormitorios del último piso.[115]

El Reloj de Bagdad es un objeto exótico y como subraya Olvido sobre el lugar de procedencia: "-Ni siquiera deben de ser cristianos- dijo entonces."[116] La vieja rechaza supersticiosamente el reloj, lo considera un elemento maléfico que viene desde demasiado lejos, le da miedo. ¿Por qué? ¿Acaso percibe una energía negativa?

En la estructura del reloj hay una decoración cuya parte inferior reproduce unas figuras de seres humanos, y en la parte superior aparecen unos astros y planetas, enseñando

---

[112] La escritora reveló que el personaje de Olvido se inspiraba en Antonia García Pagès, llamada la Totó, una criada que vivió realmente con su familia cuando era pequeña. La recuerda en *Cosas que ya no existen*, Barcelona, Tusquets Editores, 2011.

[113] Los secretos de la cocina son como una alquimia, por ser la mezcla y la alteración de unos elementos con el fin de obtener un resultado diferente. El tema de la cocina como alquimia está presente también en el relato "Los altillos de Brumal".

[114] Fernández Cubas, ob. cit. p. 95.

[115] *Ibídem*, p. 98. Además de la anciana criada, la autora revela que en su casa había también un gran reloj. Escribe: "Desde muy pequeña (ignoro si por sugerencia de la Totó o porque estaba claro que no podía ser de otra manera) atribuí a aquel reloj descomunal un poder de control sobre nuestras vidas." en *Cosas que ya no existen,* ob. cit. p. 46.

[116] *Ibídem*, p. 99.

simbólicamente la tierra y el cielo, el mundo de los hombres y el del tiempo que marca sus vidas con la alternancia de noche y día. David Roas interpreta la irrupción del reloj como: "[...] metáfora del paso de mundo infantil al adulto, pero no clausura la vivencia de lo fantástico, [...] sino que su efecto es el inverso: el reloj personifica la irrupción de lo fantástico en la vida de la protagonista, es decir, del horror y el sinsentido."[117] En realidad, lo fantástico ya estaba presente en la vida de la niña puesto que no podemos olvidar las ánimas, las cuales desempeñaban una función tranquilizadora y no le daban miedo; además, si tomamos en cuenta la definición de Todorov de lo fantástico, en la cual afirma que la vacilación es su efecto fundamental, aquí estamos frente a la incertidumbre entre el hecho de creer que la protagonista las veía y el hecho de que eran solamente una explicación infantil de lo que no comprendía por completo. Se trata pues de la irrupción de otro tipo de fantástico, amenazante. Desde esta perspectiva, el reloj es un objeto siniestro porque introduce el tiempo medido en la vida de la familia y, como afirma Roas, la conciencia de su paso y de la muerte en un mundo inocente que por su culpa se desgasta para siempre. También Ana Casas confirma esta interpretación: "Se trata de un orden perfecto que deja de serlo con la llegada del reloj de Bagdad, pues éste trae consigo nada menos que el tiempo y con él una serie de desastres [...]."[118]

Al recordar la llegada del objeto, la narradora sabe que algo ominoso se había introducido en su casa, pero dice: "No sé si la extraña desazón que iba a adueñarse pronto de la casa irrumpió de súbito, como me lo presenta ahora la memoria, o si se trata, quizá, de la deformación que entraña el recuerdo."[119] Ella duda acerca de su pasado y es un ejemplo de narrador no fidedigno, el cual no tiene la certeza de qué ocurrió y revive -o descubre- los acontecimientos a medida que la memoria intenta hurgar en sus huecos. Éstos no tienen la obligación de ser exactos porque el recuerdo posee una intensa fuerza metamórfica. Es una situación donde los lectores no pueden sino aceptar la perspectiva del narrador y su versión, notando las contradicciones solamente en el final o en una segunda lectura, como se ha visto en los cuentos anteriores. Es más, este tipo de narrador corresponde al sujeto "débil" que interpreta el mundo de manera dudosa y que nunca se siente seguro de su percepción.

Los niños sienten miedo hasta a pasar por delante del reloj que se deja de nombrar, y se define "el Señor Innombrado, el Amo y Propietario de nuestras viejas e infantiles

[117] Roas, David, "El ángulo insólito: Cristina Fernández Cubas y lo fantástico", art. cit., p. 56.
[118] Casas, Ana, "La conspiración de los objetos en Cristina Fernández Cubas", en Andres-Suárez, Irene; Casas, Ana, ob. cit., p. 63.
[119] Fernández Cubas, ob. cit. p. 99.

vidas."[120] La narradora no tiene en consideración a sus padres, en cambio une el mundo de la infancia a el de la vejez en un grupo desamparado ante el poder maléfico del reloj. Si éste supone la irrupción del tiempo en sus vidas, entonces podemos afirmar que es un tiempo que afecta solamente a los ancianos, que esperan la muerte, y a los niños que en cambio esperan crecer y convertirse en adultos.

Como es sabido, los niños son los seres humanos que cambian más rápidamente, sufren unas metamorfosis continuas, como ocurre a la protagonista de *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll: Alicia representa el vértigo del crecimiento infantil, cambia constantemente de tamaño y al mismo tiempo pierde su identidad. Escribe José Jiménez: "Pero el eje de todas las metamorfosis en el relato de Alicia es, sin duda, la *inestabilidad* del yo. [...] La infancia es, en sí misma, *metamorfosis*."[121] Según esta interpretación, la razón por la cual Olvido rechazaba el reloj era porque su llegada suponía la aproximación de la muerte y la pérdida del control sobre los niños. Además, Jiménez habla del *agobio del tiempo* en la obra de Carroll, donde los personajes están obsesionado por él como los hombres modernos y donde el tiempo es una entidad que puede enfadarse y pararse. En cambio, en "El reloj de Bagdad", el Tiempo no se para y sigue con su obra. Y si el reloj introduce el Tiempo, los adultos imponen la ley del silencio y la negación en la vida de la narradora, son ambos negativos. La protagonista se refiere a ellos llamándolos "incómodos intrusos",[122] porque no pertenecen ni a la dimensión de la infancia ni a la dimensión de la vejez . Nada más fallecer Olvido, los padres de la narradora tiran todas sus cosas y borran la menor huella de una mujer que la niña había querido mucho; su función parece la de censores.

Un día Matilde se va y poco después Olvido fallece, convirtiéndose en la imagen de la misma muerte de la que quería huir: "Había adelgazado de manera alarmante, sus ojos parecían enormes, sus brazos, un manojo de huesos y venas."[123] La casa había perdido a dos mujeres que la protegían simbólicamente; desde entonces la familia empieza a descuidarla, los objetos se les caen de las manos y los alimentos se descomponen. Constata la protagonista: "Eran tantos los olvidos, tan numerosos los descuidos, tan increíbles las torpezas que cometíamos de continuo, que ahora, con la distancia de los años, contemplo la tragedia que marcó nuestras vidas como un hecho lógico e inevitable."[124] Si por un lado la memoria logra analizar de manera lógica la causa indirecta del incendio, es decir la torpeza

[120] *Ibídem*, p. 101.
[121] Jiménez, ob. cit., pp. 225-226.
[122] Fernández Cubas, ob. cit. p. 96.
[123] *Ibídem*, p. 102.
[124] *Ibídem*.

general de la familia, por otro sigue dudando sobre la causa directa, sobre si aquella noche alguien había olvidado retirar los braseros o simplemente lo había hecho de forma apresurada.

Nada más escapar del incendio, la narradora asiste impotente a la destrucción de "[...] una casa que hacía tiempo había dejado de ser mi casa. El frío del asfalto me hizo arrugar los pies. Los noté desmesurados, ridículos, casi tanto como las pantorrillas que asomaban por las perneras de un pijama demasiado corto y estrecho."[125] En este pasaje se puede claramente comparar a la protagonista con Alicia y sus transformaciones físicas en el país de las maravillas: como ella, la protagonista se descubre cambiada, de manera "desmesurada" y lo que descubre le parece "ridículo"; se nota más grande pero de manera negativa; notamos la perturbación que el crecimiento puede conllevar en los adolescentes, los cuales ya no se reconocen, pierden la identidad que hasta entonces habían tenido. El tiempo está actuando sobre el cuerpo de la protagonista y no puede evitarlo, como no se pudo evitar la muerte de Olvido y, quizá, incluso la de Matilde; puede sólo aceptar la metamorfosis de su cuerpo hacia la edad adulta y la inevitabilidad de la muerte.

Mientras la narradora contempla el fuego, oye *la* voz: "Sé que, para los vecinos congregados en el Paseo, no fue más que la inoportuna melodía de un hermoso reloj. Pero, a mis oídos, había sonado como unas agudas, insidiosas, perversas carcajadas."[126] Aquí hay el elemento fantástico de terror: el mal ha triunfado y ella tiene que adaptarse a la negación de unos hechos demasiado dolorosos y a la imposición de una "ley del silencio" por parte de sus padres.

En el final, del cuento y del recuerdo de la narradora, hay el acontecimiento que marca la frontera entre el pasado y una nueva vida lejos del pueblo. El reloj, que la niña define otra vez un gigante -esta vez degollado- se quema durante la noche de San Juan, cuando la familia está a punto de abandonar el pueblo; entonces entorna los ojos y logra verla a *ella*, al espíritu de Olvido danzando en torno a las llamas con otras ánimas. "Aquella fue la última vez que, entornando los ojos, supe verlas."[127] Desde entonces, es como si la protagonista ya no quisiera ver esta dimensión-otra que se superponía a la *doxa*, igual que la narradora de "Mi hermana Elba" cuando dejó de frecuentar los "escondites". El fuego desempeña primero la función de destruir el pasado en el incendio de la casa y luego tiene una función purificadora, quemando el reloj y llevando a cabo la venganza de

[125] *Ibídem*, p. 103.
[126] *Ibídem.*
[127] *Ibídem*, p. 104.

Olvido hacia aquel objeto que había introducido el tiempo medido en la casa donde vivía, apresurando la llegada de la muerte y quitándole su poder sobre los niños.

"El reloj de Bagdad" es una reflexión sobre el tiempo y los cambios que éste introduce. A lo largo de la historia, los grupos sociales que normalmente se consideran los más débiles, es decir los niños y los ancianos, tendrán que someterse a su paso; ellos son también las personas que están más sujetas a los cambios, los primeros porque crecen -hemos notado la relación de la protagonista con Alicia-, mientras que los segundos envejecen y se dirigen hacia el fallecimiento; viven la metamorfosis con amargura, porque en ambos casos supone la pérdida de un estado del ser. El reloj y las ánimas, los elementos fantásticos del cuento, desempeñan dos funciones opuestas, la de terrorizarles y la de tranquilizarles, y acabarán juntos en el final, en una quema purificadora. Otra observación que queremos añadir se refiere a las figuras de Olvido y de la protagonista: las dos simbolizan los dos polos de la vida humana, una es todavía una niña que va hacia la adolescencia, mientras que la otra es una vieja con "todos los años del mundo".

Además, la cuestión de la memoria y de la dificultad de recordar el pasado, sobre todo después de la represión de unos hechos dolorosos, es evidente en muchos pasajes; esta problemática tiene una estrecha relación con la distorsión y falsificación de los recuerdos, cuya consecuencia contribuye a la figura de narrador no confiable y dubitativo, fundamental para sostener el efecto de vacilación de lo fantástico.

En el cuento titulado "Los altillos de Brumal" aparece otra vez la infancia como una época de la vida que luego los adultos corrompen imponiendo el olvido y el silencio. La protagonista homodiegética buscará sus orígenes en la aldea de su infancia, un lugar fantasmal y mágico entre las montañas que parece atestiguar la existencia de otra dimensión paralela.

La palabra Brumal, o sea relativo a la bruma, al otoño y al invierno, al frío, a la niebla -la misma niebla que envuelve Estambul en el relato "Con Agatha en Estambul" y la convierte en una ciudad fantasmal y onírica-, señala un espacio extraño, un lugar-otro ubicado en una dimensión paralela donde rigen diferentes normas espacio-temporales, un poco como los "escondites" donde se refugian las niñas del relato "Mi hermana Elba". En Brumal dominan unas normas oscuras y diferentes de las conocidas, donde anochece a mediodía, los niños temen la luz, no crece ninguna planta y las palabras se escriben y se pronuncian al revés como el nombre de la narradora, Adriana, que sus compañeras de

juegos infantiles llamaban Anairda. O, mejor dicho, ¿Anairda era su verdadero nombre que se había convertido en Adriana al dejar la aldea y al entrar en otra dimensión?

Brumal tiene el aspecto de un pueblo maldito, por consiguiente las personas que viven allí pertenecen a otra especie, tienen otra naturaleza. Es significativo el hecho de que la madre de Adriana, el día en que dejaron la aldea, se viste al revés y se cambia solamente cuando ya estaban lejos de allí, casi para simbolizar la salida de un mundo y la entrada en otro. Cabe subrayar que la madre no era natural de Brumal, sino de un pueblo cerca del mar,[128] donde los aldeanos iban una vez al año para disfrutar de la playa, dejando atrás el frío y las sombras, aunque fuera sólo por un día. Cuando Adriana regresa a Brumal, cuya ubicación no sabía localizarla nadie y cuya existencia no se encontraba en los registros de parroquias del Obispado, tiene que andar por

> [...] una vereda llena de pedruscos y socavones. [...] En Brumal las tierras son áridas y la vegetación inexistente. Al cabo de una hora me detuve a pocos metros de la primera casa del pueblo. [...] Dos perros famélicos me salieron al encuentro. [...] El humo de algunas chimeneas ensombrecía todavía más la densa bruma permanentemente asentada sobre la aldea.[129]

Es como si entrara en otra dimensión, donde los perros tienen la función de guardias. La aldea está deteriorada y casi completamente abandonada, todo lo contrario respecto al soleado pueblo cerca del mar, donde había nacido su madre y donde había bajado del tren.

En esta historia encontramos y subrayamos otra vez las oposiciones entre mar-playa/montaña/ciudad, o sea hallamos una función simbólica de los espacios: el mar y la playa son lugares cálidos, donde hay vida y recuerdos hermosos, a menudo los recuerdos de la infancia; la montaña representa siempre un lugar inhóspito, misterioso, oscuro, donde habitan seres diferentes, pero en este caso es el espacio de la infancia de Adriana; la ciudad es el lugar de lo cotidiano, donde se desarrolla la existencia, pero es también el espacio de las reglas, de las convenciones sociales que destrozan la naturaleza de la protagonista.

La madre de Adriana es la figura que, como el padre de la protagonista del relato titulado "El reloj de Bagdad", establece la ley del silencio y del olvido. Es ella la que decide dejar Brumal, justificando la acción con una frase que a menudo repetía: "«*Huimos*

[128] Ana María Morales en una nota de su artículo titulado "Lo otro en «Los altillos de Brumal»", explica que existe una tradición, presente en los cuentos de hadas, en varios cuentos medievales irlandeses o en los cuentos de Arthur Machen, según la cual unos seres de otra naturaleza raptaban a las mujeres para generar seres mixtos, o las mujeres iban a reinos-otros, entre o bajo las montañas. Véase nota 15 de "Lo otro en «Los altillos de Brumal»", en Andres-Suárez, Irene; Casas, Ana, ob. cit., p. 80.
[129] Fernández Cubas, ob. cit., p. 131.

de la miseria, hija... Recordarla es sumergirse en ella»."[130] La madre urde la desmemoria para exorcizar sus propios miedos, porque si algo no se nombra es como si no existiera. Entonces, en los textos de la autora los adultos tienen un papel negativo, porque destruyen el mundo infantil de los niños, les enseñan la crueldad y la falsedad, o simbolizan la degradación y la corrupción. "Madre" -que es cómo la llama Adriana, sin artículo ni adjetivo posesivo y con mayúsculas, para subrayar su importancia o para distanciarse a la vez-, no quiere que la hija se dedique a las típicas ocupaciones femeninas, en este caso a la cocina, la cual es una actividad que fascina a Adriana; parece que su único objetivo es el de rescatar a la hija de algo, algo que puede consistir en la sumisión al tópico de ama de casa, pero al final se entenderá que ese algo era la naturaleza misma de la hija, su personalidad, su carácter y pasiones, que la madre consideraba peligrosas porque ella había nacido y se había criado en otra dimensión, Brumal. Quizá por eso concentra en la hija sus esfuerzos y le destina la herencia para que ella estudie Historia en la universidad. O, sencillamente, la mujer quiere rescatar su pasado a través de la hija, quiere que Adriana haga lo que ella no pudo hacer, dándole un nuevo sentido a su vida.

En la aldea, Adriana había conocido a la anciana tía Rebeca, la cual preparaba unas confituras, quizá inspirando su pasión por la cocina. Como en el cuento "El reloj de Bagdad", los ancianos tienen un papel privilegiado para los niños, se establece un apego. Éste puede ser positivo o negativo, depende de las situaciones, pero siempre impresionan a los niños. Infancia y vejez son las dos extremidades de la vida, las dos partes más frágiles y a menudo sumisas a la voluntad de los adultos. En efecto se dice que cuando uno envejece es como si se convertiera, en algunos aspectos, en un niño. La infancia es todo un porvenir, la vejez es el final y la espera de la muerte.

La cocina representa una metamorfosis de los alimentos y la mermelada de fresa que la protagonista recibe, procedente de Brumal, no tiene fresa ni azúcar pero, de todas formas, la mujer dice: "Era la mermelada con más gusto a fresa que había probado en mi vida; [...]."[131] Siendo la alquimia una transmutación de la materia, y siendo Brumal el lugar de procedencia de Adriana y de la mermelada, ¿es la aldea un lugar mágico, donde habitan seres alquimistas, de naturaleza diferente de la humana? Recordemos que en Brumal no nacía ninguna planta, por lo tanto en la preparación de los alimentos tenían que intervenir unos procedimientos oscuros, diferentes de los "normales".

[130] *Ibídem*, p. 122.
[131] *Ibídem*, p. 127.

Las vicisitudes infantiles de Adriana corresponden a las características que Sergio Zatti ha individuado en las autobiografías de los intelectuales en la Historia[132] -hasta el siglo XIX-, cuando intentaron desligarse de la tradición según la cual la autobiografía era un género que cultivaban las personas vanidosas, llena de sí mismas; para contar la propia vida, ésta tenía que ser excepcional o servir de ejemplo a los demás. El sujeto, en general, no se consideraba suficientemente digno para resultar el tema de una obra. Zatti se detiene en la manera en la cual los escritores cuentan su propia infancia y escribe que destacan unas secuencias recurrentes, cuyo fin sería el de subrayar la excepcionalidad del futuro intelectual: un nacimiento difícil o que causa la muerte de la madre, una enfermedad casi mortal que marca el cuerpo del héroe, un pequeño crimen infantil, el aislamiento intelectual y social, y finalmente un acontecimiento que cierra el período de la infancia.

En las vidas de los niños protagonistas de las obras de Cristina Fernández Cubas, a menudo encontramos estas secuencias que Zatti llama una morfología elemental del relato de la infancia. Normalmente suelen ser adultos que cuentan un período infantil lejano, cuando algo rompió definitivamente su equilibrio, provocando la pérdida de la inocencia o la negación de su propia identidad, como vemos en este caso con Adriana. Ella no tiene un nacimiento difícil[133] ni roba algo -en cambio, por ejemplo, la madre de la protagonista de "Mundo" muere al parir a la hija, o el protagonista de "El legado del abuelo" roba la caja del abuelo donde había la herencia para su madre-, pero padece la enfermedad, el aislamiento y el acontecimiento traumático. Éstos, en "Los altillos de Brumal", son los tres sucesos que marcan la vida de la protagonista y la salida de la infancia.

El abandono de Brumal y la consiguiente censura de sí misma es el primer trauma. Anairda se ve obligada a dejar su mundo, acaso sus poderes de bruja, y a acostumbrarse a vivir en otra dimensión, donde se convierte en Adriana, donde "Madre" urde la desmemoria y su padre muere, a lo mejor porque no pudo aguantar el hecho de quedarse lejos de Brumal. Luego llega la enfermedad -la escarlatina, acontecimiento fechado en 1954- que supone una metamorfosis del cuerpo de Adriana: "Al despedirse, la enfermedad me dejó en obsequio un cuerpo larguirucho y unas maneras torpes y desvaídas a las que tardaría un buen tiempo en acostumbrarme."[134] Como la protagonista de la novela *Alicia en el país de las maravillas* cuando llega en aquel mundo desconocido, donde su cuerpo sufre varias metamorfosis, también nuestra narradora ve su cuerpo completamente transformado,

[132] Cfr. Zatti, Sergio, "Raccontare la propria infanzia", en Orlando, Francesco, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Pacini Editore, Pisa, 2007, pp. 275-329.
[133] Cabe subrayar que a menudo los personajes de Fernández Cubas son huérfanos de padre o de madre.
[134] Fernández Cubas, ob. cit., p. 121.

alargado, tan distinto que a ella le cuesta reconocerlo y aceptarlo; la enfermedad ha dejado una marca.

A la enfermedad sigue el aislamiento social y las burlas de sus compañeras del colegio, donde ella llega con unos meses de retraso por la escarlatina. Allí la maestra no logra pronunciar su primer apellido: "Hizo como si lo intentase memorizarlo, lo repitió un par de veces, las consonantes se le agolparon en la garganta, sus alumnas se revolvieron de risa en sus asientos, y ella, en venganza, decidió suprimirlo de un plumazo."[135] Tampoco entienden cuál es ni dónde está su lugar de origen, Brumal, y su acento les suena raro. Su identidad está burlada y borrada, por esto Adriana define aquel momento el inicio de una larga pesadilla y empieza a sentirse aislada, un ser diferente:

> "La diferencia estaba en mí y, si quería librarme de futuras y terribles afrentas, debería esforzarme por aprender el código de aquel mundo del que nadie me había hablado y que se me aparecía por primera vez cerrado como la cáscara de una nuez, inexpugnable [...]."[136]

Escribe Morales:

> "[...] se puede leer esta declaración en sentido literal o figurado y reconocer que, si bien la protagonista está haciendo referencia a la escuela como su nuevo mundo, también late en esta revelación la constatación de la no pertenencia al mundo de lo humano."[137]

La Anairda de Brumal tiene que reprimirse y convertirse en la Adriana del mundo humano. El acento raro y el apellido con numerosas consonantes, característica de los apellidos de Brumal, puede indicar, aventuramos, un origen vasco y la procedencia de aquella zona.

Después del episodio en la escuela, la desmemoria se apodera de la narradora que finge adaptarse al mundo donde tiene que vivir y pone el pasado en el olvido. Pero un objeto despertará sus recuerdos y ya no podrá seguir fingiendo: la vasija de mermelada de Brumal que funciona como móvil de la memoria y pone en marcha la acción, porque Adriana decide volver a su aldea natal. Antes Adriana no consigue leer la etiqueta de la vasija y necesita varios parpadeos para llegar al reconocimiento, por lo tanto nos preguntamos: ¿había de veras el nombre BRUMAL en la etiqueta de la vasija o era una

[135] *Ibídem*.
[136] *Ibídem*, p. 122.
[137] Morales, art. cit., pp. 76-77.

alucinación de la narradora? En cualquier caso, ella empieza a darse cuenta de que pertenece a un mundo-otro, donde las normas y los valores son diferentes de los que le habían impuesto desde sus siete años. Subraya Morales: "En Brumal, Adriana, por primera vez, se reconoce como parte de un grupo y pierde [...] la conciencia de que es una extraña, de que no pertenece a ningún lugar."[138] Por su parte, Ana Casas afirma que el recorrido de Adriana "[...] culmina en una suerte de ritual de purificación, a través del cual consigue reintegrarse en ese mundo de istintos, libre ya del peso de la razón, y recuperar su identidad y recuerdos."[139]

Al final del cuento, Adriana piensa haber encontrado la causa de su represión y la solución para sentirse Anairda: la causa era su madre y la solución era matarla, simbólicamente, marcando tres cruces sobre su retrato, las mismas tres cruces que la narradora había hallado al lado de su apellido, en un libro en la iglesia de Brumal, a lo mejor para señalar que la familia había dejado la aldea. La madre es una figura negativa porque no quería que la hija fuese autónoma y libre de elegir por sí misma, pero al mismo tiempo había destruido su infancia es decir el período más feliz de su vida. Entonces podemos interpretar la infancia de la protagonista como la naturaleza-otra que ella quiere recuperar, situada en un mundo mágico al revés desde el cual la madre la había desarraigado contra su voluntad. Pero la infancia, pese a los esfuerzos de Adriana, se ha acabado y puede solamente permanecer como época mítica en un espacio mental llamado Brumal.

En el cuento "El ángulo del horror", el abandono de la infancia y el descubrimiento de la muerte son dos acontecimientos tan traumático para dos personajes de la intriga, los hermanos Carlos y Julia, que el primero no aguantará la entrada en la edad adulta y preferirá morirse. Queremos subrayar el tema de la metamorfosis del cuerpo que se convierte en la imagen misma de la muerte al descubrir la corrupción del mundo de los adultos, donde los niños tienen que transcurrir la mayor parte de su vida.

Los personajes son dos adolescentes: Carlos tiene dieciocho años y acaba de volver de Inglaterra; Julia es poco más pequeña que él pero sigue en la infancia, recordando y anhelando los juegos con su hermano y sintiéndose todavía parte de un mundo donde existían solamente los dos, como enseñan sus proyectos:

[138] *Ibídem*, p. 82.
[139] Casas, art. cit., p. 64.

> "[...] ella y Carlos se contarían en secreto las incidencias del verano, en el tejado, como siempre, con los pies oscilantes en el extremo del alero, como cuando eran pequeños y Carlos le enseñaba a dibujar y ella le mostraba su colección de cromos."[140]

Es más, la metamorfosis física que había cambiado a Carlos durante el verano -era más alto y pálido pero más guapo, más hombre- a la hermana le parece casi un hecho imposible, absurdo: "[...] Julia se admiró por segunda vez de lo mucho que había crecido su hermano. «A los dieciocho años», pensó. «¡Qué absurdo!»"[141]

Cuando el chico, después de haber tomado unas pastillas que le resultarían mortales, se está muriendo en su habitación y toda la familia está a su lado, Julia descubre la inevitabilidad de la muerte por medio de la metamorfosis que convierte a Carlos en su imagen:

> Veía a la Muerte, lo que tiene la muerte de horror y de destrucción, de putrefacción y abismo. Porque ya no era Carlos quien yacía en el lecho sino Ella, la gran ladrona, burdamente disfrazada con rasgos ajenos, riéndose a carcajadas tras aquellos párpados enrojecidos e hinchados, mostrando a todos el engaño de la vida, [...].[142]

La muerte es metamorfosis, como afirmaban Sade y Schopenhauer también, porque si el hombre es pura voluntad con el mundo como su representación y la voluntad es indestructible, entonces nunca muere sino cambia su forma, aparece en otro hombre. Lo explica Jiménez: "Cuando un individuo muere, la especie continúa, porque refleja la voluntad subyacente e indestructible. Después de una vida (individual), la voluntad pasa a otra."[143] En cambio Galimberti sigue la línea de Sartre y habla de la muerte como definitiva alienación del cuerpo,[144] porque supone la imposibilidad de ser presencia en el mundo; la muerte es la destrucción de la presencia y el cuerpo ya no puede ser abertura.

Para entender qué es la muerte, se necesita ver la muerte del otro como ocurre en este caso a Julia, por ser un acontecimiento que quien muere no ve sino padece; no puede conocerlo, como ocurre con el nacimiento también, yo he nacido mas no sé contarlo. Además la muerte del otro es también la muerte de su manera de vernos: "Con la morte di

[140] Fernández Cubas, ob. cit., p. 214.
[141] *Ibídem*.
[142] *Ibídem*, pp. 220-221.
[143] Jiménez, ob. cit., p. 212.
[144] Cfr. Galimberti, ob. cit., p. 260.

chi ci ama muore anche quella trasfigurazione che l'altro aveva fatto di noi, vedendoci come mai avremmo potuto vederci."[145] Si Julia era la única persona que Carlos conseguía ver sin deformaciones, ahora con su muerte ella pierde esta característica y empieza a ver el mismo "ángulo del horror" que veía su hermano: percibe a su padre como una calavera de payaso y a su madre como un ser viscoso que le da asco, se metamorfosean en seres monstruosos y marcan la corrupción de los adultos. Es como si Carlos le hubiera dejado una terrible herencia, es decir la conciencia de la muerte y el final de la infancia, por esta razón ya no logra ver las cosas como una niña, ha perdido la inocencia. La única a la cual sigue viendo como antes es a su hermanita Marta, la pequeña y todavía inocente, pero entiende que ella se estaba dando cuenta de que a Julia "le estaba ocurriendo *algo*."[146] Ese algo es un destino del cual ni ella ni Marta pueden escaparse, es el tiempo que actúa sobre sus cuerpos de niñas y los metamorfosea en cuerpos de mujeres, quienes estarán obligadas a vivir en un mundo diferente del de la infancia y lleno de dificultades.

Como el personaje de Alicia de Lewis Carroll, Julia no quiere crecer porque esto implica un sufrimiento y conduce hasta la vejez y la muerte, abandonando para siempre el País de las Maravillas. Al convertirse en un adulto, el adolescente tiene que cambiar su perspectiva, en cambio Carlos no supo aceptarlo y para él sólo había un "ángulo del horror" que apresuró el momento de su muerte.

En "El legado del abuelo", el protagonista es otra vez un huérfano -en este caso de padre- que adquiere conciencia de que el mundo de los adultos es falso y corrupto con la consiguiente pérdida de la inocencia, de acuerdo con la morfología de Zatti. Es un personaje homodiegético que relata, desde la perspectiva de adulto y a través de unas analepsis que suponen un vaivén de sus recuerdos, el momento de la muerte del abuelo que vivía con él, su madre y la criada Nati, y todo el alboroto que el suceso causó.

Como en "Mi hermana Elba" y en "El reloj de Bagdad", la perspectiva no parece la del adulto sino se percibe casi como la del niño que vivió durante aquella época, con sus impresiones y sensaciones y el descubrimiento de que las personas adultas no eran las que creía. Esto lo afirma ya desde el comienzo de la historia: "El día en que murió mi abuelo, aunque nadie se preocupó de mí ni nadie se molestó en explicarme nada, comprendí enseguida que la vida en poco se parecía a lo que en mi ignorancia había creído hasta entonces."[147] Y luego lo subraya aún más decepcionado: "Sabía desde hacía tiempo que

[145] *Ibídem*, p. 263.
[146] Fernández Cubas, ob. cit., p. 221.
[147] *Ibídem*, p. 191.

palabras como «recuerdo» y «valor sentimental» no significaban absolutamente nada."[148] A medida que procede el cuento, el niño pasa de una mirada ingenua e infantil, que no logra comprender qué está pasando y considera rara la actitud de los adultos ante la muerte -de la cual adquiere conciencia-, a una mirada cínica, más "adulta" en el sentido peor del término, es decir que ya no tiene confianza en las personas de su familia ni en las relaciones y sobretodo ya no quiere a su madre.

De acuerdo con la morfología de Zatti, en la intriga hallamos un pequeño crimen infantil, el aislamiento del niño y el acontecimiento que cierra el período de la infancia. El crimen consiste en el robo de la caja del abuelo donde había la herencia para su madre -una pipa de oro macizo-, y las consecuencias de la muerte del abuelo, es decir la actitud de los adultos y la desconfianza que su madre le tenía por considerarle como un mentiroso aunque él dijera la verdad, representan la pérdida de su inocencia infantil. Pero luego, en el final del cuento, el lector se dará cuenta de que el "pequeño crimen infantil" no era solamente el robo sino el asesinato involuntario del abuelo, porque el nieto relata que no le había dado las pastillas para evitar el infarto y luego le había robado la caja, con el fin de vengarse por haberle sorprendido mientras hurgaba en su hucha. Esta revelación rompe las expectativas del lector como pasa en muchos cuentos de Fernández Cubas, por ser sus finales inesperados y desestabilizantes, que marcan una ruptura de la *doxa* y de las convenciones de cualquier tipo: espacio-temporales o morales, suponiendo incluso unas acciones destructivas que conducen hasta la muerte de un personaje o del protagonista mismo, como vemos en este cuento o en "Lúnula y Violeta", "En el hemisferio sur" o en "La mujer de verde", por citar unos ejemplos más. Ya no es necesario utilizar fantasmas o monstruos que llegan desde otra dimensión para justificar el horror en la vida humana; lo negativo, lo indicible y los fantasmas están dentro del sujeto mismo, el verdadero ser que en cada momento puede convertirse en un monstruo.

Poco después del fallecimiento del abuelo, el protagonista entiende que hay un desfase entre lo que pensaba y lo que ve: la criada, la cual odiaba al anciano y le deseaba la muerte, llora por él; los tíos y la madre recuerdan solamente las virtudes del hombre alabándolo pero luego se miran con recelo, porque no se encuentra ninguna herencia. Todo esto despista al niño, comprende que los adultos mienten siempre y sobretodo que no le creen, pese a que dijera la verdad; se siente invisible y humillado. La humillación alcanza su nivel máximo cuando la madre le acusa de ser un mentiroso:

[148] *Ibídem*, p. 209.

> No, yo no decía mentiras. El abuelo había intentado robarme y yo se lo había impedido. Pero estaba claro que a los difuntos, por el hecho de serlo, se les perdonaban todos los pecados. [...] Sentía ganas de llorar, una rabia desconocida que me formaba un nudo en la garganta, y al mismo tiempo deseaba no llorar. Porque en aquellos momentos detestaba a mi madre [...].[149]

Es más, lo decepciona el hecho de que la madre y la Nati hubieran destruido la habitación del abuelo para encontrar la herencia y detesta a sus tíos porque sospechaban de la hermana, pensaban que ella les ocultara algo: "Una acusación injuriosa, malvada, injusta. Porque, aunque detestara a mi madre, a ellos los odiaba todavía más."[150] Su madre y la Nati no le creen ni siquiera cuando él revela que en la caja había una pipa: "Pero ya estaba cansado de todas estas historias. De que dijeran «¡qué tontería!» cuando de nuevo les estaba contando la verdad. Ellas, las que no hacían más que mentir."[151] En esta situación, el niño ha perdido toda la confianza hacia los adultos y también hacia la relaciones humanas; ahora ya no puede percibir la realidad como antes.

En "El legado del abuelo", la metamorfosis ocurre en la mente del protagonista, quien está obligado a transformar completamente su visión del mundo y a encerrarse en sí mismo, pero hay otra metamorfosis que afecta a cómo percibe a su madre. Cuando la ve todavía con ojos infantiles, ésta tiene una "mirada de niña", probablemente debido a una cercanía psicológica: "[...] mi madre, vestida con un traje negro, sin perder la mirada aniñada que tanto me gustaba y que conservaría aún durante algunos días, parecía más alta y delgada."[152] Luego, tras las humillaciones, la mirada de la mujer se metamorfosea: "Ahora que había perdido su expresión de niña era obvio que no me necesitaba para nada."[153] Pero la transformación peor ocurre cuando el narrador percibe una metamorfosis entre ella y la Nati: la primera se parece cada día más a una vieja mientras que la segunda adquiere su belleza, su juventud y su autoridad en la casa, donde se porta como si fuera la dueña. Afirma el hijo: "Mi madre había adquirido una mirada ausente pero no recordaba ya a una niña, perdida y desvalida, sino a una anciana [...]";[154] la cercanía psicológica o el deseo de proteger a su madre habían desaparecido para siempre.

[149] *Ibídem*, p. 203.
[150] *Ibídem*, p. 207.
[151] *Ibídem*, p. 208.
[152] *Ibídem*, p. 197.
[153] *Ibídem*, p. 204.
[154] *Ibídem*, p. 209.

1.3. El lenguaje como factor que interviene en la construcción del sujeto y del mundo

El lenguaje es factor de identidad y nos define por un lado como individuos y por otro como parte de un grupo. La cultura está estrechamente relacionada con la lengua; si ésta es, según la definición del semiólogo Jurij M. Lotman, la modelización primaria del mundo a través de la cual estructuramos todo lo que vemos, la llamada "realidad", la cultura es la modelización secundaria. Lotman y Boris A. Uspenskij, en *Tipologia della cultura*, escriben:

> La lingua e la cultura sono indivisibili. Non esiste una lingua che non sia immersa in un contesto culturale, né una cultura che non abbia al proprio centro una struttura come quella della lingua naturale. […] Il lavoro fondamentale della cultura sta nell'organizzare strutturalmente il mondo. La cultura genera strutture.[155]

Es evidente que las diferencias léxicas entre las lenguas son también unas diferencias de modelización del mundo y por esto culturales. Por ejemplo, el italiano tiene una sola palabra, "fetta", para nombrar un referente que en castellano se diferencia entre varios signos que cambian según el tipo de referentes: "trozo" de tarta, "rodaja" de limón, "loncha" de jamón y "rebanada" de pan; en cambio el castellano utiliza un solo verbo, "esperar", para indicar dos acciones que en italiano corresponden a dos verbos distintos, "aspettare" y "sperare".

Galimberti subraya la carga emocional de la lengua materna, cuya traducción a veces resulta imposible o inadecuada porque a menudo no se logra encontrar en otra lengua una palabra o una expresión idiomática que le corresponda completamente. Esto ocurre porque cada lengua es y construye una específica visión del mundo, como subraya Galimberti: "[...] possiamo parlare più lingue, senza giungere al fondo della comunicazione, perché non viviamo il mondo che nelle altre lingue si esprime."[156] La traducción plena es imposible y no puede ser sólo un proceso de equivalencias mentales sino, como afirma Jiménez, "un proceso abierto de interpretación" y una "síntesis de lo uno y lo múltiple",[157] esto es una metamorfosis. Jiménez define el lenguaje como la "raíz más

[155] Lotman, Jurij M.; Uspenskij, Boris A., *Tipologia della cultura*, a cura di Remo Faccani e Marzio Marzaduri, Milano, Bompiani, 1975, p. 42.
[156] Galimberti, ob. cit., p. 193.
[157] Cfr. Jiménez, ob. cit., p. 319.

profunda de la metamorfosis"[158] afirmando: "El nombre: la palabra va unido a la «forma». [...] *la identidad la fija el lenguaje*, el yo es una construcción lingüística. Pero, si esto es así, lo mismo podemos decir de la metamorfosis, de lo inestable: es otro modo de significar el lenguaje."[159]

Cuerpo, lenguaje y metamorfosis están relacionados y estos elementos son el terreno abonado para la literatura fantástica. Una cosa sin nombre cuestiona la misma identidad del sujeto, el cual necesita nombrar las cosas -y las personas- para sentirse más seguro, para controlar la realidad y construirla; en efecto, lo fantástico se inserta en la imposibilidad del lenguaje de definir algo, en lo indicible. Lo que da miedo es lo desconocido, lo que no tiene nombre, por esta razón resulta amenazante igual que lo inestable -la metamorfosis- porque ni siquiera lo inestable se puede definir.

El lenguaje le permite al cuerpo trascenderse; el individuo que utiliza el lenguaje va más allá de su momento inmediato y puede reflexionar sobre el pasado o el futuro, puede hablar de ausencias: en esto consiste su trascendencia. La modelización del mundo se elabora a través del lenguaje y éste le permite al pensamiento construir el mundo mismo: los procesos están relacionados entre sí. El pensamiento necesita el lenguaje para expresarse, como afirma Merleau-Ponty, es el lenguaje el que permite la articulación del pensamiento: "[...] la parola è portatrice del senso e, imponendolo all'oggetto, io ho coscienza di cogliere l'oggetto."[160] También para Merleau-Ponty cada lengua es un mundo distinto donde el cuerpo vive la realidad de una forma específica que le corresponde a aquel idioma, como hemos visto en los ejemplos anteriores.

Cuando dentro del mismo idioma y de la misma comunidad las palabras tienen un sentido distinto, surgen problemas a la hora de interpretar la realidad. El cuento "La ventana del jardín" es un ejemplo y se ocupa del lenguaje como factor desestabilizante a la hora de interpretar el mundo. El narrador homodiegético narra en primera persona unos acontecimientos que vivió en el pasado, cuando interpretó la situación desde un punto de vista equivocado y no quiso modificarlo; es más, cambió la realidad para adaptarla a lo que él mismo quería ver, obsesionado por su deseo de convertirse en héroe y por una supuesta verdad que, según él, los demás personajes ocultaban. Ejemplifica el caso de narrador no fidedigno, ambiguo, presente en casi todos los cuentos de Cristina Fernández Cubas.

[158] *Ibídem*, p. 234.
[159] *Ibídem*.
[160] Merleau-Ponty, ob. cit., p. 248.

El hombre va a ver a José y Josefina Albert, unos antiguos compañeros de colegio que viven en una granja aislada con su hijo enfermo y retrasado, Tomás, quien vivía recluido en una habitación de paredes acolchadas. La granja, lejos de la aldea, recuerda al lugar donde se desarrollaba casi todo el relato de "Lúnula y Violeta"; representa un espacio a un tiempo abierto y cerrado: abierto porque está lejos de todo, en el campo, en la tranquilidad, donde se puede descansar; cerrado por el aislamiento mismo que resulta agobiante, la soledad, la imposibilidad de comunicar con otras personas.

Allí, el protagonista empieza a sospechar que la pareja oculte algo indicible, es decir la muerte del hijo o hasta su asesinato para deshacerse de su carga, porque no logra ver al muchacho. La explicación de que el chico no se sentía bien y por esto estaba en su habitación, no le convence al hombre: "La explicación no acabó de satisfacerme."[161] Así decide convertirse en investigador, finge un contratiempo con el taxista y les pide alojamiento por la noche a los amigos; el misterio le atrae. Jessica A. Folkart, en su artículo sobre el cuento, afirma: "The protagonist […] projects himself as the hero of his own fantasy."[162] El protagonista afirma que aquel "juego absurdo" empezaba a fascinarle. Es decir, es él mismo quien decide interpretar la realidad de una manera absurda, equivocada, la define un juego, y cualquier detalle no hará sino proporcionarle las confirmaciones de sus sospechas. Es la mente la que percibe e inventa una realidad que probablemente no existe, en una atmósfera de *suspence* cada vez más densa en puro estilo de novela policíaca.

Por fin Josefina le acompaña a ver al hijo en su cuarto, pero sigue la inquietud del hombre: "[...] me dio la impresión de que habían reforzado los muros y de que los cristales de la ventana eran ahora dobles; [...]."[163] Le parece casi que Tomás es prisionero en su propia habitación; el narrador lo describe como un adolescente hermoso, dice que no parecía enfermo pero que veía algo extraño en su mirada perdida. Al leer la impresión del hombre, vuelven las sospechas de que hay algo raro en aquella familia: "Pareció reconocerme enseguida y me atrevería a asegurar que le hubiese gustado hablar, pero Josefina le cubrió suavemente la boca y besó su cabello."[164] ¿Por qué le impidió hablar? ¿Era simplemente una impresión? El protagonista sigue con su actitud detectivesca y roba un cuaderno del chico; luego en su cuarto lo lee pero no entiende nada: las frases

[161] Fernández Cubas, ob. cit., p. 47.
[162] Folkart, ob. cit., p. 48.
[163] Fernández Cubas, ob. cit., p. 48.
[164] *Ibídem*.

resultaban sin sentido. En realidad sí había sentido, pero era el sentido personal de Tomás, el cual utilizaba otro código, cuyo conocimiento no tenía el hombre.

Cuando el hombre sale al jardín y se acerca a la ventana de la habitación del chico, la ventana del jardín que titula el cuento, ocurre el encuentro con él que abre la ventana y empieza a expresarse en su especial código: el protagonista era "luna" y cuando éste se define "amigo", el joven corre hacia el vaso de noche e indica que aquello era "amigo"; la ventana se llamaba "indecencia", "Olla", "Cuchara", "Escoba" eran respectivamente Tomás, José y Josefina, "enfermedad" significaba un estuche de lapiceros, por citar algunos ejemplos. El hombre se da cuenta de que el chico utilizaba palabras en castellano, pero en un sentido diferente en comparación con el suyo, que chocaba con las reglas establecidas:

> No fue el encuentro de dos mundos distintos y antagónicos, sino de algo mucho más inquietante. El lenguaje que había aprendido Tomás desde los primeros años de su vida -su único lenguaje- era de imposible traducción al mío, por cuanto era EL MÍO sujeto a unas reglas que me eran ajenas.[165]

Folkart cita Ferdinand de Saussure para explicar mejor la situación:

> Considering Saussure's definition of the sign as an arbitrary relationship between the signifier (the symbol) and the signified (the meaning), Olla employs the same signifiers as the protagonist, but his signifieds are entirely disparate from the arbitrary relationship the protagonist -as well as the readers- understand. As a result, the frustrated hero is completely thrown off the track in his detectivesque search for meaning.[166]

Ferdinand de Saussure definió la arbitrariedad del lenguaje -él habla de arbitrariedad del signo- el primer principio del signo, mientras que el segundo principio es su carácter lineal representado por la escritura; es arbitrario porque el hecho de que cierto signo corresponda a un elemento y no a otro no tiene una motivación lógica. Otra característica consiste en ser inmutable y mutable a la vez; en efecto puede haber un desplazamiento de la relación entre significante y significado, pero este es un proceso que se desarrolla lentamente en el tiempo y cada generación hereda la lengua de la anterior. Por

[165] *Ibídem*, p. 50.
[166] Folkart, ob. cit., p. 52.

lo tanto, en esto consiste la inalterabilidad del apego entre el signo y la idea que representa, un apego que se impone a la masa la cual lo adquiere como lengua materna -y lo da por sentado- o durante el aprendizaje de una lengua extranjera. Escribe Saussure:

> La massa sociale non viene affatto consultata, ed il significante scelto dalla lingua non potrebbe essere sostituito da un altro. Questo fatto, che potrebbe chiamarsi alla buona «la carta obbligata», sembra implicare una contraddizione. Si dice alla lingua «Scegli!», ma si aggiunge: «Deve essere questo segno e non un altro».[167]

Un individuo por sí solo no puede intervenir sobre la relación entre significante y significado, tampoco la masa puede lograrlo. Pero el aprendizaje de una determinada pareja de significante-significado o de signo-elemento por un individuo que aprende su idioma materno, deja de ser arbitrario y se convierte en "natural". Es decir, para Benveniste, por ejemplo, aunque "bœuf" y "ochs" designan el mismo referente -el animal- para él, cuya lengua materna es el francés, la imagen del animal y el signo "bœuf" no se pueden dividir, aparecen en su mente juntos, idénticos. En este sentido el signo contiene en sí un significante y un significado, cuya relación es necesaria.

El chico utiliza los mismos significantes del narrador, pero los significados son diferentes; el elemento inquietante consiste en el hecho de que no obstante las palabras utilizadas pertenecen al mismo idioma del protagonista, la comunicación es imposible. Esto nos hace reflexionar sobre la arbitrariedad del lenguaje. Por esta razón, pero si no se tiene en cuenta el hecho de que los individuos no consiguen modificar la relación significante-significado citada por Saussure, cada nuevo proceso de nombramiento es posible, dependiendo del gusto de la persona; entonces cada uno podría inventar su propio idioma, creando unas asociaciones personales; el problema se da cuando el idioma personal choca con los demás que no lo comparten: resulta imposible comunicar a no ser que el nuevo lenguaje sea aceptado y aprendido por todos.

Los padres de Tomás han desafiado la relación impuesta entre significado y significante y han inventado un idioma nuevo que comparten con el hijo. Entonces, si en una lengua materna el signo es también el elemento al cual se refiere y la cultura depende de esta modelización del mundo, ¿cuál es la articulación del mundo de Tomás? ¿Se diferencia de la del protagonista? ¿Qué es lo que percibe el chico de verdad? ¿Y qué

[167] Saussure, Ferdinand de., *Corso di linguistica generale*, Roma-Bari, Laterza, 2003, p. 89, título original *Cours de linguistique générale* (1916).

criterio emplearon José y Josefina para atribuir un nombre y no otro a los objetos? ¿Por qué han hecho esto? ¿Por un experimento? ¿Porque querían aislarse los dos con el hijo enfermo, lejos del mundo para crear su propio mundo paralelo? ¿Rechazaban los significados impuestos a las cosas por su lengua materna? En este cuento hay muchas preguntas sin responder, ofrece una incertidumbre que es típica de lo fantástico, cuyo efecto será más desconcertante en el final. Pero aventuramos una hipótesis: si el lenguaje es factor de identidad y de pertenencia a una misma comunidad, entonces José y Josefina ya no querían formar parte de su comunidad de procedencia y por el mismo motivo la presencia del narrador les molestaba.

La palabra es la conexión entre el hombre y los objetos, pero el lenguaje siempre será metafórico y simbólico y, además, es arbitrario. La arbitrariedad puede producir una alienación que en "La ventana del jardín" se manifiesta al enfrentarse con el idioma de Tomás/Olla. El protagonista se siente enajenado cuando se da cuenta de que su propio idioma, con sus certezas y reglas compartidas, está puesto en discusión; los habitantes de la granja lo han destruido, lo han convertido en algo oscuro; las palabras que hasta aquel momento eran familiares, seguras, de repente aparecen incomprensibles, extrañas, oscuras, casi amenazantes y la identidad lingüística causa inquietud e inestabilidad. Entonces, si tampoco tenemos la palabra para expresarnos con seguridad, significa que se ha quebrado nuestra existencia y que ya no somos capaces de interpretar la realidad, faltan las palabras, nos sentimos impotentes. El protagonista advierte esta impotencia durante el encuentro con el chico, pero no la acepta: quiere ir más allá, descifrar aquel lenguaje y está convencido de comprender a Tomás gracias a gestos, dibujos, sonidos y números, o sea a través de otros códigos, no verbales.

El hombre decide llevarse consigo al muchacho a escondidas y separarlo de sus padres, a quienes considera unos mostruos. La cuestión es: ¿están más locos José y Josefina o el protagonista que plantea raptar a su hijo enfermo? Y además, ¿cómo puede estar seguro de que su interpretación basada en gestos, dibujos, sonidos y números es correcta? En efecto, el hombre se da cuenta de que se había equivocado por completo cuando los acontecimientos precipitan: Tomás/Olla sale al jardín para huir con él, lo llama pero andando con dificultad, jadeando, pálido. El narrador reconoce que el chico era exactamente el enfermo que habían descrito José y Josefina los cuales, nada más darse cuenta de lo que estaba ocurriendo, socorren al hijo. Es una escena dramática en la que el protagonista se siente un intruso, ya no sabe qué hacer, y toda la construcción que había creado en su mente, sus deseos de ser un héroe, empezaba a desmoronarse.

> ¿Qué estaba pasando? ¿Por qué minutos atrás me sentía como un héroe y ahora deseaba ardientemente vomitar, despertar de alguna forma de aquella pesadilla? Por qué [...] ese lenguaje, del que yo mismo -con toda seguridad único testigo- no conseguía liberarme [...]?[168]

El lenguaje utilizado por la familia se había interiorizado en el narrador quien, decepcionado por su fracaso como héroe, sufre un ataque de nervios y de repente grita: «¡LUNA!»[169] Esta palabra era la misma que Tomás había empleado para llamar al hombre cuando se vieron unas horas antes y queda oscura: ¿cuál era el exacto significado que el chico le atribuía? No se entiende de manera clara, pero para José y Josefina funciona como palabra mágica: interrumpe sus sollozos y les empuja a llevar al hijo a casa.

El protagonista huye angustiado corriendo por el sendero; se ha dado cuenta de que era precisamente él la persona subnormal, el monstruo, el loco que había provocado una desgracia en el seno de una tranquila familia que sólo deseaba vivir en paz en una granja aislada. La huida es la negación del objeto que provoca angustia o terror, como escribe Sartre: "La fuga è uno svenimento simulato, è una condotta magica che consiste nel negare l'oggetto pericoloso con tutto il nostro corpo, [...]. È una maniera di dimenticarlo, di negarlo."[170] El cuerpo huye del objeto para destruirlo simbólicamente, como si la cosa pudiera anularse sólo con el alejamiento de ella, construyendo una nueva realidad donde ese objeto no existe. La angustia señala la pérdida total del dominio del mundo por parte del cuerpo y la pérdida del cuerpo mismo a la vez. Hasta la última certeza del hombre, la de ser el único testigo de aquel raro lenguaje, será destruida: cuando el taxi lo recoge en el sendero y el chófer le pregunta por los Albert, le pregunta también si Tomás se encuentra mejor, y a la negativa del hombre comenta: "-Pobre Ollita- dijo. Y se puso a silbar."[171]

El final es la parte más desconcertante del cuento, rompe totalmente con las expectativas del lector y suponemos que también el protagonista se quede trastornado: el raro lenguaje que imaginaba una locura de la familia de la que nadie tenía conocimiento, en realidad es compartido por el chófer sin ninguna perturbación. Escribe con razón Folkart:

---

[168] Fernández Cubas, ob. cit., pp. 53-54.
[169] *Ibídem*, p. 54.
[170] Sartre, Jean-Paul, *Idee per una teoria delle emozioni*, Milano, Bompiani, p. 138; título original *Esquisse d'une théorie des émotions* (1939), *apud* Galimberti, ob. cit., p. 300.
[171] Fernández Cubas, ob. cit., p. 54.

> Whether or not the driver's use of the name "Ollita" suggests his acceptance of the different logical order that the word implies, his treatment of the situation as completely normal must surely be as unsettling for the protagonist as it is for readers.[172]

Es así: no sabemos si el chófer usa el mismo idioma que los Albert, pero no cabe duda de que conoce su existencia; su actitud refuerza la incertidumbre y hace surgir nuevas preguntas: ¿están todos locos allí? ¿O el loco es el protagonista que no logra adaptarse a aquella comunidad? El elemento extraño que consistía en el lenguaje de Tomás, cuyos significantes eran los mismos que los del protagonista pero con significados diferentes, aumenta su efecto desestabilizador al descubrirse que es compartido por el chófer. El protagonista manipulaba los acontecimientos bajo un estado de ceguera metafórica y moral: su interpretación de la realidad era egocéntrica, obsesionada por un inútil heroísmo y una perspectiva maquiavélica. Escribe Martín: "[...] Fernández Cubas vulnera el tradicional código de comunicación entre narrador y lector, trocando los principios esenciales de complicidad y credulidad en perplejidad y desconfianza."[173] Es la misma desconfianza que el sujeto experimenta en la percepción del mundo posmoderno, hay las mismas dudas e incapacidad de interpretar la realidad.

Con este cuento, la autora quiere provocar un efecto típicamente fantástico de incertidumbre sobre la propia identidad y sobre la *doxa*; la ventana del jardín es el espacio límite entre dos lenguajes distintos y dos maneras distintas de interpretar la realidad, es decir entre dos diferentes modelizaciones del mundo. La *doxa*, el paradigma de realidad impuesto y compartido, incluso la identidad de una persona de repente enseña unos huecos donde una realidad-otra se inserta y donde se establece un umbral entre dos dimensiones, en este caso una ventana del jardín.

1.4. Los objetos

En *Todos los cuentos*, la presencia de los objetos a menudo se revela fundamental en el desarrollo del argumento. Los personajes los utilizan o padecen unas consecuencias que los objetos mismo causan, o son el móvil de la memoria o de la acción: intervienen en la percepción del cuerpo. Pero recordemos que es el cuerpo el que establece la posición de los objetos por medio de la suya y puede elegir la perspectiva de los objetos, puede

[172] Folkart, ob. cit., p. 55.
[173] Martín, art. cit., pp. 145-146.

desplazarlos o destruirlos, tiene un poder sobre ellos. Escribe Galimberti que las cosas no tienen valor hasta que el cuerpo no las considera y "Quando se ne occupa, le cose nascono già con un volto familiare o ostile, perché caricate dell'intenzionalità corporea; [...]."[174] Es la percepción corpórea que atribuye un significado a los objetos, un significado simbólico.

Un objeto sugiere cuáles son las preferencias de una persona, de color, de material, de uso, estéticas o prácticas, recuerdan una época, despiertan la memoria, asumen un valor que tiene un sentido distinto para cada persona, un sentido único. Escribe Sartre:

> El valor de las cosas, su función instrumental, su proximidad o alejamiento real (que no tienen nada que ver con su proximidad y alejamiento espaciales), no hacen nada más que esbozar mi imagen, es decir, mi elección. Mi ropa [...]; mis muebles, la calle en que vivo, la ciudad donde resido; los libros de que me rodeo, las diversiones que frecuento; todo cuanto es mío, es decir, en última instancia, el mundo del que tengo permanentemente conciencia [...], todo me enseña a mí mismo, mi elección, es decir, mi ser.[175]

El cuerpo elige los objetos y se identifica con ellos porque hablan de él, pero esto es posible porque es el cuerpo el que entrega su propio sentido personal a los objetos, instaurando una relación simbólica que cambia según la percepción y experiencia de las personas. Hagamos unos ejemplos: si para mí algo tiene un valor sentimental porque era un objeto que pertenecía a mi abuela, para otra persona el mismo objeto no significará nada; si a mí me gusta algo que me recuerda mi infancia feliz, puede ser que a otro sujeto ese algo no le recuerde la infancia sino otro período de su vida o absolutamente nada o hasta un acontecimiento desagradable: todo es relativo.

Umberto Eco cita a Ernst Cassirer, que ha definido al hombre un "animal simbólico", como son simbólicos el lenguaje, la cultura, el arte: "L'uomo, è stato detto, è *animale simbolico*, e in questo senso non solo il linguaggio verbale ma la cultura tutta, i riti, le istituzioni, i rapporti sociali, il costume, eccetera, altro non sono che *forme simboliche* [...]."[176] Es más, para Ernst Cassirer los símbolos son necesarios para la creación misma de un contenido conceptual, son unos instrumentos que el hombre utiliza con el fin de mediar entre el concepto y lo concreto; la forma simbólica pone en relación

[174] Galimberti, ob. cit., p. 121.
[175] Sartre, Jean-Paul, *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*, Madrid, Alianza Editorial, 1984, pp. 488-489; título original *L'Être et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique* (1943).
[176] Eco, Umberto, *Il segno*, Milano, ISEDI, 1973, p. 92.

un contenido espiritual que tiene un significado con un signo sensible, es decir que se puede conocer a través de los sentidos. El símbolo es una acumulación de significados, por esto significa mucho más que el signo. Afirma también Umberto Galimberti: "Il simbolo contiene quindi un'*eccedenza* di senso rispetto al senso conosciuto; la sua forza simbolica dura finché dura questa eccedenza che rompe la continuità del dire, l'ordine del discorso."[177] El símbolo remite sempre a algo, lo que Galimberti define "dimensione rinviante". Cualquier cosa puede convertirse en un símbolo porque éste le añade una excedencia de significados; el símbolo abre, en cambio el concepto define y limita.

Los objetos en *Todos los cuentos* son varios, pueden ser aliados o rivales de los personajes. Puertas, ventanas, como ya hemos visto en las análisis anteriores, que suponen una quiebra en la dimensión espacio-temporal; espejos, el reloj de Bagdad, el diario en "Mi hermana Elba" que funciona como móvil de la memoria, los libros de Clara Sonia, la vasija de mermelada de Brumal, la caja con la pipa de oro en "El legado del abuelo", los objetos cotidianos de doña Emilia, los zapatos en "La mujer de verde" y en "Con Agatha en Estambul". Se pueden añadir a este lista las píldoras y el alcohol también, porque a menudo los personajes actúan bajo el efecto de estas sustancias, lo que confirma su estatuto de narradores no fidedignos.

En "El lugar", los objetos adquieren un papel central porque el narrador pone algunos en el ataúd de la mujer, con el objetivo de favorecer su aceptación en el panteón de la familia. Exigirá lo mismo insertándolo en las disposiciones de su testamento, después de darse cuenta de que en el más allá estaba todo al revés: "Clarisa había encontrado *su* lugar. Bien. Pero yo, desde ahora, estaba haciendo lo posible por asegurar el mío."[178] Los objetos funcionan como un seguro después de la muerte, a través de ellos el hombre quiere tranquilizarse pensando en que podrán resultarle útiles; es una especie de ritual primitivo. Cabe subrayar que se trata de unas cosas de Clarisa, para calmar su arrogancia y altivez en el más allá.

En "Helicón", hay otra forma de ritual que consiste, para el protagonista, en tocar un helicón completamente desnudo, después de unos días sin lavarse y de descuido del piso. Marcos se felicita de que "El instrumento más gigantesco y fascinante de todos los

[177] Galimberti, Umberto, *La terra senza il male*. *Jung: dall'inconscio al simbolo*, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 64.
[178] Fernández Cubas, ob. cit., p. 327.

desfiles obraba en mi poder, [...].”[179] Sus tonalidades bajas corresponden perfectamente al estado casi primitivo del hombre. Según la definición del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, la palabra “helicón” tiene dos acepciones: “1. Instrumento musical de metal de grandes dimensiones, cuyo tubo, de forma circular, permite colocarlo alrededor del cuerpo y apoyarlo sobre el hombro de quien lo toca. 2. Monte de Beocia consagrado a las musas. Lugar de donde viene o adonde se va a buscar la inspiración poética.”[180] El helicón sería el objeto que le da la inspiración para luego vivir bien entre sus dos personalidades y quizá para encontrar la inspiración poética -Marcos escribe poemas-, como indica su acepción mitológica.

Ana Casas define el helicón el “[...] objeto-ritual por excelencia, ya que, gracias a este instrumento, Marcos libera la parte reprimida de su personalidad: [...].”[181] Jiménez afirma que “El ritual rompe lo cotidiano, el tiempo común de los hombres. [...] desbloquea la animalidad que hay en nosotros, [...].”[182] El autor se refiere a los rituales con sacrificios o mutilaciones, pero aquí funciona exactamente así porque en unos momentos de regresión a un nivel primitivo, el protagonista se metamorfosea casi en un animal salvaje y proyecta su narcisismo y sus deseos de potencia sobre este objeto-ritual; además, éste representa la válvula de escape para la parte reprimida del sujeto que logra desahogar su attracción hacia la autodestrucción para luego sentirse renacido y puro, volviendo a la sociedad con la apariencia que todos se esperaban que él tuviera, como ocurre después de un ritual cuando se restablece el orden. Solamente gracias a este proceso el protagonista conseguía mantener un equilibrio consigo mismo, consciente de que era imposible unir sus dos partes públicamente; de esta forma lograba aceptar la represión de sus instintos. El helicón desempeña la función que Freud dio a los sueños, la de desahogo del inconsciente.

En “Mundo”, el objeto central del cuento es, además del espejo como veremos en el capítulo siguiente, el baúl de Carolina; además, en el baúl hay otro objeto importante para la protagonista, el traje de novia de su madre, la cual había fallecido al parirla, lo que corresponde a una de las características del cuento autobiográfico que Zatti ha enumerado. El baúl representan la herencia materna: “Había pertenecido a mi madre, a la madre de mi madre y ésta, posiblemente, lo había heredado de la suya.”[183] El traje de novia representa el

[179] *Ibídem*, p. 177.
[180] Se ha consultado la versión digital del *Diccionario de la lengua española* (22ª ed.), http://www.rae.es/rae.html.
[181] Casas, art. cit., p. 65.
[182] Jiménez, ob. cit., p. 300.
[183] Fernández Cubas, ob. cit., p. 254.

recuerdo de la madre, pero al mismo tiempo es también lo que Carolina no podrá tener nunca, es decir una boda y una familia, siendo ella una monja.

Es interesante lo que se cuenta en la historia: antaño la palabra que indicaba el baúl era "mundo", como si simbolizara el contenedor de todo lo que hay en la tierra, en el mundo por supuesto. Cuando Carolina dice a la abadesa que afuera ha dejado el mundo no se refiere al objeto, aunque la mujer entiende la acepción "baúl" y no comprende la melancolía de la frase. Como un mundo donde cabe todo y que está dividido en lugares distintos, el baúl de Carolina tiene en su interior muchos cajones donde la chica esconde simbólicamente sus recuerdos y sus sentimientos.

Como el helicón de Marcos, también el baúl de Carolina funciona como desahogo del sujeto que en este caso sepulta la rabia por padre José y por madre Pequeña en los cajones, para luego calmarse y olvidar: "Y metí a madre Pequeña en el mundo, mi baúl de caoba y bisagras de hierro, en uno de los cajoncitos secretos. El de la rabia. Donde podía insultarla a mi antojo. Muy cerca del padre José."[184] Más adelante, después del encuentro con padre José, el de poner a las personas en el "mundo" no será solamente un pensamiento sino una acción física: "Y casi sin darme cuenta abrí uno de los cajoncitos secretos, el más deteriorado, el más angosto. Lo abrí y lo cerré de golpe, con rabia. Pero al hacerlo fue como si metiera también allí al padre José, su sotana mugrienta, su aliento fétido."[185]

Otro objeto que juega un papel importante en el cuento es la calabaza burilada, donde madre Perú había escrito su historia y la verdad sobre un caso de asesinato con el fin de atestiguar su inocencia. Carolina había burilado otra calabaza para vengarse de la sudamericana y en su obra ella parecía la culpable, por consiguiente la policía la había detenido. Aquí un objeto ha sido hasta la condena del personaje.

En el cuento titulado "La Flor de España", hemos visto que la tienda homónima es metáfora de la península, la cual está representada por sus objetos y alimentos. La protagonista, la primera vez que halla la tienda, se detiene mirando el escaparate y ve unas cabezas de toros, trajes de faralaes, barretinas, panderetas, abanicos, castañuelas, estatuillas de varias vírgenes, etc.; todos recuerdan España y sus diferentes tradiciones y procedencias. Los objetos funcionan como símbolos, son capaces de evocar una relación entre ellos, objetos concretos, y España o la idea de España; en este caso, para la protagonista, las cosas de La Flor pueden evocar unas cosas más: el lugar donde ha nacido

[184] *Ibídem*, p. 261.
[185] *Ibídem*, p. 263.

y se ha criado, el país de sus primeras experiencias, donde hay su familia, sus amigos, sus tradiciones, etc. Hagamos un ejemplo: aquí el abanico, como todos los símbolos, es ambivalente porque por un lado sirve para hacer aire y refrescarse y por otro recuerda a España, donde se utiliza mucho; además, el abanico puede cargarse de otros significados: el calor, el verano, o a alguien puede evocarle el recuerdo de su abuela o de su madre. Esto es, el abanico no simboliza solamente España sino también algo de la vida personal; ya no es un tópico compartido sino un símbolo personal y privado.

Algunos de los objetos de la tienda, por ejemplo la cabeza de toro, las castañuelas, el abanico, el traje de faralaes, representan España en el imaginario colectivo, y a menudo son los *souvenirs* que los turistas se traen de las vacaciones en la península. Funcionan como símbolos que se han fosilizado y, como normalmente ocurre cuando un símbolo se fija, a la ambivalencia se superpone una equivalencia; es más, el símbolo se convierte en estereotipo. España no es sólo flamenco y toros, es mucho más, tiene diferentes tradiciones y muy distintas entre ellas; lo que ha pasado es que los elementos típicos de una región, Andalucía, se han convertido en estereotipos del país entero. La Flor, en efecto, es una tienda donde se representa a toda España: hay objetos, vinos y alimentos que proceden de varias regiones, por lo tanto ofrecen un panorama completo de la península, la cual no se reduce a los objetos andaluces y a unos estereotipos. De todas formas, la narradora concluye que a Rosita no le interesa nada de su propia tienda: "[...] entre ella y los indiscriminados objetos que abarrotaban el aparador no existía otra cosa que una relación ocasional, desapasionada y fría. O tal vez, pensé enseguida, me estaba equivocando de nuevo."[186] Estas últimas palabras confirman la inseguridad de la protagonista, sus dudas a la hora de interpretar el mundo.

Otro objeto que destaca en el cuento es el cuello tradicional de las mujeres nórdicas. Gudrun, Ingeborg y Svietta, las mujeres de los españoles, sancionan definitivamente su total aceptación de la protagonista como amiga regalándole el cuello tradicional, blanco y vaporoso. Éste es "[...] un distintivo. Un implacable *quién es quién*. Una frontera o aduana entre las aborígenes y las extranjeras, las integradas y las turistas, las mujeres de bien, en definitiva... y las otras."[187] Entiende que ahora las mujeres la consideraban una de ellas.

[186] *Ibídem*, p. 225.
[187] *Ibídem*, p. 242.

En “La noche de Jezabel”, la protagonista sigue sin aguantar a la antigua amiga del colegio, una mujer coqueta y egoísta, y hace una analepsis para contar un encuentro con ella en un supermercado, cuando se habían confundido de carrito:

> [...] me asaltaba la duda de si se había tratado, en realidad, de una confusión, o si Jezabel, en unos de sus extraños juegos sólo comprensibles para sí misma, me había obligado con saña a alimentarme durante una semana a su gusto y medida.[188]

El elemento que queremos subrayar en este pasaje es la acción de Jezabel la que indaga la identidad de la amiga a través de su compra y la cambia simbólicamente: si lo que come una persona -igual que los objetos que posee- ofrece unas informaciones sobre ella, por ejemplo su gusto, su estilo de vida, su salud, su posibilidad económica, su cultura de procedencia, etc., entonces el hecho de cambiar su costumbre alimentar y forzarla a comer algo que ella ni ha elegido ni quiere, algo que no la representa, simboliza un cambio de identidad obligado; esto es lo que hace Jezabel sometiéndola a su personal elección. El episodio no puede evitar rememorar el cubo de la basura en la novela *Todas las almas* de Javier Marías: en su obra, el cubo de la basura es una metáfora que indica la biografía de una persona, la cual está hecha no solamente por lo que elige sino también por lo que descarta; mirando los desechos se logra crear un diario personal y al tirarlos es como si se perdiera una parte de la propia identidad:

> Esa bolsa, ese cubo, [...] es allí donde se van depositando los restos, los rastros de ese hombre a lo largo del día, su mitad descartada, lo que ha decidido no tomar para sí, el negativo de lo que ha comido, de lo que ha bebido, de lo que ha fumado, de lo que ha utilizado, de lo que ha comprado, de lo que ha producido y de lo que ha llegado. [...] en una mezcla indiscriminada de la cual, sin embargo, ese hombre no sólo conoce la explicación y el orden, sino que la propia e indiscriminada mezcla es el orden y la explicación del hombre.[189]

Si reflexionamos sobre este concepto, llegamos a la conclusión de que la identidad no será nunca continua ni uniforme, porque de vez en cuando tendremos que “tirar la basura” de forma más o menos consciente. En las palabras del protagonista de *Todas las almas*,

[188] Fernández Cubas, ob. cit., p. 154.
[189] Marías, Javier, *Todas las almas*, Barcelona, Anagrama, 1993, pp. 87-88.

entrevemos también lo que pasa en el supermercado, donde elegimos y descartamos, y lo que descartamos habla de nosotros igual que lo que elegimos, y lo que elegimos y ponemos en el carrito de la compra a su vez tiene algo que descartaremos, algo que se tirará al cubo de la basura, porque la vida y la identidad están constantemente en metamorfosis. Y los objetos lo atestiguan.

Se descubrirá que Laura, una chica que la narradora creía ser la prima de Jezabel y la que menos se parecía al tópico de un fantasma, es el fantasma mismo. La chica había aparecido al comienzo de la velada llevando un kimono de la narradora, porque su vestido estaba chorreando. Subraya David Roas: "La 'normalidad' de Laura, [...] es un elemento esencial para crear el inesperado e inquietante desenlace del relato, [...]."[190] Esto ocurre cuando Laura se va y Jezabel le pregunta a la narradora si hacía tiempo que la conocía, hecho que rompe las expectativas de la mujer y de los lectores, porque nadie imaginaba que Laura y Jezabel no eran primas, ni que tampoco los demás convidados sabían quién fuese.

Los objetos intervienen en el gradual descubrimiento de la verdadera identidad de Laura. Empieza cuando la protagonista relata los momentos sucesivos a su despedida: "Ya no podía engañarme por más tiempo. Porque nadie había oído el sonido de la llave contra la cerradura, el batir de la puerta o el rumor de un automóvil."[191] El oído, el cuerpo, no había percibido el ruído de unos objetos que le confirmaría una situación conforme al paradigma de realidad, ni siquiera la búsqueda de unas ropas con el fin de verlas con sus propios ojos:

> [...] por más que escudriñé en todos los rincones, no encontré las ropas empapadas a las que Laura había hecho referencia, [...] salimos al porche. [...] Suspendido de los alambres de un tendedero, se hallaba el liviano kimono de seda meciéndose con el viento. [...] Todos miramos hacia el suelo y, a la luz de las velas, pudimos observar una inscripción garabateada sobre las enfangadas baldosas del porche: «GRACIAS POR TAN MAGNÍFICA NOCHE. NUNCA LA OLVIDARÉ».[192]

Un objeto que consiste en un kimono de seda ha atestiguado lo fantástico; ahora los convidados sabían que aquella redonda mujer de aspecto y nombre común, que se había

[190] Roas, David, "El ángulo insólito: Cristina Fernández Cubas y lo fantástico", art. cit., p. 46.
[191] Fernández Cubas, ob. cit. p. 163.
[192] *Ibídem*.

burlado de sus supuestas historias de terror, era el ser sobrenatural diferente por completo a lo que ellos imaginaban e intentaban definir.

En el final del relato se cuenta que los antiguos convidados habían sellado un pacto de silencio debido a la angustia causada por algo inexplicable, en un proceso basado en la negación y similar a la ley del silencio impuesta por los padres de la protagonista del cuento "El reloj de Bagdad". El relato explora las temáticas recurrentes en la narrativa de Fernández Cubas, es decir la utilización de lo fantástico con el fin de subrayar las quiebras en la *doxa* con la duda sobre la posible existencia de otra realidad o dimensión paralela -desde donde procedería Laura- y la fragmentación del sujeto con las problemáticas de una identidad constantemente en cambio, aquí simbolizada en el episodio del supermercado y en los objetos.

Queremos terminar este capítulo con el análisis de un cuento ejemplar en la poética de Cristina Fernández Cubas, "Ausencia", el cual destaca por el tipo de narrador, único caso de segunda persona singular a lo largo de *Todos los cuentos*, y es ejemplar por la trama que desarrolla de una manera original los temas, estrictamente correlacionados, de la inquietud existencial y la pérdida de identidad. Además une el tema de la búsqueda de identidad a la importancia del cuerpo -y de los objetos como posesiones del cuerpo- y trata también el tema del lenguaje que interviene en la construcción del mundo. Es el único relato que la autora ha escrito utilizando la seguna persona singular con el fin de subrayar la imposibilidad de una unidad del sujeto, una alienación que es el desdoblamiento de la conciencia de la protagonista. El presente de indicativo señala un acercamiento de la narradora a los acontecimientos relatados, cuyo recuerdo todavía es fuerte, pero volveremos mejor sobre este tema en el capítulo siguiente, donde se tratará el tema del doble.

La protagonista es Elena Vila Gastón, una mujer que una mañana pierde de repente la memoria y por consiguiente la identidad; el relato consiste en la narración del proceso de recuperación de los recuerdos a través del reconocimiento gradual de su rostro en el espejo y a través de su cuerpo, su ropa y sus objetos cotidianos; al final el personaje logra recuperar la memoria y se siente muy feliz por lo que tiene. Pero la felicidad es breve: pronto la rutina la destroza y la mujer vuelve a estar insatisfecha y "Constantemente disgustada. Deseando ser otra en otro lugar. Sin apreciar lo que tienes por lo que ensueñas.

Ausente, una eterna e irremediable ausente [...]",[193] así que la causa de esta ausencia parece ser la depresión.

El texto empieza así: "Te sientes a gusto aquí. Estás en un café antiguo, de veladores de mármol y camareros decrépitos, apurando un helado, viendo pasar a la gente a través del cristal de la ventana, mirando de vez en cuando el vetusto reloj de pared."[194] Los lectores se encuentran en una atmósfera familiar, imaginando uno de aquellos cafés que todos almenos una vez han visto en la vida. De momento el personaje que está allí es alguien desconocido, sin señas de identidad, y de repente algo pasa en su mente: se da cuenta de que no sabe qué hace allí. Pero el cuerpo, de cuya presencia no podemos prescindir, marca la verdadera preocupación a través de un sudor frío: no sabe quién es. Desde aquel momento empieza la búsqueda. Lo primero que la protagonista hace es reconocer su sexo: "Tú eres una mujer. De eso estás segura. Lo sabes antes de ladearte ligeramente y contemplar tu imagen reflejada en la luna desgastada de un espejo con el anuncio de un coñac francés. El rostro no te resulta ajeno, tampoco familiar."[195] Aunque ha perdido la memoria, la mujer sigue reconociendo los géneros sexuales, o sea no ha perdido por completo las definiciones de la civilización, queda un conocimiento previo. En el hecho de reconocer el rostro sólo a medias es evidente el efecto perturbador. Luego ella lo analiza, parpadea, frunce el ceño, acaricia las mejillas, lo define "confuso" y "obediente", casi como la identidad de las personas: por una lado nunca se conoce realmente y por otro parece obedecer a lo que la razón establece.

El elemento del espejo, en el cual la protagonista se mirará muchas veces a lo largo del relato, vuelve aquí como en otros cuentos de Cristina Fernández Cubas y como veremos en el siguiente capítulo, desempeñando su función de prótesis del ojo. Nada más reconocer su imagen en el espejo como propia, la mujer adquiere el dominio de su cuerpo, como si fuera una recién nacida que al mirarse en el espejo toma conciencia de su imagen y de su cuerpo.

El cuerpo es una apertura al mundo, es "[...] pro-tensione verso il mondo, e il mondo è punto d'appoggio del mio corpo. Le relazioni che il mio corpo aperto al mondo dispiega fanno del mio corpo l'origine di tutte le trascendenze, […]".[196] Siendo el cuerpo una relación explorativa con el mundo, la protagonista del relato lo utiliza para conocer también unos objetos a su alrededor: toca el bolso, descubre su contenido hurgando en él,

[193] *Ibídem*, p. 339.
[194] *Ibídem*, p. 329.
[195] *Ibídem.*
[196] Galimberti, *Il corpo*, ob. cit., p. 120.

mira los zapatos, la gabardina, deduce que es desordenada por la cantidad de cosas mezcladas dentro del bolso y finalmente descubre todos sus datos personales gracias a una tarjeta de crédito, el carnet de un club de gimnasia y el carnet de identidad cuya foto le muestra el mismo rostro analizado en el espejo y atestigua así que son cosas suyas. Más adelante irá a su casa y allí, rodeada por su cotidianidad y consciente de la exacta ubicación de las cosas, tendrá la definitiva confirmación de su identidad. Son cosas que la representan porque han enlazado una relación simbólica con ella quien se reconocen en ellos, como subraya Galimberti: "Le mie cose, quelle che compongono l'ambiente che mi sono creato, sono infatti il riflesso della mia vita, la loro usura il riflesso del mio logoramento."[197]

Por fin la protagonista descubre que se llama Elena Vila Gastón y tiene treinta y siete años, lo deduce por la fecha en los periódicos del día. El descubrimiento de sí misma pasa por el cuerpo que intenta reestablecer con el mundo el equilibrio perdido sirviéndose de los objetos, pero esto es posible también gracias a unas deducciones lógicas; es la razón la que ayuda a la protagonista en su recorrido desde el caos hasta el orden, y la memoria de los códigos culturales -su idioma, la clasificación de las cosas, los géneros y los números- que ha permanecido, le facilita la tarea, en cambio en otros cuentos de Cristina Fernández Cubas los personajes, para llegar a un conocimiento más profundo de la realidad, tienen que silenciar la racionalidad e intentar comprender códigos diferentes. La protagonista recuerda que de pequeña veía las palabras, es decir las imaginaba y las coloreaba según las sensaciones que le daban; éste es un ejemplo de cuánto la lengua está en estrecha conexión con los sentimientos. Lotman afirma que la lengua es una modelización primaria del mundo. Pero la relación entre construcción del mundo y lengua es complicada: ¿vemos el mundo como nuestra lengua nos ha enseñado a verlo o la lengua ha creado una cultura -modelización secundaria del mundo- que influye en nuestra visión? Quizás las dos a la vez. En este caso Elena asocia a las palabras unos colores que dependen de sus sensaciones, o sea personales. Pero la manera de asociar los colores depende también de la cultura, la cual normalmente atribuye a cada uno de ellos determinados significados. Una relación enajenada entre lengua y modelización del mundo se ha visto en "La ventana del jardín".

Para lo que se refiere a su voz, descubre su sonido al hablar con un camarero; la misma voz se convertirá en un elemento perturbador cuando, después de llamar a su casa y escuchar el mensaje del contestador automático, no la reconoce. Es el típico efecto de extrañeza que cada uno siente al escuchar su propia voz grabada, porque es su voz pero

[197] *Ibídem*, p. 162.

parece la de otra persona, porque la oye desde el exterior; hay un distanciamiento, es objetivada, literalmente procede de una máquina: la del contestador automático. Elena duda otra vez de su identidad por efecto de aquella voz, en cambio se ha acostumbrado a su aspecto físico y su imagen en el espejo le resulta familiar. Carlo Sini afirma que la voz rompe el silencio y es un fenómeno objetivo porque todos pueden oírla. Dice que tiene una función "[...] oggettivante autografa peculiare. [...] unica fra tutti i gesti, la voce produce fenomeni che prima non esistevano. Di fatto li porta nel mondo."[198] La voz es la prueba de la existencia del individuo, representa su misma presencia: "*dice di me, dice a me e dice me*."[199] Y la voz puede hablar de lo ausente.

Los signos de su cultura han quedado impresos dentro de ella, en su sensación de ausencia no los ha perdido porque cuando sale del café y entra en una iglesia, se da cuenta de que sabe qué es una iglesia, que reconoce los rostros de los santos y que recuerda las fórmulas para rezar. Se arrodilla en un confesionario y empieza a inventarse muchos pecados, preguntándose si en realidad son deseos ocultos, pero cuando se repite el mensaje del contestador con el mismo tono, entonces reconoce también su voz. Vemos cómo la búsqueda de sí misma es un proceso lento y dificultoso, basado sobre dudas y suposiciones, y para llevarse a cabo necesita continuas confirmaciones.

Elena decide volver a su casa, pero tiene miedo a la verdad, a lo que puede encontrar. "¿Qué vas a encontrar aquí? ¿No será precisamente *lo que hay aquí* la causa de tu huida, lo que no deseas recordar por nada del mundo?"[200] Esta sospecha será clara al final del cuento pero ahora Elena entra en casa y se siente a gusto; arrincona el recuerdo de un vago malhumor porque el bienestar le parece mayor. Mientras tanto, entiende definitivamente que ella es Elena Vila Gastón al explorar el piso, descubriendo que conoce la exacta ubicación de los objetos. "Al cabo de varias horas ya sabes mucho sobre ti misma. Has abierto armarios, álbumes de fotografías, te has sentado en la mesa del estudio."[201] Los objetos le han proporcionado muchas informaciones; el cuerpo se reconoce en los objetos que elige y a su vez ellos hablan de él, son su prolongación en el mundo y los utiliza para afirmar su voluntad. En efecto en el cuento la protagonista tiene la definitiva confirmación de su identidad al entrar en su casa y ver sus cosas. Ahora su imagen en los espejos la complace más que la de su juventud enseñada por las fotografías; su piso soleado le gusta, sabe que vive con Jorge, un hombre a quien quiere, sabe que

[198] Sini, Carlo, *Gli abiti, le pratiche, i saperi*, Milano, Jaca Book, 1996, p. 27.
[199] *Ibídem*, p. 29.
[200] Fernández Cubas, ob. cit., p. 335.
[201] *Ibídem*, p. 336.

trabaja en la redacción de una revista, se siente satisfecha y saborea este instante de perfecto acorde con el mundo, en el cual parece que su identidad dividida ha encontrado la paz; agradece esta ausencia y escribe la palabra como se la imagina, con letra picuda y con aura en un papel del que no quiere desprenderse nunca. Pero es precisamente la comprensión de las causas de su ausencia lo que le permite apreciar el momento de felicidad, lo que convierte la vuelta a sus cosas en una fiesta de los sentidos, considerando esta amnesia, definida una "ausencia" como una bendición: "Así estabas tú, en un mar de olas grises, marrones, violáceas, sobre el que navega ahora tu tabla de salvación. *Ausencia*."[202] La amnesia/ausencia ha sido una purificación, le ha permitido a Elena descubrirse a sí misma bajo una perspectiva diferente, parece confirmar la idea de que para reconocerse hay que perderse.

Al día siguiente la protagonista llega a la redacción tranquila, pensando en cosas bonitas -Ausencia, Helena, el aeropuerto donde aterrizará Jorge, un crucero, ser niña, refrescos exóticos, helado- y hasta su secretaria se queda sorprendida al verla tan sonriente. Pero el momento es breve: pronto el malhumor vuelve a adueñarse de ella. Elena ya no ve ni «Ausencia» ni las demás palabras coloreadas, hecho que señala su cambio. La felicidad no puede con el trabajo y la rutina, y la experiencia del día anterior se ha desvanecido, dejándola disgustada.

1.5. Conclusión

Hemos comprobado cómo el cuerpo es imprescindible para el sujeto a fin de vivir en el mundo, es el origen y el final de todo, es la abertura que nos permite vivir y es ambivalente, porque por un lado nos sitúa en el mundo y por otro se retira en una zona privada, en una esfera íntima. Todo parte del cuerpo, gracias al cual tenemos nuestra posición e interpretamos la realidad de acuerdo con nuestro yo-aquí-ahora. El mundo mismo es una construcción del cuerpo que interpreta la realidad de acuerdo con su percepción, pero ésta depende también de la *doxa* que impone una determinada visión a través de una específica axiología de acuerdo con el aparato del poder, lo que Nietzsche ha criticado proclamando la "muerte de Dios", es decir la muerte de la metafísica tradicional.

En la época posmoderna, donde domina el pensamiento "débil", el sujeto percibe cada día más la falta de unas certezas ontológicas, la inestabilidad de lo real y por consiguiente se siente inseguro a la hora de interpretar el mundo. Ya no se percibe como

[202] *Ibídem*, p. 337.

un yo único sino fragmentado, que se astilla en una dimensión espacio-temporal inestable e ilusoria, ficticia como el sujeto mismo. El yo es una construcción simbólica cuya identidad se ve sometida continuamente a un proceso de metamorfosis. La metamorfosis afecta al tiempo y al espacio, afecta al sujeto y al lenguaje mediante el cual éste se construye como ser individual y parte de una comunidad. Vemos el mundo como nuestra lengua y cultura nos han enseñado a verlo pero esto choca con la conciencia de que nada es fijo y estable, ni siquiera los valores culturales. El cuerpo se halla en un mundo donde todo es "líquido", se transforma y fluye como el agua, por lo tanto ningún proyecto de vida logra tener cierta continuidad y tampoco las relaciones humanas.

La duda, la inseguridad, las percepciones equivocadas, el miedo a la inconsistencia del paradigma de realidad son el terreno abonado para el desarrollo de la literatura fantástica que representa una ruptura, una transgresión de la *doxa*, una puesta en discusión de todos sus valores y del concepto de verdad y de realidad, sea éste científico o moral. En lo fantástico tampoco el lenguaje consigue desempeñar su función de dominio e interpretación del mundo porque aparece lo indicible: lo que ocurre no se puede nombrar, es indefinible, deja un espacio abierto donde se instala lo siniestro. Desde siempre lo desconocido le da miedo al hombre por ser algo que se escapa de cualquier definición y del control.

La narrativa de Cristina Fernández Cubas toma la percepción del sujeto y el cuerpo como puntos de partida para la construcción de mundos inquietantes, donde las problemáticas irresueltas de los personajes permiten la irrupción del elemento fantástico. Las dudas sobre la propia identidad, la imposibilidad de interpretar la realidad -que es una consecuencia de la inseguridad del sujeto-, las ilusiones, los errores, los trastornos son características de estos personajes que no saben vivir en su época. La metamorfosis es un elemento fundamental en *Todos los cuentos* por ser un proceso que afecta directamente al sujeto de manera negativa o positiva pero siempre irreversible. El cuerpo que ya no logra percibirse como una dimensión única y estable enseña esta problemática por medio de un motivo que se utiliza mucho en la literatura fantástica, es decir el tema del doble, como veremos en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 2

El doble y el espejo

2.1. El motivo del doble y sus figuras: gemelos, voz y sueño

Uno de los motivos principales de la narrativa de Cristina Fernández Cubas es el doble desarrollado en todos sus matices, porque consigue enseñar de manera representativa el tema central de la obra de la escritora, es decir la crisis de identidad y su búsqueda. En esto Fernández Cubas sigue la tradición de la literatura llamada fantástica, en la cual el proceso del desdoblamiento es un elemento fundamental. En efecto, el doble representa la figura de la crisis por excelencia porque en su aparición vemos la división del sujeto, su fragmentación; el doble sugiere la imposibilidad de interpretar la realidad con objetividad o seguridad porque implica la duda, el miedo, la lucha del individuo contra sí mismo. Es más, el desdoblamiento conduce hacia la locura y las alucinaciones, constituyendo el terreno abonado para la aparición de lo siniestro y para situar al individuo en un umbral entre la realidad y el sueño, entre la verdad y la mentira, donde el sujeto ya no se siente capaz de moverse en un mundo donde las certezas ontológicas han desaparecido, donde se ha sancionado la "muerte de Dios" y de todos los dioses que contribuían a que el hombre pudiera comprender su existencia y aceptar por completo el paradigma de realidad, sin externar ninguna duda sobre la *doxa*.

El motivo del doble siempre ha despertado en los psicoanalistas un interés especial, por su estrecha relación con la parte inconsciente del sujeto, con sus "fantasmas" interiores y sus represiones, además de su exteriorización en trastornos mentales como varias formas de neurosis, psicosis y disociaciones de la personalidad. En su *Dizionario di psicologia*, Umberto Galimberti menciona la opinión del psicoanalista R. D. Laing, para el cual: "[…] la dissociazione non è altro che un'accentuazione dell'insicurezza ontologica [...]."[203] Esta inseguridad sobre el propio yo sería común en todos los seres humanos y provocaría una sensación de inestabilidad y de falta de cohesión en la personalidad, como si la identidad fuera constantemente puesta en discusión; esto es un problema que en los casos patológicos se agiganta y conduce a los trastornos disociativos.

[203] Galimberti, Umberto, *Dizionario di psicologia*, Torino, Utet, 1992, p. 850.

Sigmund Freud asoció el doble a lo que llamó "Das Unheimlich", lo ominoso, es decir un efecto siniestro que el sujeto siente al hallarse frente a algo que es familiar pero extraño a la vez, algo que el inconsciente había reprimido y que reaparece de repente. Freud, en su ensayo sobre lo siniestro[204], analiza las acepciones del término alemán y subraya que éste procede de "Heimlich", o sea "familiar", "fiable", "íntimo", pero también "secreto", "escondido", hasta "peligroso", o sea es una palabra ambivalente hasta coincidir con su contrario "Unheimlich", el cual indica algo que provoca horror y angustia. Por esto "Unheimlich" es la unión de algo conocido pero espantoso al mismo tiempo. Normalmente ese algo irrumpe en lo cotidiano, donde el individuo no se esperaba nada malo, y su aparición supone una ruptura que cambia para siempre las cosas; es literalmente el retorno de lo reprimido. Son un efecto y un procedimiento típicos de la literatura fantástica, en la cual se basa Freud para explicar lo siniestro, más específicamente en los cuentos de E.T.A. Hoffmann: "[...] spesso e volentieri ci troviamo esposti a un effetto perturbante quando il confine tra fantasia e realtà si fa labile, quando appare realmente ai nostri occhi qualcosa che fino a quel momento avevamo considerato fantastico, […]."[205] Freud subraya el efecto desestabilizador y perturbador que causan los finales de sus textos -y de los textos fantásticos en general-, donde el lector no logra aclarar los misterios surgidos a lo largo de la historia, sino se siente desconcertado. Es así, lo fantástico no ofrece solución y no es nunca consolador, sólo puede provocar unas preguntas sin respuestas, y esto se verá claramente en los cuentos de Fernández Cubas.

Además, el psicoanalista define el motivo del doble, del "sosia", como un motivo que lleva en sí mismo un fuerte efecto siniestro y escribe: "[...]; l'identificazione del soggetto con un'altra persona sì che egli dubita del proprio Io o lo sostituisce con quello della persona estranea; un raddoppiamento dell'Io, quindi una suddivisione dell'Io, una permuta dell'Io; […]."[206] Lo siniestro procedería de esta incapacidad del sujeto para reconocerse, de distinguir quién es él y quién es el otro; es más, el desdoblamiento supone la destrucción del yo y declara que el hecho de poseer una identidad única y fija, sin zonas oscuras ni fisuras es una ilusión. Por consiguiente el sujeto se siente fragmentado, dividido, inseguro; está angustiado ante su propio ser y ante un doble que adquiere su propia autonomía. Además, para Freud el doble puede representar todas las posibilidades que el sujeto todavía no ha experimentado o que tiene miedo a experimentar, y escribe que en este motivo:

[204] Cfr. Freud, "Il perturbante", art. cit.
[205] *Ibídem*, p. 105.
[206] *Ibídem*, p. 95.

> [...] possono essere incorporate ogni sorta di possibilità non realizzate che il destino potrebbe tenere in serbo e alle quali la fantasia vuole ancora aggrapparsi, e inoltre tutte le aspirazioni dell'Io che per sfavorevoli circostanze esterne non hanno potuto realizzarsi, oltre a tutte le decisioni della volontà che sono state represse e che hanno prodotto l'illusione del libero arbitrio.[207]

Pero el doble no se limita a representar los trastornos disociativos de un sujeto, sus problemas consigo mismo en sentido negativo o las posibilidades y aspiraciones del yo, sino es también un motivo de tipo narcisista: es una defensa contra la desaparición del yo, contra su muerte. Ésta sería la primitiva idea del doble, una concepción de origen animista cuyo análisis se puede leer en el estudio de Otto Rank titulado *Der Doppelgänger*.[208]

Otto Rank trata todas las manifestaciones del doble: el espejo, el reflejo, el retrato, la sombra, los gemelos y enumera las supersticiones que se crearon sobre ellas;[209] habla del nacimiento del doble en el folklore primitivo y explica que la misma idea del alma era un doble de tipo narcisista, el cual tenía la función de salvar al sujeto de la aniquilación. Para los primitivos, y tanto Freud como Rank afirman que esto pasa también en la psique de los niños, la muerte era el resultado de la magia, porque creían que la vida fuese eterna; por esta razón nació la idea del alma immortal, y el doble era su personificación, siendo idéntico al individuo mortal, a su cuerpo. Entonces, era una personificación narcisista del yo que no quería morirse; era la negación de la muerte. Pero, a medida que transcurría el tiempo, su concepto se modificó y su aparición empezó a señalar la llegada de una desgracia, acontecimiento que se ha descrito en la literatura fantástica y, en el caso de Rank, en las obras de unos autores que él analiza en su investigación.

Rank dirige su atención también sobre la literatura ocupándose de Hoffmann y de unos escritores más -por ejemplo Dostoevskij, Poe, Maupassant-, quienes utilizaron el tema del doble. Subraya el hecho de que estos autores padecieron similares trastornos psicológicos debidos a una infancia problemática y a una predisposición personal a la locura, desembocada en una personalidad patológica y en unas dependencias de las drogas,

[207] *Ibídem*, p. 97.
[208] Rank, Otto, *Il doppio. Uno studio psicoanalitico*, Milano, SE, 2001; título original *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie* (1925).
[209] El motivo del espejo, con sus conexiones con la imagen, el retrato y la sombra, se verán más adelante, cuando el espejo se analizará también como representación -metafórica- del sujeto a través de la escritura, es decir la escritura como espejo metafórico del yo y como representación de la otredad a través de la cual el sujeto se construye: el otro como espejo del yo.

del alcohol o en un comportamiento sexual destructivo. Rank analiza las características de sus obras y descubre un tratamiento parecido del tema del doble: éste es como un espejo y a menudo se manifiesta al protagonista en el espejo mismo; el personaje es víctima de alucinaciones y de manías persecutorias, paranoicas y de obsesiones; normalmente hay una relación problemática con una mujer y la desgracia se desencadena a partir de aquella relación; el personaje intenta eliminar al doble que lo persigue, pero al final se suicida, porque matar a él es matar a sí mismo o porque entiende que es la única manera para acabar con su obsesión.

Escribe Rank sobre el suicidio del personaje: "[...] nel prorompere della pazzia, così spesso legata alla persecuzione da parte del doppio e che quasi regolarmente conduce al suicidio."[210] La paradoja del doble consiste en que personifica el amor narcisista que huye de la muerte pero al mismo tiempo se convierte en un rival, un enemigo contra quien no hay salvación, cuyo mensaje será de aniquilación: "Si giunge così al singolare paradosso per cui il suicida cerca volontariamente la morte per liberarsi dall'intollerabile paura di morire."[211] Rank explica que esta forma de suicidio "blanco" parece menos dolorosa porque el sujeto se convence de que no se está matando a sí mismo sino a otro, a un ser malvado que merece la muerte; el suicidio es la única manera para librarse de la vida y acabar con sus problemas, pero el sujeto narcisista transfiere la acción sobre su doble porque resulta más fácil pensar que se asesina a otro, porque él no acepta la idea de hacerse daño.

Como Freud, también Rank afirma que el doble puede representar los deseos secretos y las pulsiones que el sujeto no se atreve a satisfacer, a lo mejor porque los considera indecorosos o inoportunos y porque despiertan en él un inaguantable sentimiento de culpa; por lo tanto el doble se empeñaría en desahogar sus instintos y deseos reprimidos, permitiéndole al sujeto huir de sus responsabilidades:

> Il sintomo più evidente di queste reazioni sembra essere un profondo senso di colpa, che induce il protagonista a non assumersi più la responsabilità di certe sue azioni addebitandole a un altro io, a un doppio che può essere rappresentato dal diavolo stesso, o comunque creato da un patto con lui.[212]

[210] Rank, ob. cit., p. 92.
[211] *Ibídem*, p. 97.
[212] *Ibídem*, p. 95.

Pero el gozo o las acciones malvadas llevan a un castigo, y éste será el suicidio. El doble, que destruye la unicidad del sujeto, lleva consigo una contradicción, o sea por un lado puede cumplir con los deseos y las aspiraciones profundas del yo, por otro le condena al fracaso y a la muerte, como escribe Mladen Dolar en su artículo situado como apéndice del texto de Rank:

> Così il raddoppiamento determina la perdita dell'unicità, una parte di me si stacca, la parte più preziosa, l'immediata essenza del *godimento*. […] Ma l'incontro con il proprio *godimento*, il riappropriarsi dell'essere primordiale è naturalmente funesto. Il soggetto lo può raggiungere solo a prezzo della propria vita.[213]

En su libro *Il fantastico*, Remo Ceserani afirma que el tema del doble se encuentra ya desde la antigüedad, en el teatro trágico, en el cómico y en la narrativa, pero distingue su utilización en el ámbito de lo fantástico:

> Ma nel fantastico il tema è fortemente interiorizzato, e collegato con la vita della coscienza, delle sue fissazioni e proiezioni. [...] I testi fantastici aggrediscono l'unità della soggettività e della personalità umana, cercano di metterla in crisi; essi rompono il rapporto organico (psicosomatico) fra spirito e corpo.[214]

Además, Ceserani inserta también el motivo de la locura entre los sistemas temáticos que recurren en la literatura fantástica por ser el descenso al lado oscuro del sujeto. Escribe el autor: "La follia si trasforma in un'esperienza a suo modo conoscitiva e ha il valore pessimistico e tragico della discesa nelle profondità dell'essere. È la conoscenza del limite, oltre il quale c'è la lacerazione, la spaccatura della schizofrenia."[215] En definitiva, el doble halla su origen en la relación problemática entre el sujeto y el mundo, donde la locura es una manifestación más del problema.

Como hemos visto en *Introduction à la littérature fantastique*, Tzvetan Todorov inserta el tema del doble y de la ruptura espacio-temporal en el grupo que llama "les thèmes du *je*", mientras que los temas relacionados con el deseo sexual están en "les thèmes du *tu*". Escribe: "La multiplication de la personnalité, prise à la lettre, est une

[213] Dolar, Mladen, "Otto Rank e il doppio", en Rank, ob. cit., pp. 115-117.
[214] Ceserani, *Il fantastico*, ob., cit., pp. 90-91.
[215] *Ibídem*, p. 90.

conséquence immédiate du passage possible entre matière et esprit : on est plusieurs personnes mentalement, on le devient physiquement."[216] El doble supone la ruptura de la frontera entre lo físico y lo psíquico. Todorov explica que son temas que se refieren a la estructuración de la relación entre el sujeto y el mundo. Al analizar el motivo del doble, el autor afirma que es una imagen ambivalente, porque: "[...] dans chaque oeuvre particulière le double a un sens différent, qui dépend des relations qu'entretient ce thème-ci avec d'autres. Ces significations peuvent même être opposées ; […]."[217] El doble por un lado puede representar algo bueno -Todorov cita unos casos en los cuales el doble es el espíritu que gana sobre lo material-, en cambio por otro es una amenaza.

Recordemos que Rosemary Jackson habla de dos diferentes tipos de otredad que encuentran dos ejemplos en Frankenstein y Drácula: el primero expresa una otredad o metamorfosis cuya fuente es interior, es una alienación y pertenece al grupo del *je*; el segundo representa una otredad exterior, que es la fuente de la metamorfosis y está en el grupo del *tu*. Para lo que se refiere a Hyde, Jackson afirma que es un personaje que rompe todos los tabúes sociales de la época victoriana: "Ciò che maggiormente spaventa Jekyll è la distanza di Hyde dall'umano, le sue origini non-umane, cioè il suo legame con l'inorganico, il quale sarà categorizzato come demoniaco in un senso «cattivo»: [...]."[218] El personaje representa también el doble que habita en cada persona. Hay que recordar que el protagonista del cuento de Robert Louis Stevenson nació en la Inglaterra de la época victoriana; cuando adquiere la forma de Hyde, representa las actitudes irracionales e instintivas prohibidas en aquella sociedad victoriana, o sea la violencia, la maldad, el deseo.

Resumiendo, el doble expresa la quiebra entre el sujeto y el mundo exterior, pero también en lo íntimo del sujeto mismo, el cual es un individuo frágil, un sujeto débil como ha declarado Vattimo. El yo desdoblado, "[...] el sujeto de la transformación es víctima de algo fuera de sí mismo, que él no está en condiciones de controlar."[219] Esta incapacidad de controlar los acontecimientos refleja la percepción del sujeto posmoderno, que ya no tiene los instrumentos para sentirse seguro ni del mundo ni de sí mismo, porque ha entendido que en su fuero interno se mueven unas fuerzas que se escapan a su conciencia, las cuales son como una bomba que está siempre a punto de estallar; el sentirse doble, fragmentado, fragilizado, diríamos "desamparado", es la característica de este individuo. Pero el reverso

[216] Todorov, ob. cit., p. 122.
[217] *Ibídem*, p. 151.
[218] Jackson, ob. cit., p. 108.
[219] Campra, art. cit., p. 165.

de la medalla es, como hemos visto, su narcisismo; éste produce unos dobles que cumplen con los deseos más secretos del sujeto o desahogan sus frustraciones, hasta llegar en ciertos casos a una muerte que representa la única manera para huir de los tormentos del inconsciente. Por estas razones el terreno abonado para el desarrollo del motivo del doble ha sido siempre la literatura fantástica, donde los límites entre las categorías sujeto/tiempo/espacio se superan y el individuo ya no comprende dónde está él y dónde está el otro, *su* otro, como se pregunta Violeta, la protagonista de un cuento de Cristina Fernández Cubas: "¿Dónde termino yo y dónde empieza ella?"[220] La incertidumbre y la vacilación, la duda, junto con el efecto siniestro freudiano, son los elementos fundamentales de lo fantástico.

En sus cuentos, Fernández Cubas utiliza el motivo del doble con sus exteriorizaciones como los gemelos, el sueño y la voz. Antes analizaremos los relatos donde el desdoblamiento físico o mental del sujeto -es decir interno o externo- es más evidente, luego nos detendremos en los cuentos donde hay la preponderancia del sueño, del doble como imagen del inconsciente mientras el sujeto está durmiendo, aunque también en el primer grupo los límites entre realidad y sueño resultan borrosos.

2.1.1. El doble interno y externo con sus respectivas exteriorizaciones: voz y gemelos.

En "Lúnula y Violeta", un texto que reflexiona sobre la identidad enajenada y desdoblada, el tema de una identidad en crisis se intuye desde las primeras líneas del cuento, donde es clara la inquietud existencial de Violeta, protagonista y voz narrante. Violeta es un personaje que lamenta unos problemas personales: escasa autoestima, fragilidad y timidez junto con la idea fija de convertirse en una famosa escritora y la frustración por su incapacidad de fabulación. En cambio Lúnula, una figura de mujer fea y obesa pero enigmática y que parece poseer unos poderes mágicos, tiene todas las capacidades que quisiera poseer Violeta la cual por lo tanto siente inferioridad y envidia porque no logra inventar lo que inventa su amiga, no tiene ni la misma inspiración ni la misma riqueza léxica. Es interesante lo que escribe Juan Herrero Cecilia:

> Lúnula es entonces una especie de "doble" modélico de Violeta y, al mismo tiempo, una imagen mítica compensatoria que procede de un arquetipo que el inconsciente individual de la mujer escritora recoge del

[220] Fernández Cubas, ob. cit., p. 39.

> inconsciente colectivo. Representa, por lo tanto, un símbolo dinámico que representa el arquetipo colectivo de la Luz y la Sabiduría que sólo puede alcanzar una "personalidad mana", es decir un ser dotado de una potencia oculta [...].[221]

Entonces es como si este enigmático personaje fuera la representación por un lado de una figura colectiva mítica y ancestral de poder y sabiduría, y por otro de todo lo que quisiera ser Violeta, sus deseos más íntimos, la cual puede solamente considerarse más guapa que Lúnula pero menos imaginativa y menos lista.

En el final la protagonista se convierte en la sierva de la amiga y afirma que esperaría su regreso de la ciudad junto a la puerta. Luego aparece otro final, el del cuento, que es un elemento de nivel extradiegético, la NOTA DEL EDITOR desestabilizante y que provoca una sensación de horror: este supuesto editor afirma que el cuerpo sin vida de una mujer estaba en avanzado estado de descomposición, había fallecido por inanición y se hallaba junto a la puerta; la camisa de la mujer tenía las iniciales "V.L." bordadas, igual que demás prendas, pero no se encontraron documentos de identidad, ni los vecinos del pueblo la conocían, sólo algunos se acordaban de una tal Victoria Luz, mientras que nadie sabía nada de Lúnula y Violeta. Por lo tanto estamos frente a la necesidad de una doble lectura del texto -siendo un relato "desdoblado"- para comprender que los personajes eran en realidad dos desdoblamientos o, mejor dicho, un desdoblamiento y una identificación de la protagonista implícita del relato, la cual aparece solamente en el final.

Insertar una perspectiva extradiegética, del editor del libro, o del escritor mismo, o de un testigo que da su opinión o que ha hallado la historia, es una técnica metaliteraria cuyo origen remonta al *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes. El objetivo es por un lado el de jugar con los lectores y de sorprenderlos, y por otro el de conferir una ficticia verosimilitud a la historia. En este cuento la nota del editor es desconcertante, estamos obligados a releer el texto utilizando una mirada diferente, intentando darle una explicación al final e interpretando todo de otra manera. El relato "desdoblado" hace que el lector "[...] llegue a percibir en la historia narrada un sentido diferente o más complejo del que parecía tener a primera vista [...]."[222] Esta estrategia es común en los relatos fantásticos

[221] Herrero Cecilia, Juan, *Una interpretación "junguiana" de la figura mítica del doble en Lúnula y Violeta, un relato "desdoblado" de Cristina Fernández Cubas*, "Espéculo. Revista de estudios literarios", Universidad Complutense de Madrid, no. 37, noviembre 2007. URL: http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/cfcubas.htm.
[222] *Ibídem*.

y también en la novela policíaca, donde se funden las ambigüedades narrativa y perceptiva; el lector tiene que leer otra vez la historia para entender qué pasó de verdad.

Entonces, ¿existían Lúnula y Violeta? La respuesta es negativa porque los dos personajes resultan ser una invención de Victoria Luz, quizá aspirante escritora como Violeta, que anhelaba crear un relato pero que luego, demasiado identificada con la historia, se había convertido en el personaje mismo y se había dejado morir; la obsesión literaria y el conflicto contra la falta de inspiración es evidente en el conflicto entre las dos mujeres del cuento. O, la magnitud del desdoblamiento de Victoria Luz tiene un alcance más dramático, lo que en psicanálisis llamarían disociación o personalidades múltiplas siendo Lúnula y Violeta dos partes de su conciencia escindida, sus dobles, los cuales, según Freud, representarían los deseos y las posibilidades irrealizadas. La mujer buscaba una unidad imposible entre la parte imaginativa, fuerte y ancestral de su inconsciente -lo que corresponde a aquella zona oscura donde mandan los sueños y los instintos- representada por Lúnula, y la parte menos creativa, más racional y lógica, que en el relato se llama Violeta, dos personajes que proceden de ella misma y llevan sus iniciales. En este sentido Victoria Luz representa el individuo constantemente en busca de una identidad,[223] un problema típico del sujeto en la sociedad posmoderna y, para lo que se refiere al nivel diegético, un ejemplo de narrador no fidedigno en las antípodas del narrador decimonónico que se proclamaba "realista" y confiable en absoluto.

La obsesión de Victoria Luz por la unidad imposible permite la aparición del doble, el cual actúa de acuerdo con la tradición que Rank ha expuesto en *Der Doppelgänger*, y la empuja hacia la muerte, considerada la única forma de salvación o, mejor dicho, de huida de un mundo hostil.

En el relato titulado "En el hemisferio sur", Fernández Cubas sigue tratando el tema de una identidad en crisis utilizando el motivo del doble con sus exteriorizaciones, en este caso la voz y el sueño, e insertándolo en un juego metafictivo de sabor siniestro, donde los personajes se mueven al borde del difuminado límite entre verdad y mentira; son unos personajes mentirosos, que ocultan lo que saben y confunden la verdad en una atmósfera de misterio. Además el tema de la inspiración literaria, ya aparecido en "Lúnula y Violeta", aquí vuelve para contribuir al carácter metaliterario de la narración.

[223] Esta búsqueda se ve muy claramente a lo largo del cuento titulado "Ausencia" y también en "Los altillos de Brumal", pero una identidad tan escindida como la de Victoria Luz se puede encontrar en "En el hemisferio sur".

El personaje de Clara Sonia Galván Kraskowa se había desdoblado o, mejor dicho, había disociado su personalidad, dividiendo su parte paterna latina por un lado y la parte materna eslava por otro. La locura de la mujer, un motivo que Ceserani, como hemos visto, coloca en la relación problemática entre el sujeto y el mundo, igual que el doble y por lo tanto utilizado en la literatura fantástica, presupone la distorsión de la percepción de sí misma y del paradigma de realidad: el desdoblamiento sería la directa consecuencia. Pero en este caso podemos también afirmar que el desdoblamiento no era una alucinación sino un proyecto de la mujer, un recorrido que habría desembocado en su muerte y en la definitiva destrucción moral del amigo.

Clara es un personaje egoísta y con trastornos mentales, consigue manipular la vida del narrador con sus maquinaciones, desde el certamen hasta su último libro, donde lo retrata como "un hombrecillo ridículo, preocupado por aparentar una juventud que nunca conoció, obsesionado por disfrazar sus escasos mechones de pelo ralo."[224] Poco antes del suicidio y delante de un grifo abierto, Clara le había dicho: "-¿Lo has visto?... Dicen que en el hemisferio sur los líquidos desaparecen por los desagües en dirección inversa. [...] Tal vez lo que yo necesite sea un viaje. Sí, un viaje al hemisferio sur. Desremolinar el remolino, ¿entiendes?"[225] En realidad, el proyecto de desremolinar el remolino era el proyecto de suicidio, y el viaje al hemisferio sur representaba el viaje a otra dimensión, la de la muerte, donde la mujer podría encontrar el descanso y, quizás, la unidad imposible de Clara y Sonia.

Sabemos que el tema del doble no se limita a un desdoblamiento físico del sujeto, sea éste interno o externo, es decir un desdoblamiento visible, sino abarca también unas figuras que corresponden a la duplicación de la imagen humana o a una proyección del yo -o de su inconsciente-, por ejemplo el espejo y el retrato, la sombra, los sueños y la voz también, ésta como exteriorización de una parte oscura del sujeto. En "En el hemisferio sur", Clara se dirige al narrador para contarle que desde hace unos días una misteriosa "Voz" la obligaba a escribir noche y día sin parar, en un estado psico-físico deteriorado. Si la voz y los sueños pueden representar la inspiración literaria y su fuerza arrolladora, aquí funcionan también como manifestaciones del doble. Clara no entendía que la poderosa voz era su misma voz o, mejor dicho, era la voz de su parte materna eslava, porque tenía acento extranjero; la consideraba algo externo a ella: ya había empezado el desdoblamiento de Clara Sonia Galván Kraskowa en Clara Galván y Sonia Kraskowa, una división que correspondía también a las dos diferentes culturas de procedencia. Además, la mujer había

[224] Fernández Cubas, ob. cit., pp. 118-119.
[225] *Ibídem*, p. 111.

escrito su última obra después de soñar con lo que luego escribiría: en el sueño se había desdoblado o, mejor dicho, su parte inconsciente le había sugerido qué hacer con su vida, es decir suicidarse. Aquí notamos claramente que el doble aparece como mensajero de muerte, anunciando la desgracia, de acuerdo con la investigación de Otto Rank.

Clara sigue con su cuento al narrador: nada más darse cuenta de que la voz tenía acento extranjero, había salido de casa bajo la lluvia, asustada. El día siguiente, en una librería, el grabado de una cubierta le había llamado la atención porque reproducía exactamente el aspecto que con toda probabilidad ella misma tenía bajo la lluvia; el título era HUMO DENSO de Sonia Kraskowa, pero el efecto siniestro apareció al leer las páginas, donde había las mismas frases que ella también había pensado y escrito:

> "No puede ser", dije ahogando un chillido. El dependiente me tendió un ejemplar: NO PUEDE SER, Sonia Kraskowa. Tuve que apoyarme en una estantería para no desplomarme. "Creo que me estoy volviendo loca", musité en un tono apenas perceptible. "No exactamente", intervino el hombre y, ajustándose las gafas, puntualizó: EL DÍA EN QUE CREÍ VOLVERME LOCA...[226]

Más adelante añade: "Todo lo que yo escribo, está escrito ya. Todo lo que yo pienso, lo ha pensado alguien por mí."[227] El proceso de desdoblamiento, que había empezado por una extraña voz, se ha completado y la mujer ya no comprende que las novelas de Sonia Kraskowa son idénticas a las suyas simplemente porque Sonia Kraskowa es ella; le queda una perturbación debida a lo siniestro freudiano: en su inconsciente sabía que era Sonia, sabía que la voz con acento extranjero era la suya y que las novelas de Kraskowa le pertenecían, pero ya no lo reconocía, por alguna razón había reprimido su mitad eslava: aquí tenemos la unión de lo familiar y de lo extraño. Clara Sonia es ella misma un ser doble por naturaleza, un híbrido entre dos diferentes culturas, y representa paradójicamente la identidad posmoderna que por un lado lucha contra sus componentes, y por otro busca una unidad y una solidez imposibles.

Pero, ¿por qué la mujer ya no reconocía su parte eslava, la herencia de su madre? ¿Por qué esto no pasó con su parte paterna? La explicación se puede formular solamente después de su suicidio, cuando el narrador se decide a aclarar la situación y dice que no iría al funeral:

---

[226] *Ibídem*, p. 109.
[227] *Ibídem*.

> [...] pero sí le enviaría una corona de flores, las menos mortuorias que existieran, margaritas, jazmines, petunias y madreselvas, ramas de olivos en recuerdo de los padres de su padre, girasoles como en las heladas tierras de su familia materna. Escribí: «A Clara Sonia Galván Kraskowa. Los que te quieren no te olvidan», [...]. Volví a HUMO DENSO y lo abrí por la primera página. [...] Ahí estaba Clara Galván, mi flacucha compañera de facultad, con sus dudas y su timidez, la búsqueda desesperada de una identidad, la necesidad obsesiva de encontrar sus raíces, la opción por la parte eslava de su apellido en homenaje a una madre que nunca conoció.[228]

Este pasaje, rompiendo las expectativas de los lectores, los cuales no se esperaban que Clara y Sonia fueran la misma persona, les causa un momento de desconcierto porque ellos se dan cuenta de cuál era la realidad y de que el narrador la había ocultado. Por lo que se refiere a Clara, lo que antes había sido un homenaje a su desconocida madre -el narrador no explica si había muerto o había abandonado a la hija de pequeña-, se había convertido en un rechazo; entre las dos partes, era la eslava la que tenía inspiración literaria -la voz con acento extranjero- atribuyendo a su herencia materna el rol más importante en su vida, y configurando su éxito literario bajo una simbólica protección de la figura de la "Madre",[229] lejana pero presente a la vez. Notemos que la inspiración le venía de la mitad que asociaba con lo desconocido y con el inconsciente, con la parte irresuelta de su identidad, la misma que se había convertido en su doble porque Clara ya no podía convivir con ella, ni con el vacío que la madre le había dejado. La solución sólo podía ser la autoaniquilación, el suicidio, silenciando ambas las partes -la paterna y la materna que aquí corresponden a la racional y a la inconsciente, a su vez asociada con la inspiración literaria-, en un rechazo total de sí misma, con una acción que implicaba también la destrucción simbólica de la madre ausente.

Finalmente, "En el hemisferio sur" relata la crisis de identidad de una mujer escindida entre la parte paterna racional y la parte materna imaginativa pero desconocida e irresuelta en su inconsciente. Todas sus acciones y sus textos literarios tienen el objetivo de conseguir el equilibrio entre las dos partes, pero la imposibilidad de encontrarlo desemboca en el proyecto de suicidarse, escribiendo antes un libro en el que cuenta el sueño donde

[228] *Ibídem*, pp. 116-117.
[229] La figura de la "Madre" que influye directa o indirectamente en la vida del personaje, es un tema que aparece en varios cuentos de la autora.

probablemente el inconsciente le sugerió matarse y donde destruye moralmente al amigo; éste no es sino un títere en las manos de Clara, y por su culpa sufre desde hace años una crisis creativa además de envidia e insatisfacción. Para lograr un efecto siniestro y mantener el cuento en una atmósfera de misterio al borde del trastorno mental, Cristina Fernández Cubas se vale del motivo fantástico del doble en una metaficción inquietante donde la literatura había establecido la vida de antemano.

La protagonista del cuento "Los altillos de Brumal" ejemplifica otro personaje problemático y en busca de una identidad o, mejor dicho para este caso, de una naturaleza que los adultos habían corrompido, imponiendo el olvido y el silencio. Adriana buscará sus orígenes en la brumosa aldea de su infancia, la cual puede representar los límites indefinidos de la identidad.

Adriana es por su naturaleza doble: nacida en Brumal, su padre es de la aldea pero su madre procede de la playa, es decir en sí misma conviven dos polaridades distintas, como le pasa también al personaje de Clara Sonia Galván Kraskowa, pero parece que la parte paterna prevalece; además parece que su madre lo había entendido, por esto había intentado reprimirla durante toda su vida, canalizando la energía de la hija hacia un objetivo que nada tenía que ver con su pasado en Brumal.

Estamos frente a un cuento donde por un lado todos los elementos parecen confirmar una naturaleza-otra de la protagonista, en cambio por otro puede ofrecer una explicación lógica a todos los acontecimientos, es decir que las alucinaciones de Adriana son debidas al alcohol, a una mente trastornada en la cual la mujer inventa una segunda personalidad y una aldea inexistente, y sus acciones finales son el resultado de un estado psico-físico alterado, que la falta de sueño y de comida ha deteriorado. Esto sería habitual en los personajes de Fernández Cubas, que se revelan incapaces de interpretar la realidad, dejando a los lectores en la duda.

Ana María Morales lleva a cabo un análisis muy detallado del relato y pone en evidencia la doble identidad de Adriana, su naturaleza -de bruja- y el hecho de que ella ejemplifica

> [...] la conciencia de no pertenecer, de ser uno, pero a la vez ser otro, [...] vemos a la protagonista enfrentarse a la otredad, no sólo para abrir la puerta que cuestione su identidad o que ponga en crisis su manera de percibir la realidad, sino la inquietante posibilidad de que al final, lo que está en tela de juicio es su propia naturaleza y, con ello, las certidumbres

> que el receptor implícito en el texto ha desarrollado sobre el funcionamiento del mundo. Y todo esto con el disfraz de lo nimio, de lo cotidiano, que encubre una de las más perturbadoras formas de hacer fantástico.[230]

Morales identifica lo extraño ya en el nombre de la protagonista, Adriana, cuya etimología procede de "Adria", e indica algo que se refiere al negro, al oscuro. También la palabra Brumal, o sea relativo a la bruma, al otoño, a la niebla, indica la procedencia de un lugar extraño, donde sus amigas la llamaban "Anairda" y cantaban unas tonadillas con las palabras al revés.

Al volver a su casa después del regreso a Brumal y después de un mes en el centro psiquiátrico, Adriana se encuentra en un estado de excitación -o de perturbación- que la empuja a escribir todos sus pensamientos y recuerdos, con una escritura de tipo terapéutico,

> [...] silenciando las voces de la razón; esa rémora, censura, obstáculo, que se interponía de continuo entre mi vida y la verdad... Aunque ¿cómo llegar hasta ella? ¿Cómo desandar camino, desprenderme de Adriana y volver, por unos instantes, a sentirme *Anairda*? Tal vez no fuera difícil. Bastaba con descorchar una botella de aguardiente, debilitar ese rincón del cerebro empecinado en escupir frases aprendidas y juiciosas, dejar que las palabras fluyeran libres de cadenas y ataduras.[231]

En estas afirmaciones intuimos la profunda crisis de identidad a la que se ve sometida Adriana, entre ella misma y su doble, Anairda, o entre la adulta y la niña que ya no existe. Es verdad que ella vuelve a sus orígenes y que recupera sus recuerdos, pero esto implica un desdoblamiento y la conciencia de la pérdida de una parte reprimida durante mucho tiempo. Además, aparece la conciencia de la pérdida de la infancia y de un mundo mágico cuya recuperación, por más que lo intente, es imposible. Sus palabras señalan un elemento más: para sentirse completamente libre y volver a sentirse Anairda, la mujer necesita beber alcohol, como había hecho en Brumal, o sea que confirma la duda sobre su salud mental. Al final, cuando Adriana piensa haber encontrado en la madre la causa de la represión de Anairda, ella misma revela tener una naturaleza diferente:

[230] Morales, art. cit., p. 73.
[231] Fernández Cubas, ob. cit., p. 140.

> De poco te sirvió eliminar un sutil personaje de las historias de hadas y prodigios que me contabas de pequeña, porque ese personaje maldito estaba en mí, en tu querida y adorada Adriana, arrancada vilmente de su mundo, obligada a compartir tu mediocridad, privada de una de las caras de la vida a la que tenía acceso por derecho propio. La cara más sabrosa, la incomparable.[232]

¿Cuál era ese personaje? ¿Acaso una bruja? Y, si afirma tener dentro de sí misma aquel personaje, entonces ella misma es una bruja. Por lo tanto esto no hace sino confirmar su naturaleza-otra. Pero otra interpretación puede ser la siguiente: Adriana, que durante su infancia se había inventado un doble que cumplía con sus pulsiones y deseos secretos, llamado Anairda, símbolo de sus fantasías y de la parte de sí misma que ella consideraba la más auténtica y sabrosa, tuvo que reprimirlo para crecer y convertirse en una adulta, como hace también el protagonista del cuento titulado "Helicón". Por esta razón, el trastorno mental debido a esta represión le reclamaba el arreglo de cuentas, quizá desembocado en el alcoholismo.

Resumiendo, otra vez nos hallamos frente a un personaje que está al borde del trastorno mental, en este caso también del alcoholismo, y a un narrador que no logramos juzgar fiable o mentiroso. El hecho de que el nombre Brumal no aparezca en los registros del Obispado, un descubrimiento que Adriana hace después de un mes encerrada en un centro psiquiátrico, puede significar que ha sido todo un delirio, una alucinación o un sueño. Brumal y Anairda serían unas construcciones mentales que la protagonista imaginaba en su desdoblamiento, por culpa de una personalidad que no puede ser fija ni definida, como la atmósfera misma de la aldea envuelta en la bruma.[233]

Todo el relato titulado "Helicón" se construye alrededor del motivo del doble, enseñando cómo éste representa el tema que une los textos de la autora, es decir la crisis de identidad y la conciencia de que las cosas nunca son las que parecen a primera vista. Los malentendidos que caracterizan todo el cuento le permiten emprender al protagonista un recorrido de autoconciencia, de aceptación de sí mismo a través de un proceso de desdoblamiento en el límite entre el doble interno y el doble externo, por expresar una otredad o metamorfosis cuya fuente está dentro de sí, pero el cambio se da también en el aspecto exterior, en una alienación que propone una versión de Dr. Jekyll y Mr. Hyde. La

[232] *Ibídem*, p. 141.
[233] Por lo que se refiere a Brumal y al valor simbólico de los lugares, véase el capítulo 1, sobre la percepción del mundo por parte del cuerpo y de los personajes.

aceptación de Cosme y su superposición a Marcos será posible gracias a las gemelas Ángela y Eva, las cuales son el doble la una de la otra, sobre todo tras el descubrimiento de la existencia de Eva, la gemela "maldita".

Marcos es un personaje tímido, inseguro, repite "mi timidez" dos veces en seis líneas,[234] para sentirse más a gusto decide llevar a Ángela al bar cuya encargada conoce bien y donde suele reunirse con sus amigos; necesita beber alcohol para vencer su timidez, confiesa no ser demasiado rápido en sus decisiones y acciones, así que se percibe siempre a merced de los demás: "En aquel mismo instante, supongo, hubiera debido reaccionar, [...] no fui lo suficientemente rápido."[235] El juicio de las personas le da miedo y oculta su pasión por el helicón, porque lo considera un instrumento "infernal" que no es compatible con la imagen del tímido y amable Marcos que todos conocen. Pero el hecho de que dividía el Marcos público del Marcos privado, le permitía mantener un equilibrio consigo mismo, que luego la irrupción de Violeta en su piso quebrará.

El narrador admite:

> Porque lo cierto es que por aquellas fechas yo me sentía un hombre relativamente feliz, sin interrogantes, sin dudas, y ciertos pasatiempos, a los que me entregaba muy de vez en cuando, no me parecían otra cosa que el encuentro obligado y saludable con uno mismo, la parcela de privacidad absolutamente necesaria para que *uno* disfrute, por unos momentos, de la insustituible compañía de *sí mismo*.[236]

Subraya *sí mismo* en cursiva, quizás sea su parte oculta la que considera más conforme a lo que él piensa o quiere ser; en este caso, su apariencia delante de las personas sería falsa. Luego confiesa que, durante los momentos en los cuales decidía entregarse a aquellos pasatiempo, le gustaba andar desnudo por el piso, dejaba de lavarse y amontonaba la basura, hasta sentir que había llegado la hora de tocar su helicón. Solamente en un estado de regresión a un nivel primitivo, Marcos logra tocar el instrumento, porque sus tonalidades bajas corresponden perfectamente al estado del hombre. Éste dice que "[...] después de aquellos trances me sentía renacido, puro, el Marcos amable y tímido que conocían los demás. El Marcos que acababa de regresar de las profundidades del abismo..." [237]

[234] Fernández Cubas, ob. cit., p. 169.
[235] *Ibídem*, p. 171.
[236] *Ibídem*, p. 177.
[237] *Ibídem*, p. 178.

Todo el proceso al cual se somete Marcos es la unión con su lado oscuro, para mantener un equilibrio psico-físico con la parte malvada que esconde a los demás, y al mismo tiempo compensa la debilidad de carácter que muestra en la vida "oficial" con este delirio de potencia, liberando la parte reprimida de su personalidad; además, su parte oculta es la que expresa su narcisismo. Gabriela Cordone afirma que el helicón, escondido en el armario ropero, simboliza algo que queda escondido en el sujeto, su *otro*. "La aparición de ese *otro* sugiere una alternativa a la realidad, la reconquista del origen perdido, incluso la vuelta hacia el centro de la personalidad y un reencuentro con la imagen interna del propio sujeto."[238] Es significativo el hecho de que Marcos hace todo a solas, a escondidas, porque es algo privado, es un desdoblamiento conciente; en efecto escribe Dolar: "Solitamente, solo il soggetto può vedere il proprio doppio, che gli appartiene esclusivamente in privato, oppure solo lui può percepirne la presenza."[239]

Pierre Jourde y Paolo Tortonese en su obra *Visages du double*, hablan del tema del doble en literatura tomando las teorías psicoanalíticas de Rank, Freud, Jung, Lacan y otros más. Afirman que, según Freud, el motivo del doble está relacionado con lo ominoso y con la proyección, por la cual "[...] le double est ressenti par le sujet comme lui-même et un autre en même temps. Ce qu'il refuse en lui, ce qu'il ignore de lui-même, il le retrouve dans une figure à la fois hostile, étrangère, et familière."[240] Esto lo hemos visto por ejemplo en el relato "En el hemisferio sur", donde Clara y Sonia son las dos partes de la misma persona que ya no se reconoce; en "Helicón", el doble es por un lado lo que Marcos rechaza de sí mismo, pero por otro es una forma de narcisismo, que le permite controlar sus problemas relacionales:

> L'apparition du double peut aussi manifester un narcissisme qui n'est pas parvenu à s'investir dans l'amour d'un objet, un conflit non réglé entre l'amour du soi et le monde extérieur, […]. Alors, le double narcissique constitue à la fois un objet d'amour, un obstacle et un danger pour le moi, incapable d'effectuer cet investissement dans l'autre, […].[241]

En este caso, el objeto sobre el cual se proyecta el narcicismo y los deseos de Marcos es el helicón. André Green, quien desarrolla el trabajo de Freud, ve en el doble una manera que

[238] Cordone, Gabriela, "Esos dobles tan temidos. Juegos de duplicación en tres relatos de Cristina Fernández Cubas", en Andres-Suárez, Irene; Casas, Ana, ob. cit., p. 150. Su análisis abarca los relatos titulados "Helicón", "La mujer de verde" y "Ausencia".
[239] Dolar, art. cit., p. 114.
[240] Jourde, Pierre; Tortonese, Paolo, *Visages du double. Un thème littéraire*, Paris, Nathan, 1996, p. 65.
[241] *Ibídem*.

el sujeto utiliza para defenderse de la auto-aniquilación, pero el riesgo es la fragmentación total. Escribe Green: "Le double affirme ainsi notre destin d'être divisé, entre l'image que nous souhaiterions avoir de nous-mêmes et celle que nous renvoie notre *alter ego* méconnu."[242] De acuerdo con lo que subraya Green, Marcos y Cosme, su doble "malvado", representan la división del yo, la imposibilidad de que coincidan la imagen que el protagonista tiene de sí mismo, la que querría tener -o la que oculta- y la que los otros tienen de él. Marcos mantenía un equilibrio solamente a través del instrumento.

Pero en su piso había irrumpido Violeta Imbert, personaje que tiene el mismo nombre de la protagonista del relato "Lúnula y Violeta" y el apellido, Imbert, que recuerda al de otros personajes, los Albert de "La ventana del jardín, detalles que son como un hilo que le da cierta continuidad a los cuentos de Fernández Cubas. Violeta había entrado sin avisar, descalza y de puntillas, por esto el narrador la define con cierto humor "la sabuesa de pies descalzos". La describe como una mujer inoportuna que se había aprovechado de su confianza; es ella la que, al relatar el acontecimiento a los amigos, agigantará la monstruosidad de Cosme; es ella la "maestra de ceremonia" que quiere subrayar su importancia en el grupo, también en presencia de Ángela a quien le contará lo de Cosme, y es por su culpa que Marcos tiene que oficializar su parte oculta y convertirla en un gemelo.

Nada más darse cuenta de que Violeta está allí, Marcos, desnudo y despeinado, sucio y envuelto en el hedor de la casa, comprende que para definir la situación "[...] *abyección* era el término exacto, propio e insustituible. Entonces Violeta gritó, y yo, presa del terror frente a mí mismo, me uní como en un espejo a su alarido."[243] Por un momento, es la mujer la que adquiere el poder sobre el protagonista a través de su mirada, porque lo coloca en una posición de inferioridad debida a la vergüenza por su aspecto monstruoso, pero luego es él quien, angustiado ante la posibilidad de perder para siempre su dignidad a los ojos de los demás, toma las riendas de la situación e invierte el poder de la mirada, sometiendo a la intrusa. Le grita que Marcos no está en casa y que él es su hermano. Dice: "[...] aquel triste día entre Violeta y yo nos inventamos a Cosme."[244] Entonces, Cosme -el nombre de un santo gemelo, hermano de San Damián- es una invención que el protagonista y Violeta han construido juntos: él lo ha nombrado, dándole una existencia oficial, ella ha confirmado su existencia hablando de él a los demás y le ha conferido unas características violentas y monstruosas.

---

[242] Green, André, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, *apud* Jourde, Pierre; Tortonese, Paolo, ob. cit., p. 67.
[243] Fernández Cubas, ob. cit., p. 178.
[244] *Ibídem,* p. 179.

Desde entonces, el doble es oficial pero ya no puede desempeñar su función de válvula de escape ni de reencuentro consigo mismo. Marcos se convierte en Cosme solamente para entrar de vez en cuando en el bar donde se reúnen sus amigos para que ellos lo vean, con el fin de convencerlos de su existencia y de confirmar el relato de Violeta, hasta decirles que había internado al gemelo en un sanatorio para acabar definitivamente con su actuación y con el problema. Es más, toma la resolución de condenar "[...] al helicón al eterno ostracismo en la oscura soledad del armario ropero [...]"[245] y decide dejar de exteriorizar a Cosme, por esto hay una represión. Marcos quiere ser lo que los demás piensan que es, a costa de censurarse. Las cosas cambian después del encuentro con las gemelas.

Ángela no revela tener una gemela y todo lo que es doble parece obsesionarla y disgustarla. Marcos la define una chica un poco rara y monotemática, opinión debida a su interés casi exclusivo por las dobleces. La primera señal la da cuando la encargada del bar le trae un batido de plátano gemelo y Ángela rechaza beberlo; luego empieza a "enumerar toda suerte de fenómenos, para ella repugnantes, con los que nos mortificaba la Madre Naturaleza."[246] Le cuenta que desde cuando era pequeña, ella evitaba comer las frutas y verduras dobles, y que cuando iba al mercado seleccionaba las piezas una a una,

> [...] no fuera que la monstruosidad apareciera luego en su casa en forma de patata, de tomate, de berenjena... Pero había algo peor. [...] Sí, existían algunos productos contra los que no valían precauciones ni cautelas. [...] en la cocina, cuando se disponía a hacerse una tortilla, no tuvo más remedio que comprobar con horror que aquella inofensiva e inocente cáscara contenía en su interior nada menos que dos yemas. Dos. Exactamente iguales. Repulsiva e insospechadamente iguales.[247]

Al leer la historia una segunda vez, tras descubrir que Ángela tenía una hermana gemela, el horror que le provocaban los dobles parece un rechazo de su condición de gemela, su naturaleza de doble ya desde su nacimiento; la mujer tiene una especie de repulsión no solamente hacia su condición, sino también hacia su misma gemela, Eva. Ésta es su doble negativo, todo lo que Ángela no quiere ser o lo que oculta o, probablemente, tiene miedo al hecho de que los demás puedan confundirla con la hermana, quitándole su unicidad. Ángela no se percibe como un ser único porque hay una persona idéntica a ella siempre al

[245] *Ibídem*, p. 181.
[246] *Ibídem*, p. 170.
[247] *Ibídem*, p. 171.

acecho, que amenaza su identidad, por lo tanto elimina simbólicamente las dobleces para eliminar la suya, para sentirse diferente y única. Cuando habla de las yemas, es como si hablara de Eva y de ella misma:

> Mientras las dos yemas convivieron en el interior de la cáscara, es decir, toda su vida, estaban condenadas a contemplarse la una en la otra. Una, en cierta forma, era parte de la otra. Y su fin, [...] parecía todavía más angustioso: fundirse fatalmente en una tortilla, [...] y volver a lo que nunca fueron pero tenían que haber sido. Un Algo Único, Indivisible... O, tal vez, todo lo contrario [...]: reproducir, sobre la sartén, su dualidad congénita e inquietante. [...] en lugar de una tortilla, podría haber estado pensando en un huevo frito. Sí, ¿por qué no? Un huevo frito. Y entonces las dos yemas hubieran perecido de la misma forma en la que siempre vivieron. Una al lado de la otra. Aprisionadas ahora por la clara. Dos hermanitas vestidas de organdí.[248]

Es un pasaje largo, pero lo reproducimos porque en estas frases está la opinión que Ángela tiene del doble y de su propia condición. El interior de la cáscara es el período prenatal, cuando las hermanas vivían juntas en el vientre materno como un ser único porque, siendo gemelas monocigóticas, procedían del mismo óvulo y del mismo espermatozoide; esto es procedían de algo que era único y que luego se había dividido en una "dualidad congénita e inquietante", causa de la obsesión de Ángela. Las hermanitas vestidas de organdí son ella y Eva de pequeñas, idénticas, sin la menor diferencia física. Por consiguiente, la chica quería marcar la diferencia en el comportamiento y en la manera de aparecer a los otros, en su ropa, en el peinado, etc. Es exactamente lo mismo que Marcos tiene que hacer para convertirse en Cosme pero, a diferencia de él que a través de su doble lograba satisfacer su narcisismo y encontraba un equilibrio, ella está angustiada por la existencia del suyo porque no puede ocultarlo ni controlarlo.

Ángela, fiel a su misión de eliminar las dobleces, había decidido echar las yemas por el fregadero. Y alcanzó su objetivo, revelándole luego a Marcos en su piso: "Venció la diferencia, ¿sabes?... Porque una, la primera, pereció burdamente aplastada contra la rejilla. La otra, en cambio, sinuosa, incitante, se deslizó con envidiable elegancia por la tubería."[249] A lo mejor a Ángela le gustaría ser la yema que no se aplasta, reservando el

[248] *Ibídem*, pp. 171-172.
[249] *Ibídem*, p. 175.

destino de destrucción para Eva, con el fin de obtener la unicidad y la ocultación de su parte "maldita".

La chica no deja de manifestar su obsesión por el tema del doble ni siquiera cuando los amigos del protagonista llegan al bar. Saca de su bolso un recorte de prensa y lee la noticia: "DOS HERMANAS GEMELAS APARECEN MUERTAS EN EL DORMITORIO DE SU CASA."[250] Las mujeres habían fallecido hacía siete meses y presentaban el aspecto de momias. Esta noticia pone en marcha los pensamientos morbosos de Ángela, la cual empieza a reflexionar sobre el medio que las gemelas habían empleado para suicidarse, sobre la posición mientras se morían, hace unas suposiciones también sobre sus vidas y sus personalidades. Por esta razón los amigos de Marcos habían empezado a hablar de Cosme.

En el folklore había unas supersticiones sobre los gemelos. Antes había un tabú por el cual se solía sacrificar a uno o a ambos hermanos, pero luego se pasó a su culto, porque los gemelos representaban dos individuos con un alma sóla, representaban la inmortalidad que se había manifestado en un doble visible. "Les jumeaux correspondent à l'accomplissement d'un individu qui a rendu son double visible et qui, par là même, dispose de forces supranaturelles inquiétantes."[251] Esto probablemente no es lo que piensa Ángela, la cual preferiría no tener ningún doble. Rank afirma que a menudo el doble que persigue al protagonista es su gemelo, o un hermano que es idéntico a él, y la rivalidad entre los hermanos sería por ganar el amor exclusivo de la madre.

Marcos se da cuenta de que la situación con la chica podía convertirse en una pesadilla:

> Es cierto que en la tarde que siguió a la noche de nuestro encuentro se cuidó muy bien de mencionar a mi hermano, [...]. Pero su discurso, versara sobre lo que versara -y no me parece casualidad-, se hallaba indefectiblemente plagado de palabras como *binomio, dicotomía, dualidad, reflejo, bisección...* e incluso *fotocopia*.[252]

Decide que no puede seguir con la mentira sobre Cosme y que le confesaría a Ángela que no tenía ningún gemelo, que la historia del helicón era verdadera pero que había sido una trampa para liberarse de la asiduidad de Violeta. Marcos empieza a sentir la necesidad de revelarse poco a poco gracias a Ángela, a la cual revelaría la existencia del instrumento que simbolizaba su parte oscura; decide que es la hora de manifestar su narcisismo: "[...] la

[250] *Ibídem*, p. 173.
[251] Jourde, Pierre; Tortonese, Paolo, ob. cit., p. 61.
[252] Fernández Cubas, ob. cit., p. 181.

magnífica interpretación de Cosme decía mucho de mi genialidad, de mi autosuficiencia. Y a Ángela, una auténtica teórica en la materia, no le quedaría otra salida que admirarme sin reservas."[253] Pero el beso de Eva destruye todo su plan.

El protagonista empieza a pensar que Ángela es una loca morbosa, que quería estudiar los casos de los gemelos utilizando a él y a su supuesto hermano, y que "[...] de mujer deseada, pasaba a convertirse en mujer odiada, y a su lado, en cambio, Violeta Imbert adquiría de pronto el aspecto de una pastorcilla atontolinada e ingenua."[254] ¿Es Cosme el verdadero objeto del deseo de la chica? Marcos no aguanta el hecho de que Ángela ha besado tan violentamente al que creía ser su gemelo, en cambio a él nunca le había dado besos similares sino besos "[...] de muchachita *bien rangée*."[255] Se siente engañado y hasta celoso, celoso de sí mismo que a los ojos de ella no era sí mismo. En aquel momento, a Marcos le está ocurriendo lo mismo que a Ángela cuando teme que los demás puedan confundirla con Eva o puedan preferirla a ella.

El sucesivo encuentro entre el narrador y la chica no se concluye bien, y tras una conversación basada en la reticencia y en la ambigüedad, donde nadie revela la verdad, él establece una cita y afirma que irá con Cosme. Cuando llega el momento, Marcos espía a Ángela fuera de la cervecería y comprende que no estaba sentada delante de un espejo, sino delante de su gemela, una hermana idéntica pero diferente a la vez, por el hecho de tener un aspecto "alterado" y "violento". Entonces lo entiende todo, comprende por qué Ángela no le había hablado de Eva, porque se avergozaba de ella, "[...] de ese reflejo distorsionado que se veía obligada a soportar a diario, [...]"[256] desde su nacimiento; nunca pudo liberarse de su gemela ni afirmar su unicidad, y seguía temiendo que las personas podrían ver en Eva lo que ella quería ocultar, igual que Marcos con Cosme. Éste, revela el narrador, fue siempre su doble desde la infancia, cuando era su compañero imaginario de juegos infantiles, algo que muchos niños tienen y que Marcos había mantenido también durante la edad adulta como válvula de escape, añadiendo el helicón como objeto-ritual. En el doble, que solamente él veía, desahogaba sus deseos secretos los cuales, siendo tímido e inseguro, no se atrevía a manifestar.

El narrador se pregunta si en algún momento Ángela podría adquirir el mismo aspecto de Eva, "[...] ya no podía ignorar que Eva, entre otras cosas, era la cara oculta de su hermana."[257] Los mismos nombres de las chicas indican una oposición: la angelical,

[253] *Ibídem*, p. 182.
[254] *Ibídem*, pp. 183-184.
[255] *Ibídem*, p. 185.
[256] *Ibídem*, p. 188.
[257] *Ibídem*, p. 189.

pura, contra la pecadora, que se llama como la que cedió al diablo condenando a la humanidad entera. Marcos ya no confía en Ángela porque sabe que, en el fondo, ella es igual que él hasta aquel entonces, es la parte "buena" del doble que esconde dentro de sí misma una oscuridad la cual es aún más peligrosa por estar reprimida. Pero había Eva y con ella no debería ni fingir ser amable ni tenerle miedo a que se convirtiera en una mujer diferente, porque ya enseñaba su lado monstruoso. En este juego de dobles hay cuatro parejas que se corresponden paralelamente: a Marcos-Cosme le corresponde la pareja Ángela-Eva y a la pareja Marcos-Ángela le corresponde la de Cosme-Eva.

Marcos entiende que debe aceptar a Cosme, porque no puede seguir viviendo en la falsedad y en la autocensura: "Y me aceptaría tal como soy. Sin tapujos ni simulaciones. Con la verdad por delante."[258] La aceptación de su lado oscuro representa la posibilidad de conducir una vida más feliz, dejando de proyectar su narcisismo sobre el helicón o sobre un doble que procedía de su interior, un doble que ahora se superpone a la imagen que los demás tenían de él; además la elección de Eva entre las hermanas indica que el narrador quiere a su lado una persona que lo representa, que se parece a él.

En el cuento titulado "La mujer de verde" encontramos los motivos del doble y del espejo como su representación, como se verá más adelante; además estamos otra vez frente a una protagonista y narradora homodiegética trastornada, que no logra interpretar una realidad que le parece invadida por lo sobrenatural, porque las aparciones del doble problematizan su relación con el mundo. Es significativo el hecho de que el doble le aparece después de haber bebido mucho tras una cena de trabajo, durante unos momentos de cansancio, mientras tiene los nervios de punta o se siente "[...] cansada, agobiada de trabajo y, para colmo, sin poder dormir."[259] Dice necesitar píldoras para dormir, confiesa ella misma tener los nervios destrozados, ya no consigue trabajar y su mente está constantemente pensando en su supuesto amante y jefe Eduardo u obsesionada por la secretaria Dina Dachs, otra amante del hombre. En este relato el doble, otra vez, es mensajero de locura y de muerte y hace concreto el deseo secreto de matar a Dina, empujando la protagonista hasta la acción. La identificación de la secretaria con la mujer de verde es una especie de engaño que el doble -el inconsciente- urde con el fin casi de justificar el asesinado de la chica. La protagonista dice que quiere salvarla de su muerte, quiere evitar su metamorfosis en la mujer de verde, pero es una excusa, un pretexto para quitarle la vida y cumplir con su inconfesable deseo.

[258] *Ibídem*.
[259] *Ibídem*, p. 285.

Al comienzo del relato, la narradora piensa que la mendiga y Dina son la misma persona: "[...] aquella mujer -Dina, creía- sufría un trastorno, una ausencia, una momentánea pérdida de identidad."[260] La paradoja es que no era Dina la que estaba sufriendo este trastorno sino la protagonista misma, la cual se estaba desdoblando. Pero es un doble que tiene un parecido "asombroso" con la secretaria; podemos pensar que es una figura que tiene el aspecto de Dina pero que procede de la narradora, es una proyección de sus malas pulsiones y por este motivo tiene las facciones de la chica, porque en ella ve la enemiga, la que quiere eliminar. Es una mezcla entre las dos mujeres, entre el aspecto de una y lo que representa, y entre el odio de la otra, su sufrimiento y su maldad. La ve por la calle más de una vez y en una ocasión su rostro se le aparece en un espejo; su obsesión por ella crece a medida que crece la obsesión por Dina, a quien empieza a perseguir, asignándole mucho trabajo en la oficina y observándola constantemente, así que a la mirada de la chica "[...] le falta muy poco para convertirse en la de la mujer de verde. Una mirada fría, enigmática. Una mirada de odio."[261] En la opinión de la narradora, la superposición entre la mendiga y Dina es continua, la primera le parece el doble de la segunda, aunque en algunos momentos su lógica le sugiere que las dos no pueden ser la misma persona.

La mujer de verde "[...] mostraba en su rostro las huellas de toda una vida, el sufrimiento, una mirada enigmática y fría [...]. Vestida con un traje de seda verde en pleno mes de diciembre. Un traje de fiesta, escotado, liviano... Y un collar violeta."[262] En la descripción de la ropa de la mendiga hallamos una videncia de la protagonista, siendo el traje el mismo que Dina llevará en Nochebuena, cuando la matará; el collar violeta en cambio será la marca que ella le dejará en el cuello, debida al estrangulamiento. Una observación más: el color verde aquí es ambivalente, por un lado simboliza la juventud de Dina, su fertilidad y belleza, pero por otro indica la envidia -probablemente la que le tiene la narradora-, la rabia y la putrefacción, hasta desembocar en la muerte. En efecto, la misma figura de la mujer de verde sufre un proceso de degradación, en el cual su vestido será cada vez más deteriorado, hasta el último encuentro con la narradora, cuando ella se descubre:

> [...] perpleja con un trozo de seda verde en la mano, un tejido apolillado que se pulveriza al contacto con mis dedos, ella se vuelve y sonríe. Pero

[260] *Ibídem*, p. 286.
[261] *Ibídem*, p. 291.
[262] *Ibídem*, pp. 285-286.

> no es una sonrisa, sino una mueca. Un rictus terrible. Y sobre todo un aliento. Una fetidez que me envuelve, me marea, me nubla los sentidos. [...] Ahora ya sé quién es esa mujer. Y vuelvo a pensar en Dina. [...] ignora todavía que está muerta desde hace mucho tiempo.[263]

El desdoblamiento ha alcanzado su nivel ínfimo, es todo fealdad y degradación, y ella se convence de que anuncia el futuro cercano de la chica, por lo tanto decide avisarla para que tenga cuidado con la inminente desgracia. El doble ha desempeñado sus tareas, la de ponerle una máscara a su verdadero objetivo de muerte y la de animar a la mujer a que ponga en práctica su pulsión asesina. Además, el doble suele perseguir al protagonista, se convierte en una obsesión que le impide vivir y "La mujer de verde" es un claro ejemplo de esta característica del motivo. Lo confiesa la protagonista a Dina, antes de quitarle la vida: "Al principio pensé que tenía algo contra mí, que me perseguía, que me buscaba..."[264] Luego, la locura se apodera de ella, y el doble actúa bajo la forma de voz: ""Ignoro si enloquezco u obedezco la voz del destino."[265] Se cumple el destino de Dina: la chica muere, estrangulada.

Julie L. Stephens de Jonge interpreta el doble de la protagonista a través de las siguientes palabras:

> We might view the woman in green and Dina as two projections of the narrator's sense of self through the "other". The woman in green serves as a visual metaphor of the narrator's declining control while Dina represents a controlled but subservient version of the narrator. In other words, Dina/the woman in green become someone or perhaps two fragments that reflect a part of the narrator that she wishes to destroy. [266]

La interpretación resulta interesante, entonces Dina también sería un doble de la protagonista, su parte racional contra la irracional mujer de verde, la hermosa y limpia contra la fea y sucia, la secretaria inteligente contra la mendiga loca. La narradora quería destruir su parte irracional, la que le causaba una perturbación: en esto encontraríamos lo siniestro freudiano, siendo la mujer de verde algo extraño pero familiar a la vez, es decir el

[263] *Ibídem,* p. 294.
[264] *Ibídem,* p. 296.
[265] *Ibídem,* p. 297.
[266] Stephens de Jonge, Julie L., "Deviations from the Norm: The Equivocal Fictional World in *La mujer de verde* by Spanish Writer Cristina Fernández Cubas", *Crítica Hispánica*, Duquesne University, XXIV, 2002, pp. 202-203.

retorno de lo reprimido. Según esta visión, tampoco la parte racional puede salvarse, porque está demasiado censurada y estresada: se debe aniquilar a ambas, pero esta vez la violencia no desembocará en un suicidio -como suele pasar con los seres desdoblados-, sino en un omicidio, preservando su vida y su narcisismo. Por su parte, Gabriela Cordone subraya el hecho que la mujer de verde es un doble externo:

> "Al igual que en "Helicón", los dobles externos se multiplican vertiginosamente en el curso del relato: Dina y la mujer de verde, los dos pares de zapatos, las imágenes reflejadas en los espejos, la doble vida de Dina, de Eduardo, de la narradora, los múltiples tiempos del relato..."[267]

A pesar del final de la historia, donde los lectores se dan cuenta de que la misteriosa mujer de verde era una alucinación de la protagonista, la cual en el fondo sentía envidia por Dina hasta convertir la cosa en una obsesión y en el deseo de matarla, no entienden completamente cuál es la verdad, es decir si ella era la amante de Eduardo o si la supuesta relación acontecía sólo en sus sueños, si era la ilusión de su mente trastornada. Se puede sospechar que ella en realidad había intuido la existencia de algo entre Dina y Eduardo, por esto su deseo de venganza había permitido la aparición de la mujer de verde, su doble malvado, para acabar con el problema, lo que piensa también Cordone:

> "En el fondo, quizá, la mujer de verde no sea más que un producto del desdoblamiento del sujeto que accede a la conciencia de su deseo, deseo de muerte de la *otra* amante de Eduardo... El desdoblamiento entronca con la locura y la locura con la irresistible fuerza del *sino*."[268]

"Ausencia" es la historia de una ocasión perdida, relata el fracaso del intento de alcanzar la plenitud porque la unidad del sujeto es enajenada de antemano, y finaliza con la dificultad -o mejor dicho la imposibilidad- de aprender a disfrutar lo que la vida ofrece. La narradora habla en segunda persona singular y utiliza el presente de indicativo, tiempo descriptivo por excelencia, caso excepcional en la recopilación de cuentos; es un tú íntimo, indefinible, una voz que parece surgir del interior de la protagonista, un desdoblamiento de su conciencia que por un lado se relata los hechos a sí misma, y por otro parece examinar a la mujer desde fuera, igual que si ella fuera un objeto. La construcción temporal y narrativa de la diégesis en presente de indicativo señala un acercamiento de la narradora a los

[267] Cordone, art. cit., p. 154.
[268] *Ibídem,* pp. 156-157.

acontecimientos relatados, cuyo recuerdo todavía es fuerte, y la segunda persona singular enseña una problemática del sujeto, el cual aparece como un yo desdoblado que se cuenta a sí mismo con distancia, utilizando un "tú" narrador para marcar la enajenación.

Según Émile Benveniste, una característica de la primera y de la segunda persona singular es la posibilidad de ser invertidos, pero en relación con el otro: "yo" llamo "tú" al otro que a su vez se define "yo" y me llama "tú"; es más, Benveniste afirma que el "tú" se usa para una persona que no es "yo", es un "no-yo": "Il «tu» («voi») può quindi definirsi: «la persona non-*io*».[...] Interiorità e trascendenza sono proprie dell'«io» e si invertono in «tu». Si potrà quindi definire il «tu» la *persona non-soggettiva*, di fronte alla *persona soggettiva* rappresentata da «io»; […].[269] En este cuento la protagonista a través del "tú" no se relaciona con nadie más sino consigo misma, así que la inversión se da constantemente dentro de ella, donde hay ambas personas, la "persona-yo" y la "persona no-yo", la trascendencia y la no-trascendencia, otra señal de desdoblamiento. Entonces, lo que escribe Jessica A. Folkart sobre el efecto de la segunda persona singular, no resultaría correcto: "The most striking element of this story is the second-person narration, which draws readers into identifying with the main character but also signals a division in the identity of the protagonist herself." [270] Puede ser que los lectores se sientan más identificados con la protagonista por esta tipología de narrador si lo interpretan como una voz que se dirige hacia ellos, también podría pasar lo contrario y es posible que no haya ninguna identificación sino alejamiento, por percibir en el "tú" más la "persona no-yo" que la "persona-yo".

Folkart, más adelante, escribe:

> The trajectory of Elena's self-discovery closely parallels the psychoanalytic paradigm of subject development through language. In Lacan's scheme, for instance, the split state of this subject separates the discursively constructed "I" in the symbolic order from the prelinguistic "you" in the imaginary order.[271]

Según esta interesante interpretación, el tú representaría la parte más auténtica de Elena dentro del orden imaginario, donde el sujeto tiene todas las posibilidades a su alcance y no se ha idealizado para adaptarse a la sociedad, una zona donde el yo todavía no se ha

[269] Benveniste, ob. cit., p. 277.
[270] Folkart, ob. cit., p. 165.
[271] *Ibídem.*

sometido a la ley simbólica del lenguaje. Si éste por un lado le permite al sujeto expresarse, hablar de él mismo, por otro representa una enajenación, porque el sujeto para definirse tiene que salir de sí, porque "il «je est un autre» di Rimbaud è l'espressione tipica di ciò che è veramente l'«alienazione» mentale, dove l'io è privato della sua identità costitutiva."[272] Por lo tanto, la segunda persona singular en "Ausencia" representa en cualquier caso una escisión del sujeto incapaz de hablar de sí mismo sin alienación: es doble y enajenado sin remedio, no hay posibilidad de unidad, tampoco a través de la recuperación de la memoria por parte de la narradora ni con el cambio de "tú" al "yo".

El tú, proyección de Elena, es el doble que analiza sus acciones como una entidad que sale de ella misma y las describe con el fin de recobrar poco a poco la unidad y la memoria perdida, es el compañero en la búsqueda. El diálogo con su propio doble consiste en dejar que hablen las muchas voces presentes dentro de sí, exactamente unos compañeros imaginarios. Una observación más: podemos deducir que perder la memoria es perder la identidad: quien no tiene recuerdos no tiene tampoco una historia, es decir una vida; vive en un presente que le aparece sin sentido porque para entenderlo necesita el pasado y éste se ha borrado. El recorrido de la protagonista hacia el reconocimiento de sí misma, pasa por el re-conocimiento de su cuerpo con sus sensaciones y a través de sus objetos, como se ha analizado en el capítulo anterior.

Al darse cuenta de que se llama Elena, la mujer afirma: "[...] Elena Vila Gastón, le falta algo. «Helena», piensas, «sí, me gustaría mucho más llamarme Helena.»"[273] Si el nombre es una seña de identidad, entonces Elena no se siente muy a gusto con la suya: esta sensación de que le falte algo nos hace pensar en la imposibilidad para el sujeto de ser único, en concordancia con su dimensión imaginaria. En este caso la protagonista no rechaza el nombre impuesto por sus padres, es decir la identidad racional, que le viene de su contacto con el mundo -en efecto la pronuncia del nombre no cambia- sino añade algo en la grafía que en su opinión le va a conferir la plenitud, una letra elegida con el fin de sentirse más cómoda consigo. Es más, Helena puede representar un desdoblamiento, el doble que cumple con sus deseos secretos, la figura más libre y auténtica, casi una gemela.

El territorio de la ausencia, esta pérdida de memoria y de identidad que afecta a la protagonista es todo y nada, es donde cualquier cosa aparece posible, una zona abierta a muchas posibilidades pero en la que se oscila entre la quimérica unidad del yo y una existencia sin sentido. En la ausencia Elena se desdobla en Helena, la cual aprecia lo que la vida le ofrece, se siente satisfecha de su existencia y experimenta un momento de felicidad,

[272] Benveniste, ob. cit., p. 275.
[273] Fernández Cubas, ob. cit., p. 330.

un instante de perfecto acorde con el mundo, hasta afirmar que ser Elena sin "h" es suficiente: "Eres Elena -¿por qué antes hubieras preferido Helena?-, [...]."[274]

Podemos definir la ausencia una ocasión más, hay que aprovecharla y aprender algo de ella, pero Elena al final no lo ha hecho porque vuelve a sentir: "Una insatisfacción perenne, un desasosiego absurdo con los que has estado conviviendo durante años y años. Quizá gran parte de tu vida. [...] «Se diría que sólo eres feliz donde no estás...»"[275] Vuelve a sentirse doble, porque una parte es la Elena que trabaja en la revista, que vive con Jorge y que no puede con la rutina, mientras que la otra desea y sueña con ser otra en otro lugar, como confiesa en el final del relato: "Constantemente disgustada. Deseando ser otra en otro lugar. Sin apreciar lo que tienes por lo que ensueñas. Ausente, una eterna e irremediable ausente […]."[276] Ha elegido la falta de sentido, está otra vez perdida, perdida como la ocasión; si antes se había perdido para buscarse poco a poco y aprender a gozar de su vida, en cambio ahora ha vuelto a su cotidiano malestar, olvidando aquel momento de felicidad. Elena se siente de nuevo alienada. En la alienación, el cuerpo ya no es un proyecto en el mundo, sino se convierte en un cuerpo tirado al mundo, según escribe Galimberti:

> La vita non scorre più, perché la possibilità di trascendere è rimasta ancorata alla presenza costituitasi. […] l'alienato non *ha* una malattia, ma *è* al mondo in una modalità che l'umana presenza conosce come suo limite, quando non riesce ad esprimersi come progetto trascendente (*Ent-wurf*), ma solo come esistenza gettata (*Ge-worfen*). […] l'alienato non è più colui che vive "fuori dal mondo", ma colui che nell'alienazione ha trovato l'unico modo per lui possibile di essere-nel-mondo, essendo l'alienazione null'altro che l'estremo tentativo di diventare, nonostante tutto, se stesso.[277]

En definitiva, Elena nunca logrará encontrar la unidad de su yo que queda dividido, como todos los personajes de *Todos los cuentos*. Su destino es la insatisfacción o los problemas irresueltos en su interior, el yo enajenado no para de serlo, la voz de lo imaginario queda otra vez reprimida y el sentido de plenitud, aquel momento de perfecto acorde con el mundo, se destruye de nuevo. Elena Vila Gastón queda enajenada con o sin memoria, en

[274] *Ibídem*, p. 336.
[275] *Ibídem*, p. 337.
[276] *Ibídem*, p. 339.
[277] Galimberti, *Il corpo*, ob. cit., pp. 342-343.

ambas las situaciones, porque es su única manera para vivir en el mundo; en su proyecto de vida no consigue ir más allá, por esto el hecho de que se relate en segunda persona o en primera no cambia nada: ella seguirá deseando ser otra en otro lugar, desdoblando su existencia entre lo que tiene y lo que sueña. La esperanza de salvación podría ser sólo una ausencia más.

La identificación de la protagonista del relato titulado "Con Agatha en Estambul" con la escritora Agatha Christie, a quien está aficionada, marcará su recorrido hasta convertirse en un doble, en una Estambul envuelta en la niebla que se transforma en una dimensión irreal y paralela, en un espacio onírico. La protagonista -narradora homodiegética y que no dice nunca su nombre- es una mujer de cuarenta años y esta es probablemente la causa de una crisis de inseguridad que empieza cuando conoce a Flora, más joven y atractiva. Identifica la "voz" que oye en su interior con sus cuarenta años, un desdoblamiento que se pone al lado de otro doble, el de Agatha; solamente al final entenderá que la voz es la suya, acabando un proceso de autoconciencia y de aceptación de su edad, pero no dejará de percibir a Agatha Christie como su doble.

La decisión de ir a Estambul es en cierta medida el deseo de seguir las huellas de la escritora, la cual fue varias veces a la ciudad turca y se alojó en la habitación número 411 del Pera Palas, donde escribió *Asesinato en el Orient Express*. A lo largo del cuento revela su afición por ella desde el colegio: "A Agatha Christie yo la llamaba Agatha. Porque sí. Porque me sentía con todo el derecho; el derecho que otorga el cariño."[278] Cuando decide ir a espiar la habitacíon 411 a través de la cerradura, la protagonista empieza un viaje en el tiempo, imaginando a la escritora sentada en el escritorio, mientras escribe sus novelas; imagina todos sus gestos, la sonrisa, el peinado, una mujer antes de cabello cano "[...] que ahora yo veía preparando pócimas, descartando venenos, confundiendo a lectores, personajes y policías, [...]"[279] y luego más joven, porque "La escritora tendría entonces unos treinta y tantos años. Casi como yo. Le oscurecí el cabello, cambié la anacrónica pluma de ave por una estilográfica y la hice pasear por el cuarto angosto. Fuerte, erguida."[280] Aquella frase "Casi como yo", señala la identificación con ella. Su admiración es total, hasta imaginar a dos versiones de Agatha disputiéndose el escritorio, la joven y la anciana, y que ésta le sonríe: "Fue una sensación breve, inexplicable. Agatha, a través de la

[278] Fernández Cubas, ob. cit., p. 349. Fernández Cubas confiesa la misma afición temprana por la escritora: "Me acuerdo de Agatha Christie [...] y me acuerdo de mí misma, de pequeña, escribiendo novelas policíacas y firmando, orgullosa, «La gata Cristi»." en *Cosas que ya no existen*, ob. cit., p. 216.
[279] *Ibídem*, p. 356.
[280] *Ibídem*.

puerta cerrada, me estaba sonriendo *a mí*."[281] En este pasaje la protagonista manifiesta su desdoblamiento en la escritora joven, quien durante aquel período de su vida se había separado de su marido porque la había engañado con otra, y es como si la anciana asumiese un papel de figura tutelar, de sabiduría debida a la vejez.

La "voz" que la protagonista oye, otro elemento recurrente en la narrativa de la autora y que es una de las típicas representaciones del doble, la pone siempre al acecho y en una ocasión le dice: "-Agatha en tu lugar hubiese hecho algo -oí. Era la voz. Esa voz que surgía de dentro, que era yo y no era yo, que se empeñaba en avisar, sugerir y no aportar, en definitiva, ninguna solución concreta."[282] Vemos que la voz no hace sino confirmar su identificación con la escritora. La protagonista empieza a oírla cuando empiezan los celos por Flora y teme que es la voz de los cuarenta años que le señala la peligrosidad de la chica, más joven y atractiva, posible rival en amor. Siente que la había puesto en guardia, piensa que es una voz sabia, previdente, pero luego, en el avión rumbo a Barcelona, la considera una enemiga, porque le había servido sólo para despertar sus celos y terminar en la pelea con Julio, quien se queda en Estambul con Flora. Paradójicamente, ella misma, la narradora, podría haber favorecido una relación íntima entre Julio y Flora por culpa de sus miedos.

Durante el viaje emprende una lucha contra la voz que finaliza con la comprensión de sus errores:

> [...] esa voz prepotente, esa supuesta sabiduría de los cuarenta años, sólo servía para obligarme a actuar como una imbécil, [...]. Evoqué sus intervenciones una a una, el empeño diabólico de mantenerme en guardia, de convertir en definitivo lo que, según todas las apariencias, se presagiaba sólo como posible. [...] ¿Me había liberado realmente de la voz?[283]

La protagonista se despide mentalmente de la voz y desde aquel momento piensa en Agatha; un remolino de pensamientos la conducen poco a poco hasta el reconocimiento de que se había identificado completamente con la escritora:

> «Oh Agatha», repetí (pero, esta vez, estoy casi segura de que las palabras trascendieron el pensamiento). ¿Por qué hice mías sus angustias? [...] En

[281] *Ibídem*.
[282] *Ibídem*, p. 357.
[283] *Ibídem*, pp. 372-373.

> cambio yo, atenta a su pasado, había descuidado mi presente. Porque ¿quién era yo?[284]

Ella ya no se reconoce a sí misma, siente que ha perdido su identidad, algo que la imagen casi mítica de Agatha Christie había aplastado; se da cuenta de que sus dobles, es decir la escritora y la voz -ésta surgida de los celos-, distorsionaban su interpretación de la realidad.

La narradora de "Con Agatha en Estambul" se había empeñado en convertir su vida en una biografía paralela a la de la escritora, una biografía que ella probablemente había leído, o sea una vida convertida en literatura. La mujer repite el trayecto de Agatha: la estancia en Estambul y en el Pera Palas, la casi misma edad que ella tenía en aquel período, los problemas con el marido, la figura de una amante que se insinua entre la pareja, y finalmente la posibilidad de otro amor con cuarenta años de edad, precisamente cuando Agatha Christie se casó con su segundo marido, Mallowan. En este caso el supuesto amante podría ser Faruk, el chófer turco. Al encontrar su fotografía y la dedicatoria abriendo el sobre que el hombre le había entregado en el aeropuerto, la mujer imagina a la escritora sentada en su escritorio que mira a ella y la foto; además oye de nuevo la voz y por fin lo entiende todo: "«Aventura. La vida no es más que una aventura. Asume los hechos. Asúmete. Y empieza a vivir.» [...] Y enseguida entendí que no me había librado de la voz [...] porque la voz formaba ya parte de mí misma."[285] Se ha dado cuenta del proceso de desdoblamiento, pero parece que la identificación -consciente- con Agatha sigue y podría seguir también en Barcelona.

El desdoblamiento y la construcción de la propia identidad son los temas del relato, junto con la identificación con otra persona, en este caso la figura de Agatha Christie. Ésta es el móvil de las acciones de la protagonista, la cual se dará cuenta de la imposibilidad de darle una definición fija y estable a las personas y a las cosas, porque es suficiente cambiar perspectiva para percepirlas de manera diferente y porque están constantemente sometidas a un proceso de metamorfosis, como se ha visto en el capítulo anterior.

El relato "El faro" es la continuación del cuento inacabado de Edgar Allan Poe. Después de unos meses de soledad en el faro -su única compañía es la de *Goritz*, el perro-, el protagonista descubre su doble al recordar -¿o imaginar?- las palabras de De Grät, las cuales parecen casi una declaración que podría valer para el sujeto fragmentado y el

[284] *Ibídem*, pp. 373-374.
[285] *Ibídem*, p. 376.

resumen de los varios dobles que hemos encontrado hasta ahora en los cuentos de Fernández Cubas:

> Todos llevamos un loco dentro, querido amigo. Un loco dormido, conviviendo en silencio con el hombre cuerdo que creemos ser... Un faro solitario es el lugar idóneo para que despierte el durmiente, y el otro, el vigilante, caiga en un sopor del que quizá no amanezca nunca.[286]

En estas breves frases se encierra la problemática del individuo, el cual piensa ser un sujeto único, estable y sobre todo racional. En cambio, dentro de sí mismo hay unas fuerzas, las del inconsciente, que en un dado momento ya no pueden con la censura del "hombre cuerdo" y explosionan; entonces, se despierta el "loco" y los trastornos mentales son su consecuencia. El desdoblamiento no es sino uno de estos trastornos, cuando el sujeto ya no es capaz de controlarse ni de reprimirse.

El protagonista afirma que ya no teme al loco -que él llama "demente"- porque se siente un hombre nuevo y que ve las cosas de manera distinta después de haber sobrevivido a una tempestad. Durante la tormenta había comprendido que la Naturaleza misma era doble:

> [...] me sentí parte integrante de esa terrible Naturaleza que me amenazaba y al tiempo me incluía. [...] yo fui también... *la tempestad*. Y, desde entonces, ya no temo despertar al demente. El nuevo hombre que ahora soy festejó con disparos al aire su triunfo.[287]

Se identifica con la Naturaleza y lo celebra a través de unos disparos: en esta escena podemos notar que el hombre está enloqueciendo, porque hay que recordar que desde hace bastante tiempo no llegaban las provisiones, por lo tanto el hambre puede haber contribuido a un estado delirante, en el cual los acontecimientos y las personas del pasado se le aparecen como fantasmas, distorsionando la memoria, como ocurre en todos los relatos de Fernández Cubas.

El delirio le hace emprender una lucha contra su doble, en una mezcla entre éste y el hombre donde ya no se distingue cuál es el cuerdo y cuál es el loco, por ejemplo cuando halla el collar ensangrentado del perro, desaparecido: "Ya el loco ha enmudecido y el

[286] *Ibídem*, p. 501.
[287] *Ibídem*.

cuerdo cree haberse vuelto loco. Duda de lo que ve, niega lo que sostiene entre las manos. Un collar ensangrentado... Y poco más. «*Goritz*...», susurra uno de los dos. «¿*Goritz*?», pregunta el otro."[288] Después del hallazgo, el doble empieza a hablarle el hombre, le dice tener:

> [...] poder sobre el tiempo o a proporcionarme explicaciones inverosímiles. Lanzó unas runas ante mis ojos, formando un semicírculo del que enseguida sobresalieron dos. Una nos decía que estábamos soñando y nada era real. La otra reproducía la figura de un monstruo marino dotado de uñas como estiletes y dientes como cuchillos... ¡Magnífica fantasía![289]

En este pasaje, vemos cómo la percepción del doble y la de sí mismo se cruzan, siendo el hombre consciente de que el "demente" es una fantasía suya, en la cual el sueño sería la explicación lógica de todo, mientras que el monstruo representaría el lado irracional y lo inexplicable, igual que las runas. Además, podemos ver el semicírculo del que salen dos como la imagen del sujeto que se desdobla.

La batalla contra el que llama "pobre loco", el "iluso" que cree salvarse de la muerte en el faro y de los supuestos seres que según él vivían ocultado en el subterráneo, sigue hasta el final. El hombre juzga su doble, parece que lo ve como algo externo a sí mismo: "Hasta el iluso ha acabado por perder la fe. Niega con la cabeza, bosteza, cierra los ojos: parece que se dispone a dormir. ¡Qué loco inofensivo he sido capaz de engendrar!"[290] Tiene la conciencia de que aquel "demente" es algo que procede de su interior, es él mismo, pero sigue viéndolo casi como un extraño. La tarea de distinguirlos resulta bastante difícil, porque a veces hay una superposición entre los dos y no está claro si el protagonista se percibe como el cuerdo o como el loco.

Pero el misterio consiste en qué es lo que hace el hombre al final, mientras espera la llegada de su amigo Orndoff: ¿se ha muerto de hambre? ¿Quizás se haya matado? O tal vez haya descendido al mundo subterráneo para vivir con la "tenebrosa sociedad de hambrientos" que se había apoderado del perro. Lo único que no provoca dudas es el hecho de que el narrador reconoce su locura, su "demencia", como afirma en las últimas líneas del relato, y que su desdoblamiento ha sido consciente.

---

[288] *Ibídem*, p. 504.
[289] *Ibídem.*
[290] *Ibídem*, p. 507.

2.1.2. El sueño

Una de las representaciones del doble es el sueño, porque como el doble es una proyección del inconsciente, la manifestación de las pulsiones del sujeto y de los aspectos reprimidos de su personalidad, y en los sueños estos se pueden liberar revelando unos aspectos de la propia personalidad que no se conocían. Además, en el mundo onírico todo puede pasar, no hay censuras ni límites espacio-temporales, el sueño puede incluso predecir el futuro, por esto es uno de los elementos que recurren en la literatura fantástica.

En *La interpretación de los sueños*,[291] Freud estaba convencido de que en las imágenes oníricas se hallaba la clave para entender cuál era la causa del trastorno mental, siendo el sueño estrechamente relacionado con el inconsciente. El problema mental del sujeto puede tener un origen solamente físico, interno o externo -por ejemplo cuando se tiene sed y se sueña con beber o cuando alguien hace cosquillas a un durmiente y éste sueña con padecer unas torturas, etc.-, o psíquico. Por lo que se refiere al ámbito de la psique Freud insiste en que el sueño representa la satisfacción de un deseo; éste es el móvil del trabajo onírico, un trabajo cuya función es la de válvula de escape, de desahogo de las pulsiones que se han reprimido.

El deseo del durmiente puede satisfacerse, a través de los sueños que se producen tras una compleja actividad mental, de manera clara y fácilmente comprensible o de manera simbólica; Freud dice que normalmente los sueños que satisfacen claramente un deseo son sencillos y breves y que los niños hacen casi siempre este tipo de sueños. Luego hay los de angustia, donde ocurre algo que causa espanto o tristeza, pero Freud afirma que en estos también late un deseo, en su contenido latente que se opone al contenido manifiesto donde hay que hurgar para entender lo que se esconde detrás y, además, para restablecer las conexiones lógicas que el trabajo onírico ha destruido u ocultado para proteger al durmiente, para atenuar unas verdades o unos deseos que resultarían inaceptables. El autor subraya que los sueños angustiosos son: "[…] sogni di desiderio, in quanto ogni singolo sogno sorge dalla prima istanza,[292] mentre la seconda ha soltanto una funzione di difesa, non creativa, rispetto al sogno."[293] En el texto que hemos consultado, *Opere 1899. L'interpretazione dei sogni*, Freud compara el trabajo onírico con la censura a la cual se ve sometido un escritor comprometido políticamente, quien no puede declarar

[291] Freud, Sigmund, *Die Traumdeutung* (1899); se ha consultado la traducción italiana *Opere 1899. L'interpretazione dei sogni*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.
[292] La primera instancia de la que habla Freud es una fuerza psíquica que configura el deseo en el sueño, mientras que la segunda es la censura. (N. del A.)
[293] Freud, *Opere 1899. L'interpretazione dei sogni*, ob. cit., p. 141.

directamente todo lo que piensa ni revelar unas verdades desagradables para su rey o jefe de gobierno, porque se vería castigado por la censura; en cambio puede atreverse a hacerlo por medio de unos ocultamientos o deformaciones de sus opiniones, utilizando la alusión o poniéndole una máscara inofensiva. Esto es lo que acontece en los sueños, donde actúa la censura que es una defensa de la amenaza de unas pulsiones y unos deseos -o verdades- inaceptables. Y en la literatura fantástica, donde todo está permitido, el sueño y la sensación de desestabilización que a menudo produce con sus revelaciones, son dos elementos fundamentales para penetrar en los lados oscuros del sujeto, los que no puede controlar porque se escapan de su lógica y del trabajo de su conciencia.

El sueño puede elegir su material entre el reciente o el lejano, por ejemplo algo irresuelto en el interior del sujeto que ocurrió en el pasado. En el sueño todo es posible, por lo tanto las categorías espacio-temporales como las consideramos cuando estamos despiertos no tienen ningún valor ni reglas -otro motivo por el cual la literatura fantástica se sirve de ellos-, no existe la imposibilidad ni la contradicción y todo ocurre en simultaneidad; esto resulta normal porque se basa en la que Freud define condensación: la correlación entre elementos que durante la vigilia están desconectados. Gracias al proceso de condensación se pueden concentrar muchos elementos en uno, así que cada elemento manifiesto puede esconder varios elementos latentes, creando unas personas colectivas o formaciones mixtas, como escribe Freud: "[...] l'intensità di tutta una serie di pensieri può infine trovarsi raccolta in un unico elemento rappresentativo. È questa la *compressione* o *condensazione*, [...]."[294] La fuerza de la condensación y del desplazamiento -es decir el proceso mediante el cual algo desagradable o inaceptable se transfiere sobre un objeto o persona para proteger al sujeto de la ansiedad-, distorsiona el deseo onírico que existe en el inconsciente, y las imágenes del sueño no corresponden a este deseo, son una censura, una defensa. Por esto el sueño se sirve a menudo de símbolos, personales y ambiguos, que se pueden interpretar solamente dentro del contexto onírico, o sea dentro de cada sueño de cada persona.

En *Man and His Symbols*,[295] Jung afirma que los sueños son muy importantes porque desempeñan una función protectora para el individuo fragilizado, cuya unidad es débil y puede fragmentarse fácilmente; sirven para mantener el equilibrio psíquico. Es más, pueden despertar unos conocimientos que se habían olvidado, como afirma Freud: "Occorre dunque ammettere che nel sogno sapevamo e ricordavamo cose che invece

[294] *Ibídem*, p. 542.
[295] Jung, Carl G., *Man and His Symbols* (1964)*;* se ha consultado la traducción italiana, *L'uomo e i suoi simboli*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1983.

sfuggivano alla nostra memoria durante il giorno."[296] O pueden ser premonitores e indicar lo que todavía no hemos comprendido a nivel consciente: "Ma ciò che non riusciamo a vedere consciamente viene spesso percepito dall'inconscio che può trasmettere l'informazione attraverso i sogni."[297] Pero el sueño molesta, "[...] varca la soglia della coscienza."[298] Marie-Louise von Franz escribe: "Attraverso i sogni si acquista coscienza degli aspetti della propria personalità che, per varie ragioni, non si desidera di conoscere direttamente troppo da vicino. Questo è ciò che Jung definisce «la coscienza dell'ombra»."[299] Una sombra que como el sueño es una metáfora del doble y que representa el lado oscuro de la personalidad.

En unos cuentos de Fernández Cubas que ya hemos analizado aparece este motivo, por ejemplo en "En el hemisferio sur", donde Clara decide escribir su última obra tras un sueño que le da la inspiración. Para ella la vida ya no tenía ninguna originalidad y ya no podía ser útil para la inspiración literaria ni para la búsqueda de un sentido; en cambio este sentido se podía encontrar en los sueños, donde se manifestaban los deseos más profundos que se habían reprimido en el inconsciente. Era la vida la que tenía que conformarse con los sueños a través de la literatura, como afirma Clara en las páginas de su última obra:

> [...] La campanilla del despertador me devolvió a la insulsa cotidianeidad de mis días. Hasta aquel momento no había hecho otra cosa que escribir la vida; ahora, iba a ser la vida la que se encargara de contradecir, destruir o confirmar mis sueños....[300]

Encontramos el motivo también en "Helicón", donde Marcos sueña con las gemelas Ángela y Eva mientras se pelean por conquistar su cuerpo, o en "El faro", cuyo protagonista transcurre el tiempo en ensoñaciones y recuerdos de sueños, soñando también con la llegada de las provisiones y pensando en estar condenado a seguir soñando aunque esté muerto o, mejor dicho, aunque se imagina estar muerto. Pero en los cuentos que a continuación analizaremos el sueño es el eje de la intriga del cual no puede prescindir o ésta se desarrolla en parte en el mundo onírico.

En "El ángulo del horror" el elemento del sueño es fundamental, porque supone la revelación de una verdad horrible que trastorna a Carlos, el hermano de la protagonista

[296] Freud, *Opere 1899. L'interpretazione dei sogni*, ob. cit., p. 20.
[297] Jung, Carl G., ob. cit., p. 51.
[298] *Ibídem*, p. 64.
[299] Franz, Marie-Louise von, *Il processo di individuazione*, en Jung, ob. cit., p. 168.
[300] Fernández Cubas, ob. cit., p. 119.

Julia, hasta desembocar en su muerte. El cuento está relatado en tercera persona singular, único caso en el conjunto de *Todos los cuentos* además de "El moscardón" -pero cuya diégesis se divide entre el narrador homodiegético en primera persona singular y el heterodiegético en tercera persona, en una mezcla de voces y perspectivas-, lo que supondría un narrador más fiable siendo externo a la historia. En cambio el punto de vista parece ser el de Julia y la voz narrativa cuenta lo que ocurre desde la perspectiva de la muchacha, hurga en sus pensamientos y descubre las cosas al mismo tiempo que ella: es un narrador equisciente, que sabe lo mismo que el personaje.

Carlos le cuenta a su hermana el sueño revelador: había aprobado los exámenes en Brighton con éxito, por esto había ganado muchas medallas y diplomas, y había comprado regalos para la familia. Al regresar a su casa, la casa de vacaciones en la playa, había percibido algo extraño.

> Algo tremendamente desagradable y angustioso que al principio no supe precisar. Porque era exactamente *esta casa*, sólo que, por un extraño don o castigo, yo la contemplaba desde un insólito ángulo de visión. Me desperté sudoroso y agitado, e intenté tranquilizarme recordando que sólo había sido un sueño. [...] Sé que no podré librarme de él en toda la vida...[301]

Por esta razón ahora estaba en un estado que el médico había diagnosticado como depresión porque, al volver a casa en la realidad, había visto el mismo ángulo del horror. Por esto desde entonces había dejado de comer y se quedaba encerrado en su habitación.

¿En qué consiste este ángulo? Se ha interpretado en varios modos: puede ser el descubrimiento del horror de la vida, de la existencia de la muerte -lo indecible por excelencia- o la voluntad de no aceptar la inminente edad adulta con su corrupción -como se ha visto en el capítulo anterior-, o la inestabilidad de lo real, donde es suficiente cambiar perspectiva para ver las cosas de otra manera. Para Freud, el elemento onírico de la casa representa el cuerpo y todo lo que está relacionado con él, por lo tanto el hecho de que Carlos sueñe con su casa podría también indicar que sueña con su mismo cuerpo que está cambiando, ha crecido y se está convirtiendo en el cuerpo de un adulto, una condición que el chico no acepta. Es más, Freud afirma que: "L'angoscia è un impulso libidico, che parte dall'inconscio e viene inibito dal preconscio."[302] La angustia que siente Carlos podría ser

[301] *Ibídem*, p. 218.
[302] Freud, *Opere 1899. L'interpretazione dei sogni*, ob. cit., p. 310.

algo -una voluntad dice Freud- que en el pasado desarrollaba libido, esto es una pulsión sexual, por esta razón parece que el muchacho está rechazando también su sexualidad, que le da miedo. El ángulo es una perspectiva que le provoca un horror inexplicable por representar algo que quizá sabía -o deseaba o temía a la vez- en su incosciente, pero que solamente gracias al sueño había surgido de su interior.

Al final, también su hermana descubrirá lo mismo, y esto confirma la idea de que el ángulo en realidad está escondido dentro de las personas, las cuales en un momento dado se dan cuenta de su existencia y ya no pueden interpretar el mundo como hacían antes, sobre todo los adolescentes, los cuales se ven obligados a salir de la infancia con sus seguridades y descubrir también su sexualidad. Esta teoría parece encontrar una confirmación en el capítulo de von Franz, donde se explica que el caos que un niño -o un adolescente- tiene dentro de sí al enfrentarse a un mundo que no entiende, que todavía no logra interpretar y cuya imperfección le resulta problemática, puede ser fuente de perturbación y causar su aislamiento en una especie de fortaleza privada. El inconsciente del adolescente que intenta adaptarse al mundo, durante los sueños "[...] presenta una serie di dolorose raffigurazioni di ciò che non funziona nel soggetto e nei suoi atteggiamenti coscienti. Allora, l'individuo deve iniziare il processo «inghiottendo» ogni sorta di amare verità."[303] Por lo tanto Carlos habría visto en el ángulo del horror una representación simbólica de sus lados irresueltos de adolescente, de su incapacidad de comprender el mundo de los adultos en el que tenía que vivir; la casa donde la familia pasaba las vacaciones, que le causaba el efecto inquietante, podría simbolizar la pérdida o la corrupción de la infancia por parte de los adultos. Pero en este caso el sueño es mensajero de muerte y no había hecho sino empeorar la situación del chico, quien se suicidará con los somníferos.

En definitiva, el punto de partida ha sido el sueño como figura del doble, ambos proyecciones del inconsciente y del sujeto fragmentado, dividido, que ya no se percibe como un yo único y que ve la realidad como amenazante por haber dejado de aparecer algo estable; pero luego hemos comprobado que el mundo onírico sirve también para proteger al individuo de su misma fragilidad, estableciendo un equilibrio psíquico. En este cuento la función protectora del sueño no se ha desempeñado sino ha actuado al revés, empujando a Carlos hacia la muerte, igual que al personaje de "En el hemisferio sur", Clara Sonia.

[303] Franz, ob. cit., p. 167.

A menudo en el sueño todo aparece al revés respecto a la realidad y Freud lo llama proceso de inversión, es decir la representación de un contenido manifiesto que es el contrario del latente, y por esto lo que se sueña es lo contrario del verdadero deseo. Freud subraya el hecho de que la inversión es muy importante para la censura, porque la deformación es total. Esto es lo que pasa en el cuento titulado "El lugar" donde el protagonista, después de la muerte de su mujer Clarisa, empieza a soñar con ella o, mejor dicho, a encontrarla en una dimensión onírica donde la guía, le explica que ya no puede tener ni frío ni miedo porque estaba muerta, le da unos consejos para acostumbrarse a estar en el panteón de la familia. Sueña con lo que le gustaría hacer, con su deseo de proteger de alguna manera a su mujer. El sueño supone un desdoblamiento de la vida misma del protagonista, quien intenta convencerse "[...] de que de las dos vidas que mantenía a diario sólo una era real."[304] En el sueño hallamos el proceso de condensación freudiano, porque el hombre se encuentra en una dimensión donde ni el tiempo ni el espacio tienen importancia, donde resulta posible que una persona fallecida hable con él desde el cementerio y todo es normal; además el protagonista desea vigilar sobre su mujer y cuidarla. Pero, a medida que pasan las noches y siguen los encuentros, Clarisa empieza a manifestar fastidio por los consejos del marido, y le hace unas revelaciones desconcertantes: tía Ricarda, la terrible tía riquísima y malvada, en aquel mundo era la criada, y los buenos de los Miró-Miró, una parte de la familia, eran los peores. El hombre entiende que ya no puede ayudarla porque allí está todo al revés. Es más, ahora su mujer le inquieta porque es bella, está feliz y se encuentra muy bien en *aquel* lugar, sin él; su lugar ya no era el piso donde vivían juntos, sino el panteón de su familia, donde ella había adquirido el poder y ya no le necesitaba a él.

Si durante su vida Clarisa era la típica mujer dulce, sumisa, que había dejado la carrera en la universidad después de la boda para convertirse en ama de casa, ahora en el más allá ella es arrogante, hasta malvada, una maldad que manifiesta a través de:

> [...] unas carcajadas sonoras, estridentes. Unas carcajadas que por unos instantes se mezclaron con el eco metálico de su voz y me produjeron un profundo desasosiego. ¿Me habría enamorado de Clarisa de saber, de sospechar siquiera, que era capaz de reír así?[305]

¿Se habría enamorado si ella hubiera sido como le aparece ahora? En el sueño la mujer se convierte en todo lo que a lo mejor él temía, su doble, exteriorizando sus lados oscuros,

[304] Fernández Cubas, ob. cit., p. 324.
[305] *Ibídem*.

hasta apoderarse de la atención de la madre -fallecida- del narrador, la cual cubre los hombros de Clarisa con una de sus capas bordadas y le dice que no la molestara, causándole una fuerte emoción: "[...] me llenó de un sudor frío y me hizo permanecer incorporado en el lecho quién sabe durante cuántas horas."[306] Podemos suponer que, de acuerdo con las teorías de Freud sobre el proceso de inversión, el hombre haya empezado a soñar con el revés de la realidad para alejarse de Clarisa y de las historias de familia que su madre le contaba de niño; tal vez quisiera acabar con aquella serie de sueños que le impedían construirse una vida nueva y quizás necesitara una acción de la censura sobre sus sentimientos hacia su mujer para cambiar la situación. En efecto, después de aquel episodio, el hombre decide realizar algo con lo que había soñado, es decir mudarse a otro piso y poner el suyo en venta, además de ver a su doctor para designarle primer albacea y entregarle los objetos que tendrá que poner en su ataúd cuando se muera: actúa él también como Clara Sonia y hace lo que le sugiere el inconsciente cumpliendo con su deseo.

En este relato los procesos de condensación y de inversión onírica sirven para el tratamiento del motivo del sujeto dividido entre realidad y sueño, donde se ponen en discusión sus certezas y se le sugiere la manera para acabar con sus problemas, sea éste un suicidio o un consejo con el fin de modificar su vida después de una desgracia, o incluso una precaución para luego ser capaz de moverse en el panteón del más allá.

En "La fiebre azul", el hecho de dormir bien -y de soñar bien- aparece como algo importante desde el comienzo de la historia. El protagonista, que se halla en una localidad imprecisa de África, aloja en el Masajonia como un europeo más, un hotel célebre por estar contagiado por el "Heliobut", una especie de enfermedad que padecen los blancos, *algo* inexplicable. Allí oye a una voluntaria que dice: "-¡Qué bien he dormido! -repetía-. Tan bien que incluso he soñado que dormía."[307] Luego el padre Berini, un cura misionero, le pregunta si había dormido bien y el narrador empieza a entender el porqué durante una noche, cuando padece el insomnio y se desdobla.

El encuentro con su doble ocurre en una escena de pura tensión, casi delirante, en la que el protagonista está convencido de que hay otra persona en la oscuridad de su habitación, quizá un ladrón o un asesino; es más, piensa incluso que puede ser un espíritu: "La eventualidad de que el entrometido, además de invisible, fuera incorpóreo no logró asustarme más de lo que estaba."[308] Intenta ponerse a salvo, hasta que entiende que "la

[306] *Ibídem*, p. 325.
[307] *Ibídem*, p. 383.
[308] *Ibídem*, p. 394.

presencia" está tumbada en la cama y duerme. La ve como un hombre pequeño e insignificante y, cuando se da la vuelta, el protagonista comprende que:

> Aquel hombrecillo insignificante, pequeño, despreciable... ¡era yo mismo! Un alfeñique rodeado por la inmensidad de la mosquitera. una nimiedad, una ridiculez, una miniatura. El hombre no era nada. ¡Era yo! Y yo no era nada. [...] estaba sentado en la butaca, completamente despierto, y al mismo tiempo en la cama durmiendo a pierna suelta.[309]

El efecto perturbador es total: el hombre se ve a sí mismo desde la exterioridad, como si saliera de su cuerpo, es el desdoblamiento entre el sueño y la vigilia, entre dos dimensiones: "Volví a estudiarme. ¡Qué poca cosa era! Cualquier objeto tenía más entidad que yo mismo. [...] Yo no era nada. O casi nada. El *casi*, lejos de animarme, me llenó de desolación."[310] Ahora entiende la frase de la voluntaria y qué es el Heliobut. Probablemente, también la chica había salido de sí misma y se había contemplado mientras dormía, pero el espectáculo le resultaba agradable. En cambio, quien como él veía a un "hombrecillo" que no era nada, sobre todo en sentido moral, a lo mejor enloquecía porque no podía aguantar la evidencia de ser algo diferente de lo que creía, o de lo que quería aparentar, y a veces acababa matándose: el doble también aquí sigue siendo mensajero de desgracia y utiliza el sueño para aparecer. En efecto, por un momento también el protagonista piensa deshacerse del doble: "Sentí un estremecimiento. ¿Estaba pensando en un asesinato? ¿O debería llamarlo suicidio?"[311] Hasta que otro personaje lo despierta del sueño y el doble desaparece.

El Heliobut es la depresión, el trastorno mental, la insatisfacción que se siente por su propio ser y la conciencia de no tener una identidad estable, de no ser un sujeto único sino fragmentado y débil, *algo* que nunca es lo que parece y que jamás podrá ser lo que se espera o se desea. El hecho de que esta enfermedad la padecen sólo los blancos puede indicar una crítica a la sociedad posmoderna occidental. El narrador define el Heliobut una "fiebre azul", porque durante el desdoblamiento sufre una alucinación en la que lo ve todo azul, a lo mejor porque la palabra procedía de la pareja Elliot y Blue, los antiguos dueños ingleses del hotel, y "Blue", además de traducir "azul", significa también "triste", la misma tristeza debida a la depresión, pero esta es una suposición.

[309] *Ibídem*, p. 396.
[310] *Ibídem*, p. 398.
[311] *Ibídem*, p. 397.

Desde aquel momento, la "fiebre azul" no deja de atormentar al hombre, quien está insatisfecho de su familia, la cual para él es como el Heliobut: "[...], no es casi nunca una casualidad. Sólo un merecimiento."[312] Son palabras muy duras sobre su mujer y sus hijos. Por esta razón decide volver a viajar y al final regresa al Masajonia. Paradójicamente vuelve al lugar donde se había desdoblado y había descubierto su poquedad y su depresión latente, pero al mismo tiempo es un lugar lejos de su familia -la causa de su insatisfacción-, en un mundo opuesto al occidental, en "el hemisferio sur". Aquí el sueño -y el doble- ha sido una salvación, porque le ha servido para tomar conciencia de sí mismo y entender que su deseo más íntimo era el de huir de su familia.

En el relato "El moscardón" el sueño, uno de los elementos de un cuento cuya atención se focaliza en el tema de la vejez, es importante porque enseña los deseos reprimidos del inconsciente de una anciana que tiene algo del pasado irresuelto dentro de sí misma. A través del sueño la mujer, doña Emilia, consigue encontrar la paz de los sentidos y se muere mientras duerme, tranquilamente.

El cuento se divide entre dos narradores, por un lado hay una tercera persona heterodiegética que relata los acontecimientos describiéndolos como si llevara una cámara de cine, utilizando sobre todo el tiempo presente de indicativo, para indicar la repetición de las acciones de la anciana y para describirlos como hechos cercanos, que ocurren a medida que el lector lee el texto; por otro hay la narración de la protagonista misma en primera persona singular y siempre en presente de indicativo, relatando todas sus acciones y sus dudas a la hora de interpretar o recordar la realidad -debidas a unos problemas de memoria- de manera lineal.

El sueño para doña Emilia se mezcla con la realidad; ella no entiende dónde está el límite entre las dos dimensiones y tiene que llevar cuidado cuando habla con sus sobrinos o con sus asistentas, para no parecerles loca y no acabar en una residencia de ancianos. Se pone en marcha el proceso de condensación onírico y ella sueña con sus amigas del colegio que le recuerdan "lo de antes" y con las cuales vuelve a ser una adolescente, canta el himno del colegio y va a una fiesta; una de ellas, Teresa Torrente, representa la voz del inconsciente y señala su problema irresuelto desde el primer encuentro onírico: "-No llegaste a casarte, ¿verdad?-"[313] Esto es el problema de la mujer, la causa de su latente insatisfacción.

[312] *Ibídem*, p. 409.
[313] *Ibídem*, p. 457.

La anciana empieza a entender algo sobre la cuestión al ver un programa televisivo donde una abogada explica la autocensura que actúa en los sueños, a menudo cuando está a punto de acontecer algo maravilloso o erótico, y la persona se despierta:

> La censura. La au-to-cen-su-ra [...] como no puede con el embrujo de los sueños, acude a su único medio al alcance. Interrumpirlos. [...] -¿Frustrante? Quizá sí. Pero, por otra parte, nos libera de algo aterrador. Enfrentarnos a un hecho que moralmente no podemos aceptar.[314]

En su mente, doña Emilia siempre se había imaginado -y le contaba a la asistenta- que Rubén, un rico pretendiente argentino que su hermana había rechazado, en realidad se había puesto de rodillas ante ella y que fue precisamente ella la que le rechazó. Dicho en otras palabras: Emilia estaba enamorada de Rubén y le tenía celos y envidia a su hermana, esto es el hecho que no puede aceptar moralmente, por lo tanto en su imaginación quería sustituirse a la hermana. Freud subraya el hecho de que en los sueños nada se ha acabado u olvidado, por consiguiente un episodio irresuelto y que sigue excitando el pensamiento onírico está destinado a reaparecer durante el sueño, y la ofensa que se había padecido en el pasado sigue pareciendo una ofensa reciente. Lo que hace doña Emilia es una fantasía y Freud dice que a menudo el trabajo onírico utiliza las fantasías para producir los sueños, sobre todo las fantasías reprimidas:

> Esistono sogni che consistono unicamente nella ripetizione di una fantasia diurna, rimasta inconscia, [...]. Del resto queste fantasie, al pari di tutti gli altri elementi dei pensieri del sogno, vengono accostate fra loro, condensate, stratificate le une sopra le altre e così via; […].[315]

En efecto, en sus sueños ella vuelve al pasado, durante una fiesta en casa de una amiga, cuando era joven y durante el verano. Y aparece el argentino. Teresa Torrente le ordena que haga algo, que se acerque al chico y luego

> "[...] se ha ocultado tras un seto y besa ahora apasionadamente a un chico. ¿De dónde ha salido el muchacho? Emi busca desconcertada a las demás

[314] *Ibídem*, p. 466.
[315] Freud, *Opere 1899. L'interpretazione dei sogni*, ob. cit., p. 451.

> amigas. También ellas han enterrados sus medallas en macetas y, riendo, se han refugiado en la oscuridad."[316]

Estas medallas, de Hija de María, no tienen un significado claro, porque las muchachas las ocultan y dicen que la de Emilia no sirve y que es sólo de aspirante. ¿Qué representan? ¿Son el símbolo de su virginidad? ¿Simbolizan que ellas sí se habían casado? Freud subraya el hecho de que los símbolos oníricos son personales, por lo tanto cada persona tiene los suyos propios y es esto lo que convierte la interpretación de los sueños en una tarea difícil, pero añade que a menudo en los elementos que a primera vista parecen los más cotidianos e insignificantes se esconde la explicación del sueño, y que también: "[...] il simbolismo sessuale può trovare il suo miglior nascondiglio dietro le cose quotidiane e poco appariscenti."[317] En este caso podemos aventurar que en las medallas y macetas se esconda un símbolo sexual. Ahora en el sueño se presenta Rubén y la ocasión tantas veces esperada, como afirma la anciana-muchacha, pero no quiere ceder al chico porque ahora desea solamente que la sustitución con su hermana y el rechazo de Rubén se conviertan en realidad, tan sólo en su inconsciente, para satisfacer este deseo.

Luego, durante un sueño ulterior, ya está lista para quedarse con él, porque ahora sabe que era ella su preferida, y lo ve al fondo de un corredor oscuro del jardín -éste puede representar otro símbolo sexual, de acuerdo con Freud el cual afirma que la acción de penetrar en lugares oscuros y estrechos simboliza el sexo-:

> -Ven -repite Rubén-. Te estoy esperando.
> La vieja se detiene. Frunce el ceño. «Esperando...», murmura. «Esperando...» Toda la vida se le aparece de pronto como una interminable sala de espera. [...] Sabe que ya nadie se atreverá a interrumpir su sueño.[318]

Porque se ha muerto. El sueño le ha resuelto los problemas de una vida y gracias a él la muerte ha sido dulce.

Podemos afirmar que también en este caso, como en "La fiebre azul", el inconsciente con sus proyecciones ha desempeñado una función "redentora", solucionando los tormentos de ambos protagonistas aunque ha provocado su huida, una huida de la

[316] Fernández Cubas, ob. cit., p. 468.
[317] Freud, *Opere 1899. L'interpretazione dei sogni*, ob. cit., p. 319.
[318] Fernández Cubas, ob. cit., pp. 480-481.

cotidianeidad y de la insatisfacción en el caso de “La fiebre azul”, y una huida de la verdad y de la vida en “El moscardón”.

2.1.3. Conclusión

En conclusión, después de un análisis general del motivo del doble, hemos comprobado cómo lo trata Cristina Fernández Cubas, la cual lo desarrolla en muchas variantes para provocar la inquietud y las dudas sobre la propia identidad y el paradigma de realidad. Se ha visto que los dobles corresponden a las características que Rank ha enumerado, además de proporcionar lo siniestro freudiano y de deslizarse entre la locura, la mentira y el proyecto consciente de muerte. Pero no hay que considerar este motivo como algo solamente negativo sino positivo también, por representar el establecimiento del equilibrio por parte del inconsciente y el desahogo de sus pulsiones y deseos secretos. El desdoblamiento es una ocasión para conocerse y cambiar la propia vida, aceptando los lados oscuros de la personalidad; en cambio, el sujeto que no la aprovecha está destinado a la locura o a la muerte. El motivo del doble es, según las palabras de Gabriela Cordone, algo que nos ayuda a reflexionar:

> Sin duda, el doble nos lleva a pensar en la permeabilidad de las relaciones exterior-interior, físico-psíquico, [...]. Pero el doble alude también a la memoria del escándalo de la condición humana, entre cielo y tierra, entre cuerpo y alma, siempre doble y jamás uno.[319]

Es necesario que cada uno tome confianza con su lado oscuro y llegue a aceptarlo, admitiendo que existe una parte dentro de sí mismo que no puede controlar y que se escapa a la razón, como hemos visto al ocuparnos de los sueños; esto es lo que a lo mejor quiere subrayar Cristina Fernández Cubas cuando nos cuenta de mundos distintos, oníricos, absurdos y de identidades fragmentadas, incapaces de conquistar una unidad y una estabilidad, simplemente porque éstas son imposibles para el sujeto posmoderno, incapaz de interpretar el mundo dentro y fuera de sí mismo.

[319] Cordone, art. cit., p. 159.

2.2. El espejo, real y metafórico: el doble en el espejo, el otro como espejo y la escritura como espejo metafórico

Como se ha visto anteriormente, el desdoblamiento del sujeto es una técnica recurrente en la literatura para describir la crisis de identidad y la fragmentación del yo, porque cuestiona la percepción de una personalidad única y estable; el sujeto fragmentado es débil, no tiene certezas ontológicas ni se siente capaz de distinguir entre la realidad y una dimensión-otra ajena a la lógica y a las reglas que la *doxa* ha impuesto. Además, se han analizado las múltiples representaciones del motivo: gemelos, voz y sueño, pero también las figuras que proceden del sujeto reflejado pueden considerarse metáforas del doble, como la sombra y la imagen en el espejo.

Por lo que se refiere al tema del espejo, un objeto que cuenta con una larguísima tradición cultural y una densa simbología, hemos observado que Cristina Fernández Cubas lo utiliza en algunos cuentos. Como en el espejo hay confusión entre la realidad y sus reflejos, se lo considera un motivo perfecto en el ámbito de lo fantástico: es un objeto ambivalente y doble por su misma naturaleza, verdadero y falso a la vez. En su obra titulada *Sugli specchi e altri saggi*, Umberto Eco afirma que, en efecto, la imagen especular inspira la literatura -fantástica, añadimos- por representar el desdoblamiento más singular entre los varios tipos de doble y por exhibir su absoluta unicidad:

> Che l'immagine speculare, sia tra i casi doppi, il più singolare, e esibisca caratteri di unicità, spiega appunto perché gli specchi abbiano ispirato tanta letteratura: questa virtuale duplicazione degli stimoli (che talora funziona come se ci fosse una duplicazione e del mio corpo oggetto, e del mio corpo soggetto che si sdoppia e si pone di fronte a se stesso), questo furto di immagine, questa tentazione continua di ritenermi un altro, tutto ciò fa dell'esperienza speculare una esperienza assolutamente singolare, sulla soglia tra percezione e significazione.[320]

Jurgis Baltrušaitis también subraya el carácter misterioso y mágico del espejo: "Qualunque sia la sua forma o la sua destinazione, lo specchio è sempre un prodigio dove realtà e illusione si sfiorano e si confondono."[321] En este umbral entre la percepción, la interpretación y la significación de la realidad, en este caso mediante el espejo, el sujeto se

[320] Eco, Umberto, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985, p. 18.
[321] Baltrušaitis, Jurgis, *Lo specchio: rivelazioni, inganni e science-fiction*, Milano, Adelphi, 2007, p. 281; título original *Le miroir: révélations, science-fiction et fallacies* (1981).

mira pero ve a otro o se siente usurpado por su imagen especular, empezando una lucha contra su doble como en el cuento de Edgar Allan Poe, titulado *William Wilson* (1839). En esta historia el protagonista comprende delante de un espejo que no había matado solamente a su doble, sino a sí mismo, y el homicidio se convierte en suicidio. Jurgis Baltrušaitis, sobre el asesinato del propio reflejo en el espejo, afirma que puede haber una inversión, es decir que es el reflejo el que mata a quien se refleja: "Perché oggetto e riflesso sono indissolubilmente uniti, la scomparsa dell'uno fa scomparire l'altro, anche se vi è un'inversione: il riflesso svanito annienta l'oggetto e il suicidio diventa omicidio."[322]

De todas formas, el motivo del espejo es fundamental para el sujeto en la percepción y la construcción de su identidad como veremos en este capítulo. Trataremos el motivo desde tres diferentes enfoques después de un análisis general: en primer lugar desde el punto de vista de metáfora del doble, en segundo lugar desde la perspectiva de la construcción de uno mismo que se define comparándose con el otro -como si fuera un espejo-, y en último lugar como reflejo del yo que se exterioriza en la escritura, la cual habla del sujeto.

El espejo tiene múltiples facetas, a menudo opuestas entre sí, porque hay la cara que agobia, la cómplice, la deformante, la vidente, la alegórica o simbólica, etc. Según Baltrušaitis, este objeto había nacido para que los hombres pudieran conocer su propia imagen; es más, se les aconsejaba a los filósofos que se sentaran delante de un espejo para meditar, entrando en un estado de contemplación, reflejándose y reflexionando, como indica el mismo origen etimológico del latín *reflexus*. Pero luego, a medida que se desarrollaba la sociedad, crecían los vicios y el espejo se utilizaba por vanidad o placer. En el pasado, desde la Edad Media, se pensaba que el espejo fuera la imagen de Dios y de la verdad porque reflejaba las cosas como eran y todas las cosas eran obra de Dios. El espejo era símbolo también de Cristo, de la Virgen -*speculum sine macula*-, de la Sabiduría, por lo tanto había que buscar en su luna el rostro de Dios. Luego se ha comprendido que el espejo no era exactamente un instrumento "sincero" porque el reflejo está al revés, muestra unas cosas idénticas a las reales y sin embargo ellas no coinciden, por lo tanto el espejo es falso, engañador, crea unas ilusiones o, en el caso de los espejos deformantes, distorsiona la realidad, la agiganta o la achica, y la puede incluso deformar. Escribe Baltrušaitis: "Geroglifico della verità, lo specchio è anche geroglifico della falsità. Moltiplicato, diversamente disposto o diversamente incurvato, esso muta le apparenze della vita che vi si

[322] *Ibídem*, p. 231.

disfa e vi si riforma liberandosi totalmente dalle sue misure e dal suo equilibrio."[323] El sujeto que se mira en él no puede estar seguro de lo que ve, sino es probable que la visión le provoque una sensación de horror, un efecto perturbante. También Umberto Eco nos da su opinión sobre este supuesto "engaño" y afirma que en realidad no lo es:

> Lo specchio riflette la destra esattamente dove c'è la destra e la sinistra dove c'è la sinistra. È l'osservatore (ingenuo, anche quando fa il fisico) che per immedesimazione si figura di essere l'uomo dentro lo specchio, e guardandosi si accorge che porta, diciamo, l'orologio al polso destro. Ma il fatto è che lo porterebbe se egli, l'osservatore, fosse colui che sta dentro lo specchio (*Je est un autre!*).[324]

Las palabras de Eco señalan el hecho de que el sujeto es el ingenuo, el cual deja que el espejo engañe sus sentidos porque es un objeto que crea ilusiones. Según la opinión del autor, hemos aprendido a utilizar los espejos de manera correcta, pero seguimos hablando de ellos de manera equivocada.

Durante la antigüedad se decía que existían unos espejos que lograban reflejar todas las ciudades de la tierra o que mostraban las imágenes de los barcos lejanos que se estaban dirigiendo al puerto donde se había colocado el espejo, por ejemplo en el Faro de Alejandría o en el Coloso de Rodas, y ya desde la época romana había unas prácticas mágicas llamadas catoptromancia. Éstas consistían en prever el futuro gracias al espejo -o a las superficies donde se podía reflejarse, como el agua o las piedras preciosas-,[325] también porque se pensaba que el espejo supiera cosas y que pudiera despertar unos conocimientos escondidos dentro de una persona. Pero al mismo tiempo era peligroso, porque la imagen especular podía incluso conducir a la muerte, como ocurre en los mitos de Narciso y del basilisco: "Per diversi che fossero, Narciso e il basilisco si annientavano entrambi col veleno e con la passione guardandosi in uno specchio."[326]

El hecho de que desde el siglo VI la Iglesia prohibiera las prácticas de catoptromancia, contribuyó a considerar el espejo como un objeto aún más diabólico. Según los religiosos, era el diablo el que aparecía en las superficies, con el fin de engañar y

[323] *Ibídem*, p. 281.
[324] Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, ob. cit., pp. 12-13.
[325] Se consideraba la catoptromancia la mayor de las "-mancias", o sea prácticas mágicas, a través de las cuales se adivinaba el futuro o el pasado; hasta el aire y el agua podían revelar unos conocimientos escondidos. Se utilizaban palanganas, ampollas, incluso uñas; sobre todo se creía que fuesen los niños inocentes o las vírgenes los sujetos que mejor entendían los mensajes ocultos, como explica Baltrušaitis.
[326] Baltrušaitis, ob. cit., p. 242.

corromper a los hombres, y la destrucción del espejo podía ser vista como una acción purificadora, el exorcismo de un objeto demoníaco. Siendo la imagen una proyección del alma, se creía que el espejo pudiera apoderarse del alma de quien se fijaba demasiado en él; además, se decía que en el espejo viviese el diablo, por consiguiente el alma cautiva se convertiría en su propiedad. Baltrušaitis cita un cuento medieval que representa perfectamente el peligro del espejo, el cuento de la tigre y del cazador que le roba los cachorros. El animal, después de darse cuenta de lo que el cazador había hecho, corre detrás de él; éste le lanza un espejo, así que la tigre cree que su imagen reflejada es la de su hijo y vuelve a su guarida. La moral del cuento consiste en que no hay que ser como la tigre que pierde su cachorro, símbolo del alma, porque se ilusiona delante del espejo demoníaco. "Il cacciatore è in agguato con il suo specchio per rapirci l'anima e per ingannarci. Gli specchi sono desideri di questo mondo e i suoi inganni."[327] Es más: quien no logra ver su reflejo en el espejo ha perdido el alma o está muerto, como los vampiros. Había muchísimas supersticiones sobre este objeto, y todas indicaban las precauciones que las personas dedicaban a su imagen como reflejo del alma para protegerla de posibles amenazas, por ejemplo se cubrían los espejos si en casa había un muerto para evitar que ellos capturaran su alma, o se temía que los niños pudiesen contraer alguna enfermedad y morirse al mirarse en un espejo, o que era posible ver al diablo.

Otto Rank, en *Der Doppelgänger*, enumera muchas de las supersticiones alrededor del espejo, lo asocia al motivo del doble e incluye en su investigación el elemento de la sombra, siendo ésta una proyección del cuerpo, un reflejo, y por lo tanto representa el alma. La sombra es una copia del cuerpo pero es más ligera y Rank afirma que probablemente fue ella la primera representación del alma -y del doble como su personificación- en las sociedades primitivas, donde la sombra era algo real, como para los niños: "L'uomo può aver tratto dall'esperienza dei sogni la dimostrazione che l'io mobile continua ad esistere anche dopo la morte, ma solo l'ombra e l'immagine riflessa possono avergli suggerito l'idea di avere anche in vita un doppio misterioso."[328] Todo lo que se refiere a la imagen del cuerpo está estrechamente relacionado con el alma, por esto el retrato y la fotografía pueden aprisionarla de la misma manera que el espejo, o esto es lo que se creía no solamente en las sociedades primitivas sino en unas zonas europeas también.

[327] Baltrušaitis, ob. cit., pp. 248-249.
[328] Rank, ob. cit., p. 102.

Theodore Ziolkowski, en *Imágenes Desencantadas:Una Iconología literaria*,[329] clasifica las metáforas especulares durante la Historia, las cuales influyeron sobre el pensamiento y la literatura: el espejo platónico es el espejo del arte que refleja la vida y el mundo de los fenómenos, el espejo cristiano es la imagen del alma que refleja a Dios y el espejo romántico es la reproducción del yo que refleja a otro ser humano, por ejemplo a un amigo o a un amante. Según Ziolkowski el espejo es una metáfora, "[...] carece de existencia real en cuanto imagen, dándose tan sólo como figura del habla."[330] El espejo puede representar el deseo o el miedo de conocerse, la necesidad de una reflexión existencial, convertiéndose en: "[...] el instrumento ilustrativo de los horrores del propio yo; de ahí que se quiebra con frecuencia cuando pone al descubierto verdades difíciles de admitir."[331] La acción de romper el espejo supone la completa autoaniquilación, es un gesto simbólico que implica la ruptura de una unidad.

El espejo puede agigantar el narcisismo y la vanidad del ser humano, por esto puede llevar a la alienación por un lado del sujeto demasiado enamorado de sí mismo, para el cual no existe nada fuera de su propio ego, y por otro del sujeto que no consigue reconocerse en su reflejo, que rechaza su imagen porque la querría diferente o porque no la acepta, rechazándose a sí mismo a la vez. En este caso la imagen llega a ser una enemiga, representa la falta de correspondencia entre lo que el sujeto ve y lo que quiere ver; es un desdoblamiento perturbante, porque se siente horror o asco por el propio aspecto exterior, el cual se mira casi como si fuera un objeto. Escribe Mladen Dolar: "La scissione già esiste: non posso riconoscermi allo specchio e al contempo essere me stesso. Riconoscendomi ho già perso l'immediata coincidenza con me stesso nel mio essere e nel mio godimento."[332] Por lo tanto el espejo es una fuente de perturbación, donde se ve la escisión que señala la pérdida de la unicidad del sujeto, de la correspondencia entre él y su imagen; su gozo resulta imposible porque ya no es único, una parte de él se ha separado, incluso quebrado: hay una distanciación.

El elemento del espejo resulta imprescindible para que el sujeto se reconozca como tal y para que éste tienda a diferenciarse de los demás, reconocidos como sujetos-otros, como alteridad. Jacques Lacan ha colocado el estadio del espejo como punto central de su teoría psicoanalítica: según ésta, el niño no percibe ninguna distinción entre sí mismo y el otro, entre él y su madre, ni percibe una identidad propia, pero luego, cuando conoce la

[329] Ziolkowski, Theodore, *Imágenes Desencantadas:Una Iconología literaria*, Madrid, Taurus, 1980; título original *Disenchanted Images: A Literary Iconology* (1977).
[330] *Ibídem*, p. 135.
[331] *Ibídem*, p. 140.
[332] Dolar, art. cit., p. 115.

diferencia, pierde el sentimiento de unidad y por consiguiente la seguridad que tenía. El momento en el cual entiende la diferencia entre él y la madre acontece normalmente entre los 6 y los 18 meses de vida, al mirarse en un espejo, cuando por un lado deja de percibirse como un cuerpo fragmentado, en trozos, pero por otro deja también de sentirse indiferenciado respecto a la madre, quien ahora ve como alguien separado de sí mismo. Es más, ella nombra "yo" -del hijo- la entidad que el niño ve, pero esta identificación de la imagen con "yo", reforzada por la madre que insiste en asociar el reflejo al hijo, es un reconocimiento erróneo, porque es solamente una imagen, no es el niño. En cambio éste, desde aquel momento, toma la imagen en el espejo como la prueba de su existencia y la confirmación de que es un sujeto con un cuerpo completo y diferente de los demás.

Lacan define este proceso una "assunzione giubilatoria della propria immagine speculare",[333] la cual manifiesta,

> in una situazione esemplare la matrice simbolica in cui l'*io* si precipita in una forma primordiale, prima di oggettivarsi nella dialettica dell'identificazione con l'altro e prima che il linguaggio gli restituisca nell'universale la sua funzione di soggetto.[334]

Para Lacan el "Yo" es una ilusión basada en el reflejo de un espejo, y no puede ser único porque la unidad originaria se ha perdido al conocer la diferencia, entrando en el orden simbólico del lenguaje, es decir la sociedad civilizada con sus reglas y convenciones. La aparición de una *Gestalt*, es decir una representación, forma o esquema mental, "[...] simbolizza la permanenza mentale dell'*io* e al tempo stesso ne prefigura la destinazione alienante; [...]."[335] El psicoanalista afirma que la imagen especular es el umbral del mundo visible por lo que se refiere a las proyecciones del cuerpo del sujeto y a las apariciones del doble, cuya existencia presupone la manifestación de unas realidades psíquicas. Para Lacan, el estadio del espejo tiene la función de establecer una relación del organismo con su realidad pero lo define una tragedia, porque implica la adquisición de una identidad basada en una rígida estructura que influye en la mente hasta producir la alienación. Resumiendo, es el otro -la madre en este caso- el que contribuye al reconocimiento del niño como sujeto mediante el espejo. Al mismo tiempo, el espejo es el culpable de la

[333] Lacan, Jacques, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, en *Scritti*, Vol. 1, Torino, Einaudi, 1974, p. 88; título original *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je*, en *Ecrits*, Paris, Editions du Seuil, 1966.
[334] *Ibídem*.
[335] *Ibídem*, p. 89.

ilusión por la cual el niño considera fiable la imagen y construye su identidad bajo este error, encuentra su yo a través de una alienación. En este planteamiento podemos intuir que el otro es fundamental para la construcción del sujeto y no solamente durante el estadio del espejo, sino también a lo largo de la vida.

El otro interviene constantemente en la percepción que uno tiene de sí mismo, porque a menudo el sujeto se adapta a la consideración que los demás tienen de él, modifica su actitud de acuerdo con quien está con él y puede hasta reprimir sus deseos o su carácter por culpa del otro, desembocando en trastornos interiores, mentales. El otro es como un espejo donde el sujeto busca su identidad, su lugar en el mundo, la aceptación o el rechazo. Escribe Galimberti:

> [...] l'altro in cui è la radice di ogni alienazione, non ha in sé la sua forza alienante, ma in me che gliela conferisco nel momento in cui la mia libertà lo instaura come soggettività che mi oggettiva. L'alienazione non è quindi una condizione umana, ma una libera scelta. Io non nasco alienato, ma alienabile […].[336]

Si el sujeto le confiere demasiada importancia a la opinión del otro corre peligro de alienarse, sobre todo si tiene una inseguridad intrínseca y si percibe al otro como juez temible.

El objeto llamado espejo es también una prótesis del ojo según la definición de Umberto Eco: "[...] un medium materiale che consente il passaggio di informazione."[337] Además, Eco retoma las teorías de Lacan: "Lo specchio è un fenomeno-soglia, che marca i confini tra immaginario e simbolico."[338] Gracias al espejo, el yo especular se convierte en yo social. Eco subraya que para utilizar bien el espejo hay que recordar que es solamente un objeto, para que su reflejo no illusione a quien se mira o llegue a ser una alucinación, engañando la percepción de la persona. Además añade que de por sí la imagen especular no es un doble, pese a su utilización en la literatura, en la cual el motivo del espejo como doble inspira desde siempre a los escritores, por ser la representación de un desdoblamiento particular, como se ha observado anteriormente: el yo se mira pero se percibe como otro delante de sí mismo; el sentido de desconcierto y de alienación frente a este efecto no puede sino resultar un tema interesante, que toca la sensibilidad de cada cual siendo el espejo un objeto cotidiano.

[336] Galimberti, *Il corpo*, ob. cit., p. 239.
[337] Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, ob. cit., p. 16.
[338] *Ibídem*, p. 10.

Si para Eco el espejo es una prótesis del ojo, para Graziano Benelli es un ojo suplementario:

> Lo specchio diventa l'occhio supplementare puntato sul proprio viso, l'occhio puntato contro i propri occhi; quest'Occhio ci penetra a tal punto che nulla può sfuggirgli: il Grande Occhio puntato contro gli uomini diventa allora un continuo pericolo, una costante minaccia […].[339]

Benelli afirma que un espejo no es nunca objetivo porque nos vemos de una cierta manera en menoscabo de otra: nuestra mirada es siempre subjetiva. Es más: su fuerza es tan poderosa y perturbante que logra falsificar hasta el falso y desdoblar el doble.

Según la opinión de Jurgis Baltrušaitis, el espejo es falso porque la imagen es sólo un reflejo en un espacio inasible donde las cosas están al revés, y la visión resulta oblicua, superpuesta, "[...] dove ci sono due cose in una: il che offre possibilità a riflessioni e speculazioni di vario genere."[340] Y más adelante añade: "Evidentemente noi ci perdiamo negli specchi. Sono dei labirinti, sono spazi infiniti, sono vortici, sono oceani. Ci si perde ed evidentemente si ha paura di perdersi."[341] El espejo es un laberinto, guarda un mundo al revés cuya puerta puede abrirla alguien como el personaje de las novelas de Lewis Carroll, Alicia, la cual un día logra pasar a través de un espejo situado en el salón de su casa y entra en una habitación que llama "the Looking-glass house". Antes del momento en el cual ella entra, la niña imagina qué puede encontrar allí: "First, there's a room you can see trough the glass -that's just the same as our drawing-room, only the things go the other way."[342] Alicia sabe que el espejo -o su reflejo, las cosas que según ella están al otro lado-, es falso, que miente, por ejemplo cuando afirma que "ellos" no encienden de verdad el fuego: "[...] unless our fire smokes, and then smoke comes up in that room too- but that may be only pretence, just to make it look as they had a fire."[343]

Los de la Casa del Espejo fingen y lo tienen todo al revés, por esto las palabras de los libros van en una dirección equivocada y su gatita no podría beber la leche que "ellos" beben, porque es mala. Las palabras al revés aparecen en el cuento de Fernández Cubas titulado "Los altillos de Brumal", donde la protagonista regresa a la aldea de su infancia,

---

[339] Benelli, Graziano, "Chi si specchia è perduto. Letteratura e specchio", en Amendolagine, Franco *et al.*, *Fallit Imago. Meccanismi, fascinazioni e inganni dello specchio*, a cura di B. Bandini e D. Baroncelli, Ravenna, Longo Editore, 1984, pp. 105-106.
[340] Baltrušaitis, Jurgis, "Le trame dello «specchio»", en Amendolagine, ob. cit., p. 10.
[341] *Ibídem*, p. 14.
[342] Carroll, Lewis, *Through the Looking Glass. And what Alice found there*, Mount Vernon, Peter Pauper Press, [s. d.], p. 15.
[343] *Ibídem*.

un lugar que es lo contrario de lo que consideramos normal: anochece a mediodía, no crece ninguna planta, se preparan los alimentos por medio de unos procedimientos alquémicos y los nombres, incluso las canciones de los niños -y quizá muchas cosas más-, se pronuncian al revés. Parece casi una aldea más allá del espejo. Alicia quiere fingir que hay una manera para entrar en el espejo, pero su deseo se cumple y logra pasar a través:

> And certainly the glass *was* beginning to melt away, just like a bright silvery mist. In another moment Alice was through the glass, and had jumped lightly down into the Looking-glass room. [...] Oh, what fun it'll be, when they see me through the glass in here, and can't get at me!"[344]

Pero al final descubre que ha sido todo un sueño, igual que su recorrido en el País de las Maravillas. Se puede pasar a través del espejo y penetrar su fría luna solamente en los sueños, con la conciencia de que el mundo en su interior es falso, es un laberinto que engaña los sentidos y distorsiona la realidad.

Otra forma en la cual el sujeto se siente metafóricamente como delante de un espejo es la escritura o, mejor dicho, la escritura como imagen del yo. La acción de escribir algo representa una exteriorización del pensamiento del sujeto y su conversión en un objeto visible. La literatura toma forma por medio de la escritura que supone la separación entre el yo y sus palabras, donde éstas se materializan en una hoja y se convierten en cosas. Escribe Carlo Sini:

> Nell'oralità il discorso (come dice la parola) scorre come un fiume e il parlante fa corpo con esso. La scrittura invece separa il linguaggio dalla persona parlante e lo traduce in un oggetto, in una cosa visibile e fissa. Stagliandosi di contro a esso, il parlante acquista un rilievo nuovo e separato. Diviene letteralmente un "io".[345]

A través de la escritura el yo se desdobla y se mira como en un espejo, donde la escritura constituye su reflejo y habla de él. En sus cuentos, Cristina Fernández Cubas utiliza a menudo el elemento del diario personal el cual es un móvil para el funcionamiento de la memoria o para el desahogo personal, o de la hoja en blanco que le da miedo al personaje cuyo deseo de escribir permanece frustrado, por citar unos ejemplos, porque la escritura

[344] *Ibídem*, pp. 16-17.
[345] Sini, Carlo, *Etica della scrittura*, Milano-Udine, Mimesis, 2009, p. 35.

pone al sujeto delante de sí mismo y lo obliga de cierta manera a objetivarse, a ordenar sus pensamientos y convertirlos en texto.

Es menester subrayar que hemos definido la escritura como espejo del sujeto solamente en sentido metafórico, desde la perspectiva de los personajes de los cuentos que la utilizan de varias maneras, pero recordemos que la escritura implica una separación del yo, una objetivización del pensamiento y su transformación en un texto, es decir en un objeto. Walter J. Ong afirma que la escritura, desde su aparición, presupone: "[...] la riduzione del suono a spazio, la separazione della parola dal presente immediato e vivo, nel quale possono esistere solo parole parlate."[346] Es más, un texto puede existir en ausencia de su autor, después de su muerte y durante años. En cambio sabemos que el espejo no tiene la posibilidad de reflejar a un sujeto si éste no está presente, por lo tanto es testigo de una presencia y de las coordenadas espacio-temporales de yo-aquí-ahora. La escritura es un producto artificial que se basa en reglas codificadas, por ejemplo en el sistema del alfabeto fonético o en los ideogramas, y que aisla el pensamiento sobre una superficie convirtiéndolo en una unidad visiva. Escribe Ong:

> Quello che il lettore vede ora su questa pagina non sono vere parole, ma simboli codificati mediante i quali un essere umano adeguatamente informato può evocare parole vere, il cui suono egli pronuncia. Un brano scritto non può essere nulla di più che dei segni su una superficie, fin tanto che un essere umano non lo usi consapevolmente come indice di parole parlate.[347]

Vemos cómo la escritura, la cual está hecha de signos sobre una superficie, no puede funcionar como el espejo. Éste puede asociarse al sujeto que mira para sus adentros para reflexionar -como si estuviera delante de un espejo y reflexionara sobre sí mismo- y para producir un texto que hable de él, donde él pueda "verse" solamente en sentido metafórico. Es cierto que la escritura ayuda la auto-conciencia del sujeto que escribe, pero no es un espejo.

Resumiendo, la autora nos enseña unos modos más mediante los cuales el sujeto puede desdoblarse, es decir por medio del motivo especular con sus consecuencias de tipo alucinatorio, a través de la confrontación con los otros que -como espejos deformantes- le quitan su seguridad y modifican la percepción de sí mismo, y finalmente gracias a la

[346] Ong, Walter J., *Oralità e scrittura*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 123; título original *Orality and Literacy. The Technologizing of the World* (1982).
[347] *Ibídem*, pp. 109-110.

escritura como espejo del yo y de sus secretos o deseos, donde el sujeto crea su doble de papel.

El cuento de Fernández Cubas que enseña más frecuentemente el motivo del espejo y donde éste representa un elemento fundamental de la historia es "Mundo". La identidad de Carolina, la narradora-protagonista, está estrechamente relacionada con la imagen que ella, al llegar al monasterio donde transcurrirá toda su vida, mira en un espejo que la abadesa le entrega para que pueda verse por última vez, con el fin de recordarse joven y bella para siempre. Cuando, más adelante en el cuento, Carolina está obligada a mirarse después de muchos años en un espejo y se descubre envejecida y fea, el choque es tan fuerte que ella sufre una pérdida de identidad, porque no se reconoce en su misma imagen. El terrible descubrimiento la empujará a vengarse de Madre Perú, la monja fingida que le había puesto el espejo delante; de hecho, Carolina manifestará su doble naturaleza, la malvada, que durante años había reprimido junto con la rabia.

El elemento del espejo aparece ya desde el comienzo de "Mundo", cuando Carolina se mira a menudo en el espejo retrovisor del chófer que la estaba llevando al monasterio. Luego madre Angélica, la abadesa, le da un espejo: "- Toma, hija, y sal al huerto. Allí verás tu rostro por última vez. Un rostro que te va a acompañar toda la vida."[348] Lo que llama la atención de la protagonista es el aspecto del objeto: "Era un espejo de mano, con mango de plata. Un espejo de cuento, pensé."[349] En este pasaje podemos entrever una referencia al espejo de la madrastra de Blancanieves, la cual se mira con mucha vanidad y exige ser -y permanecer- la más bella, preguntándole cada día: "Espejo, espejito mágico, ¿quién es la más bella del reino?" Como el de la madrastra, también el espejo en el cual se contempla Carolina tiene la función de fijar la identidad mediante la seguridad de ser hermosa, a través de la certeza sobre la propia imagen, viéndose y reconociéndose como desea ser o como siempre ha visto su propio rostro. Escribe Folkart: "Parallel to the mirror stage of psychoanalytic subject development, this reflection establishes the ideal image of a youthful self that will give Carolina the illusion of wholeness."[350] Pero esta visión es limitada porque le niega a la muchacha la conciencia de sus cambios físicos debidos al

[348] Fernández Cubas, ob. cit., p. 256.
[349] *Ibídem*. En los cuentos, los espejos tienen a menudo una función muy importante porque permiten ver cosas que normalmente no se pueden ver, porque sus poderes superan el tiempo y el espacio. Por ejemplo en "La Bella y la Bestia" de Mme Leprince de Beaumont (1751), la chica logra ver a su padre gracias a un espejo mágico, o en "La Reina de las Nieves" de Hans Christian Andersen (1844), el niño empieza a tener la visión distorsionada por culpa del fragmento de un espejo malvado, el cual le había entrado en un ojo, por citar algunos.
[350] Folkart, ob. cit., p. 141.

tiempo que transcurre y la encierra en una condición de eterna juventud que, aunque a primera vista puede aparecer idílica, la separa de la realidad. Es más, podría ser que Carolina siga considerándose una adolescente de quince años, igual que las demás monjas, y que nunca tome conciencia de ser una mujer adulta, tal vez confíe en las palabras de madre Angélica: "Aquí no se envejece, ¿sabes?"[351]

La protagonista se ha observado con atención en el espejo que sujeta, para fijar su imagen en la memoria -ella misma lo declara: "Aquél era mi rostro. Iba a ser mi rostro para siempre. E intenté fijarlo en la memoria."-.[352] Compara el objeto con un espejo de cuento y éste, como si fuera de verdad un espejo mágico, le enseña su futuro en un monasterio que es una especie de "castillo de irás y no volverás":

> Entonces la vi. [...] Era madre Pequeña. Quise volverme y saludar, pero el espejo se me adelantó y por unos momentos la luna se llenó de un rostro viejo, el rostro más viejo y arrugado que había visto en mi vida, unos ojos sin luz, una sonrisa desdentada, inmensa. Y enseguida, con un movimiento casi imperceptible, volví a ser yo. Las horquillas se me habían caído de la boca y jadeaba. Pero no era el calor ni el cansancio, sino un grito. Aquélla fue la primera vez que grité en silencio.[353]

Parece una alucinación, pero el reflejo de la vieja madre Pequeña representa el mismo reflejo que Carolina tendrá en el futuro, es como una profecía: ella tiene la oportunidad de contemplar en el espejo el destino inevitable de cada ser humano. Lo entenderá solamente después de largos años, en los cuales, "Los días se suceden implacables, empeñados en repetirse, en copiarse, en parecerse tanto unos a otros [...]";[354] son días que parecen unos espejos que reflejan siempre las mismas cosas.

Carolina percibe el envejecimiento de madre Angélica pero no imagina sus propios cambios, por consiguiente la visión de su rostro en el espejo de madre Perú le causa un choque muy fuerte. Esto pasa cuando la narradora entra en la celda de la monja fingida para avisarla de que la abadesa se estaba dando cuenta de que era una mentirosa y para aconsejarle que le confesara la verdad; madre Perú está borracha y tiene consigo un espejo que desestabiliza y paraliza a Carolina quien no imaginaba verlo porque recordemos que, de acuerdo con la tradición, el espejo manifiesta y agiganta el narcisismo y la vanidad, por

[351] Fernández Cubas, ob. cit., p. 253.
[352] *Ibídem*, p. 257.
[353] *Ibídem*.
[354] *Ibídem*, p. 264.

esta razón en el monasterio estaba prohibido. Además, espejarse estaba prohibido también porque suponía un gesto de libertad y, por lo tanto, de rebelión: "Lo specchio è godimento incontrollato, ingiustificato, immotivato: ecco perché specchiarsi è pericoloso. Specchiarsi -in letteratura- è liberare il proprio desiderio: è il desiderio di libertà."[355]

La sudamericana la pone delante de la dura realidad, es decir que ella seguía mirando las cosas como si fuera todavía una niña, aunque había dejado de serlo: "-Y deja de mirarme con esa estúpida expresión de niña. Vieja, revieja. Eso es lo que eres. Una meticona vieja."[356] Luego ocurre lo que provocará la ruptura dentro de Carolina y la manifestación de su doblez:

> Me agarró del rosario con fuerza y me obligó a inclinar la cabeza sobre el espejo. «Mírate ya. Vieja revieja», gruñó aún. Y entonces, por segunda vez en mi vida, grité en silencio. Porque, aunque cerrase enseguida los ojos, aunque apretara los párpados para no ver, hubo una fracción de segundo, apenas un instante, en que el azogue me devolvió un rostro arrugado, sorprendido, aterrado. Y aunque todavía no puedo explicarme cómo ocurrió, sí sé que de inmediato lo reconocí. Allí estaba ella. Su rostro olvidado. Allí estaba -¡otra vez! madre Pequeña.[357]

Aquí aparece lo siniestro freudiano: a pesar de que el rostro es el suyo ella no se reconoce porque es como si fuera el de otra persona, familiar y extraño a la vez, lo mismo que pasó al ver el verdadero rostro de madre Pequeña en el espejo, nada más ingresar en el monasterio. En aquel entonces, la visión del reflejo de la monja había provocado en Carolina el retorno de lo reprimido; éste probablemente consistía en el miedo a envejecer, o en la asociación de la vejez con la edad adulta y la maldad, debido al hecho de que los adultos que había conocido durante su infancia eran malos, le habían aportado solamente sufrimientos y la habían obligado a hacerse monja. Y ahora su rostro envejecido había provocado lo mismo, pero en este caso se trataba de ella misma, o sea se había cumplido lo que en su corazón quizás temía: la pérdida de la juventud y de la inocencia; es como si de repente se despertara de un sueño, donde la falta de una imagen especular la preservaba de la confrontación consigo misma y con el paso del tiempo.

Escribe Nancy Vosburg: "The mirror plays an important role in the narrative, suggesting the separation and subsequent fusion of Self/Other. […] The mirror suggests

[355] Benelli, art. cit., pp. 113-114.
[356] Fernández Cubas, ob. cit., p. 278.
[357] *Ibídem*, p. 279.

not only the dual nature of the narrator, as "engañada/engañadora" [deceived/deceiver], but also the fusion of Self and Other."[358] Vosburg subraya la importancia que tiene el espejo en la percepción del sujeto en comparación con el otro, o con su fusión, como le ocurre a Carolina con madre Pequeña. También Folkart se detiene en el papel que desempeñan el espejo y el otro, y afirma que el descubrimiento del cambio físico representa la inestabilidad de la identidad, por lo tanto la protagonista pierde la certeza de ser todavía una joven y de percibirse como una adolescente. Esto supone su venganza hacia madre Perú, culpable de haber destruido la visión -mental- de sí misma y su seguridad:

> This unsettling "other" voice of Mother Perú reveals that that enclosed protection, which Carolina thought the convent offered her, is as artificial and illusory as that youthful image of herself that the mirror once reflected. Carolina is inspired to take action to improve her situation because of the shocking realization, provoked by the oppositional other, that her identity is not stable at all.[359]

En efecto la narradora misma había admitido que la idea de salir del monasterio, que ella define "nuestro fuerte", le daba miedo: "Porque la sola idea de salir al siglo nos producía malestar, desconcierto, [...]."[360] Pero el descubrimiento de su envejecimiento había destruido aquella magia que le daba una sensación de seguridad, casi de eternidad. Si ahora Carolina ya no es la niña inocente que creía ser sino una adulta envejecida y fea, entonces ella también puede actuar con maldad, como los demás adultos, y su doble engañador se superpone al doble engañado. Por consiguiente pone en práctica su venganza hacia madre Perú y permite que la policía la detenga, ocultando el mate burilado en el cual la monja fingida contaba la verdad sobre su huida y sustituyéndolo por otro -que Carolina misma había grabado-, donde ella parece la culpable del crimen.

Al final de la historia la protagonista logra convertirse en la abadesa del monasterio, utiliza su herencia familiar para que las monjas pudieran comer mejor y para que no se preocuparan demasiado por encontrar dinero con el fin de sustentarse. Es más, si lo desean pueden incluso salir del monasterio para visitar a familiares o para acudir al médico. Pero, a pesar de todo, ella quiere seguir con la tradición que había aprendido de madre Angélica: entregarles un espejo a las novicias y permitirles la visión de su rostro por última vez, es

[358] Vosburg, Nancy, "Being Other in Another/'s Place: Uncanny Adventures in *Con Agatha en Estambul*", en Glenn, Kathleen M.; Pérez, Janet, ob. cit., p. 75.
[359] Folkart, ob. cit., p. 145.
[360] Fernández Cubas, ob. cit., p. 272.

decir que acepta mantener las viejas reglas, privando a las novicias de los espejos para toda la vida, condenándolas a la misma imposibilidad de comprobar el paso del tiempo. Es probable que esta decisión no sea solamente el respeto de una vieja prohibición relacionada con la "maldad" que se atribuía a los espejos, sino también el deseo de evitar cualquier espejo para no correr el riesgo de ver su rostro viejo y feo.

Un elemento más del cuento que queremos subrayar es la *mise en abyme* narrativa, porque está estrechamente relacionado con el espejo, siendo el efecto óptico que se obtiene al poner un espejo delante de otro, para que la imagen se reproduzca al infinito, cada vez más pequeña, hasta alcanzar un punto. Se puede definir también como un juego de cajas chinas en imágenes, donde la más grande contiene las pequeñas y cada una contiene otra. Eco afirma que el espejo como prótesis puede tener una función de extensión o de intrusión, y que la *mise en abyme* tiene una función de intrusión:

> Le protesi possono essere meramente *estensive* (come la lente) o *intrusive* (come il periscopio o certe specole usate dai medici): lo specchio si presta a entrambi gli usi (lo specchio può essere usato per estendere la portata dell'occhio come se avessi organi visivi sul dito indice). Anche gli specchi *en abîme* del negozio del barbiere svolgono funzione intrusiva.[361]

Y añade: "In quanto canale-protesi lo specchio può provocare inganni percettivi, come tutte le protesi."[362] La *mise en abyme* engaña la percepción de la realidad, donde la imagen se repite en copias que parecen multiplicarse infinitamente; éstas parecen amplificar la visión por ser muchas, pero es un engaño: hay solamente un objeto que se refleja.

En "Mundo", esta técnica se ve en la estructura misma del cuento que contiene historias dentro de la historia -y esto nos recuerda de inmediato al Don Quijote de Cervantes-, y sobre todo en la decoración del baúl de Carolina, su herencia materna, la cual representa un marino de espaldas al mar, al velero, al sol y a la tormenta con

> un cuadro que sujetaba con la mano derecha y que no era otro que él mismo, de espaldas al mar, al velero, al sol y a la tormenta y mostrando, a todo el que lo quisiera ver, de nuevo un cuadro, ahora más pequeño, con todo lo que acabo de mencionar, y que remitía a un tercero, y éste a un cuarto, y éste a un punto minúsculo [...].[363]

[361] Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, ob. cit., p. 16.
[362] *Ibídem*, p. 17.
[363] Fernández Cubas, ob. cit., p. 254.

Escribe Glenn: "This *mise en abyme* of pictures within pictures and worlds within worlds is a metaphor for the structure of "Mundo" and its stories within stories [...]."[364] La visión del marino provoca un vértigo que a lo mejor sugiere, además de la estructura del cuento, la eterna repetición de los días exactamente iguales, que se copiaban entre sí, sin cambios perceptibles, ni siquiera la ilusión de las monjas que estaban convencidas de que permanecerían siempre las mismas.

En "La mujer de verde", el elemento del espejo sirve para una de las apariciones del doble de la protagonista, y más específicamente en el baño de un restaurante. Allí se mira en un espejo de tres caras y ve a la mujer de verde, su desdoblamiento:

> La he visto con toda nitidez. No sé si ha abierto la puerta y, al verme, ha salido enseguida. No sé si estaba allí cuando yo me he enterado. Todo ha sucedido con extrema rapidez. Yo secándome la cara con la toalla de papel, jugando mecánicamente con las posibilidades de un espejo de tres caras, comprobando mi peinado, mi perfil, y ella, una sombra verde, pasando como una exhalación por el espejo. Rectifico la posición de las lunas, las abro, las cierro y, atónita aún, logro aprisionarla por unos segundos.[365]

Este doble, que problematiza la relación de la narradora con el mundo, es como hemos visto el mensajero de locura y de muerte, y es significativo el hecho de que aparezca en un espejo, y de tres caras. Cada cara puede representar un lado distinto de la personalidad, una parte de la identidad con la cual la mujer dice "jugar", pero "mecánicamente", es decir sin pensarlo demasiado, sin que esto le provoque placer: no la satisface. Por lo que se refiere al espejo, en este pasaje la protagonista lo utiliza como si fuera mágico, un "espejo de cuento" como en "Mundo", y ella parece una bruja que quiere encerrar la figura de la mujer de verde en el objeto; es más, nos recuerda lo que según la tradición hace el diablo: robar el alma de las personas por medio del espejo. En realidad ella se está aprisionando a sí misma en la locura, pero no lo entiende.

---

[364] Glenn, Kathleen M, "Narrative Designs in Cristina Fernández Cubas's 'Mundo' ", *Romance Languages Annual*, Vol. 9, 1997. Se ha consultado la versión digital, URL: http://tell.fll.purdue.edu/RLA-Archive/1997/Spanish-html/Glenn,Kathleen.htm.

[365] Fernández Cubas, ob. cit., p. 288.

De todas formas, el espejo donde la narradora se refleja a sí misma para comprobar su posición en el mundo y en el corazón de su jefe es su secretaria Dina, cuyo aspecto se parece mucho a el de la mujer de verde. La chica representa el otro como espejo de la protagonista. Stephens de Jonge subraya el papel del otro en la construcción del sujeto e interpreta este cuento como la voluntad de la narradora de destruirse a sí misma además de Dina:

> Current theories about subjectivity underline the "other's" role in creating a subject position. These theories explore how the self uses the other as a mirror to reflect and delineate identity. In "La mujer de verde", the narrator's murder of Dina suggests that the destruction of the other points to self-destruction as well. In short, the narrator creates then destroys the other in order to gain control but ultimately to lose herself.[366]

Queremos añadir una interpretación de Folkart del espejo de tres caras, que ella también ve como las múltiples perspectivas de la personalidad, pero se fija en el punto de vista de los lectores y escribe:

> Similarly, readers are placed before the mirror of the text, and must change their perspectives to capture the referent they seek. Yet each new perspective infinitely refracts off the others, so that is never possible to definitively secure the original referent -the entire "truth" of the story.[367]

Y, como parece difícil entender cuál es la verdad del cuento porque el final permanece nebuloso, también la identidad es incomprensible y se fragmenta en "un espejo de tres caras".

En el cuento "El ángulo del horror", el motivo de la imagen especular aparece en las gafas de sol de Carlos, el hermano de la protagonista Julia. Ésta logra entrar en la habitación del hermano, el cual está en un estado de depresión que la familia no comprende, y escucha el porqué de su tristeza. Carlos lleva unas gafas oscuras donde Julia se refleja, como si fueran un espejo. El efecto es perturbador, porque ella se ve como un monstruo, desdoblada en las dos lentes y con cara de espanto, con el deseo de huir de allí:

[366] Stephens de Jonge, art. cit., p. 203.
[367] Folkart, ob. cit., pp. 156-157.

> Las gafas de Carlos la enfrentaron por partida doble a su propio rostro. Dos cabezas de cabello revuelto y ojos muy abiertos y asustados. Así debía de verla él: una niña atrapada en la guarida de un ogro, [...] sentía debajo de aquellas dos cabezas de cabello revuelto y ojos espantados dos pares de piernas que empezaban a temblar, [...].[368]

En este pasaje es como si Julia se distanciara de sí misma, viéndose como un ser dividido en dos, desdoblado, que adquiere vida propia en las gafas del hermano; o, mejor dicho, la división no es solamente en dos partes sino en tres, porque hay ella más los dos reflejos en las lentes. Es una alucinación que se parece a la escena de una película, donde el personaje ve la imagen de alguien a su espalda -por ejemplo del enemigo- en el espejo, y no puede hacer nada; en este caso el reflejo está por delante, pero la tensión de la protagonista, que se siente prisionera y no sabe qué hacer, es la misma, y a ésta se añade la sensación de que se había convertido en un ser monstruoso. Es más, aquí la imagen especular está deformada también, siendo el cristal de las gafas un material que normalmente achica las figuras: estamos delante casi de una magia sobre el reflejo de Julia, quien se encuentra sometida a un engaño perceptivo, como si estuviera delante de un espejo deformante.

Eco analiza la cuestión de este tipo de espejos y los define unas prótesis que desempeñan unas funciones alucinatorias y de intrusión, igual que la *mise en abyme*. Dice que, en el caso de los espejos deformantes de feria, nosotros sentimos cierta diversión al espejarnos en ellos y les permitimos "mentir" sobre nuestra imagen; en cambio, si no sabemos ni que estamos frente a un espejo, ni que éste deforma, experimentamos una alucinación porque se engaña nuestra percepción. Pero Eco afirma que solemos relegar los espejos deformantes en las ferias o en los castillos de cuentos, porque nos desestabilizan, porque delante de un espejo de aquella categoría:

> [...] sono portato a vedere me stesso come il tipo di un altro (di un gigante, di un nano, di un essere mostruoso): c'è come l'inizio di un processo di universalizzazione, un dimenticare il referente[369] per fantasticare sul contenuto -sia pure come tentazione continuamente repressa, controllata dalla coscienza della singolarità del fenomeno, da un

[368] Fernández Cubas, ob. cit., pp. 218-219.
[369] El referente es el sujeto u objeto que se refleja. La imagen especular no puede producirse sin la presencia del referente. La relación entre el objeto y la imagen es una relación entre dos presencias.

> ragionare a freddo sulla situazione allucinatoria in atto… C'è un "sapere di più" su ciò che sono o potrei essere, […].[370]

La posibilidad de razonar sobre lo que uno es o podría ser, es decir mirarse adentro y reflexionar sobre su propia identidad, es algo que aterroriza a los hombres, los cuales tienen miedo del vacío o de la nada que corren el riesgo de encontrar. Para Eco, la sorpresa del sujeto delante de su reflejo distorsionado es lo que señala la anomalía, la alteración de la "normalidad" de la propia imagen especular; esto es lo que le pasa a Julia, quien ya no se reconoce, sino que ve a un monstruo con dos cabezas, cuatro piernas y cuatro brazos.

La interpretación que Folkart da de este cuento está basada en la mirada y en su relación con el conocimiento y con la mirada del otro como espejo de su propia subjetividad. Sabemos que el sujeto se construye y se percibe relacionándose con los demás; para Folkart, Carlos se pone las gafas de sol para obscurecer su visión del mundo, un mundo que ya no entiende y donde todo, desde su nueva perspectiva, le parece deformado, causándole horror, y para que la conciencia de que las cosas ya no eran como las había visto hasta entonces dejara de atormentarle. En cambio, "Julia longs to be seen by her brother, from the outside, because her relationship with him is crucial to what she believes she knows about herself."[371] Cuando la protagonista vive su experiencia alucinatoria al mirarse en las gafas de Carlos, antes logra verse como él mismo la ve y luego, según la opinión de Folkart, entiende el punto de vista del hermano y se da cuenta de que el otro -que es diferente de ella- representa otra manera de verse a sí misma, en este caso a través de las gafas. "As her double, this other reflects a dual vision with which she identifies: she *feels* two pairs of legs that connect to the two heads and frightened pairs of eyes that she observes."[372]

Nosotros aventuramos una interpretación más: Julia, por medio de la visión especular perturbadora que distorsiona el reflejo que ella tiene normalmente -un reflejo que, según la teoría de Lacan sobre el estadio del espejo como formador de la función del yo, había contribuido a su construcción como sujeto-, vive una pérdida de identidad y empieza a percibir la realidad como Carlos, es decir de manera deformada. Este proceso la llevará poco a poco hasta el final, donde su visión estará completamente sometida al ángulo del horror, que se ha interpretado como el abandono de la infancia y la entrada en la edad adulta, con todos los problemas que provoca en los adolescentes. La imagen

[370] Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, ob. cit., p. 27.
[371] Folkart, ob. cit., 210.
[372] *Ibídem*, p. 211.

especular en las gafas del chico es un umbral entre dos dimensiones distintas, donde Julia ha tenido que experimentar la pérdida de su identidad de niña a través de una deformación, quizá la misma deformación que corrumpe moralmente a los adultos.

En el cuento titulado "Lúnula y Violeta", hallamos la utilización del motivo del espejo en las tres variantes que hasta ahora hemos analizado. El personaje de Violeta, tras el encuentro con Lúnula, relata la carrera hasta su habitación para hacer la maleta e irse después de romper su espejo: "[...] la luna desgastada de aquel espejo empeñado en devolverme día tras día mi aborrecida imagen."[373] La chica considera su imagen "aborrecida", o sea siente repugnancia hacia sí misma y el reflejo produce un desdoblamiento perturbante; el espejo se convierte de compañero en la soledad de la habitación angosta, donde Violeta ensayaba unos monólogos frente a él, al enemigo. La acción de romperlo tiene un altísimo valor simbólico porque representa una autoaniquilación, es la ruptura de la unidad y el rechazo no solamente de la propia imagen sino del propio ser por completo, siendo el rostro -y el cuerpo en general- parte imprescindible de una identidad, y además debemos recordar que en la tradición el espejo representa el alma de la persona. Violeta ya no siente la coincidencia entre cuerpo y presencia en el mundo, no reconoce su imagen como la proyección de sí misma y lo atestigua con una acción violenta, física y moral a la vez, rompiendo el espejo.

Franco Amendolagine afirma: "La rottura dello specchio è un tabù, e lo è talmente che non ha evoluzione, non ha storia, rimane sempre ancorato ad una visione panica senza possibilità di differenziazioni."[374] Se puede solamente aludir al espejo roto porque es algo muy negativo, supone la fragmentación de la unidad y los fragmentos son señales de muerte o locura. Una idea que también Dedi Baroncelli confirma en su artículo sobre este objeto en el cine, en el cual nos recuerda que a menudo son los trastornados quienes suelen romper el espejo: "Frantumare lo specchio è la prerogativa dell'eroe esistenzialmente disturbato, [...]. Come che sia, il risultato è la perfida incrinatura dello specchio, che ratifica (per chi non avesse afferrato) il dato duro della perduta identità."[375] En el espejo roto vemos la identidad perdida y fragmentada de la protagonista del cuento, además de la confirmación de su personalidad débil e insegura. O, aventuremos, representa el deseo de purificación de una vida que no la satisfacía y que quiere olvidar.

[373] Fernández Cubas, ob. cit., p. 30.
[374] Amendolagine, Franco, "Lo specchio infranto", en Amendolagine, ob. cit., p. 28.
[375] Baroncelli, Dedi, "Piccolo cineviaggio attraverso lo specchio", en Amendolagine, ob. cit., p. 66.

Jessica A. Folkart relaciona el elemento del espejo con la fragilidad de Violeta, cuyo deseo sería el de reconocerse en la mirada de los demás: "In this story, Violeta incarnates the lost, lonely woman hoping to find herself reflected in the gaze of an "other", a motif expressed through numerous references to mirrors."[376] Las referencias a los espejos de las que habla Folkart se encuentran cuando la protagonista destruye el espejo de su habitación, o cuando las dos mujeres van a una tienda de ropa usada y en ésta hay unos espejos que Violeta define "soldados en abanico",[377] los cuales reflejan las imágenes desde todos los ángulos y no dejan posibilidad de huida.

Solamente a través de los demás la existencia adquiere sentido, el sujeto necesita al otro para reconocerse a sí mismo y para definirse en comparación con él; saliendo de la soledad, el sujeto se pone en relación con los demás y modifica su manera de comportarse en un proceso de constante adaptación, tanto negativa como positiva. La paradoja es que el sujeto quiere y debe salir de la soledad para vivir en el mundo, para proyectarse en él e intentar habitarlo, pero al mismo tiempo afronta la inseguridad de relacionarse con los otros. Escribe Galimberti:

> Presentandosi col suo corpo, infatti, l'altro non mi si annuncia come un *oggetto*, ma come quella certa *potenza sulle cose* […] e gli altri non sono più oggetti nel mondo, ma centri di elaborazione delle cose che possono decentrare la mia elaborazione.[378]

Los demás descentran la propia elaboración del mundo. Violeta ya no quiere sentirse tan asustada como las personas de aquella ciudad, necesita a alguien que la mire con ojos diferentes con el fin de convertir en diferente su misma imagen; la destrucción del espejo es casi el intento de aniquilarse para luego volver a nacer, para mirarse en otro espejo representado por Lúnula, a quien se confía. Lúnula misma tiene un nombre que recuerda la superficie del espejo, llamada luna, o el satélite simbólicamente asociado con el inconsciente y la magia. Si antes le confiere más seguridad a Violeta que, en comparación con ella, se siente más guapa y siente que ha encontrado una amiga, luego empezará un proceso de aplastamiento de la chica y de aniquilación.[379]

[376] Folkart, ob. cit., p. 32.
[377] Fernández Cubas, ob. cit., p. 31.
[378] Galimberti, *Il corpo*, ob. cit., p. 230.
[379] Este proceso será una verdadera metamorfosis, un cambio entre las dos mujeres y la inversión de sus papeles. Esto se ve en el capítulo anterior, donde se trata el tema de la metamorfosis.

Como hemos visto, la escritura es el metafórico espejo del yo y exterioriza los pensamientos y las sensaciones, convirtiéndolos en texto. En este cuento Violeta, aspirante escritora de novelas, suele reproducir sus impresiones en un cuaderno de notas que es una especie de diario personal, y está trabajando en el manuscrito de su primera obra literaria, todavía por terminar. Lúnula se sirve de la escritura para aplastar la identidad de Violeta, quien ya no se reconoce en su manuscrito, el cual no corresponde a su propio producto ni a sí misma porque Lúnula lo ha modificado a su antojo. La chica está metida en un proceso de aniquilación o, mejor dicho, de autoaniquilación, empezada por la huida de su provincia -la huida de sus raíces y la pérdida de su seguridad- pasando por la destrucción del espejo en la pensión, prosiguiendo por la humillación frente a las capacidades de Lúnula quien aplasta su identidad, ya deteriorada de antemano. Violeta parece darse cuenta de todo esto cuando, al leer su manuscrito con los consejos escritos a lápiz por la amiga, lamenta que algunas hojas

> [...] se convierten en verdaderos textos superpuestos, con su propia identidad, sus propias llamadas y subanotaciones. A medida que avanzo en la lectura veo que el lápiz, tímido y respetuoso, ha sido sustituido por una agresiva tinta roja. En algunos puntos apenas puedo reconocer lo que yo había escrito. En otros tal operación es sencillamente imposible: mis párrafos han sido tachados y destruidos.[380]

Y más adelante se preguntará: "¿Dónde termino yo y dónde empieza ella?"[381] Si el manuscrito representa el espejo de la identidad e individualidad de Violeta, entonces éstas ya no existen, y el proceso de degradación continuará hasta la quema de todo lo que había escrito: cuaderno de notas y manuscrito. La chica ya no tiene la menor autoestima, define sus textos "basura, pura basura"[382], reconoce el hecho de que ella nunca podría narrar historias porque su palabra es pobre, en cambio Lúnula "despilfarra" imaginación y energía. Violeta rebaja su ser en comparación con la otra mujer que se convierte en un espejo deformante, renunciando a un proyecto de vida independiente y a la autorealización. Violeta necesitaba a alguien que la mirara con ojos diferentes para sentirse ella misma diferente, pero la mirada del otro en este caso ha contribuido a su propia alienación, aunque esto ha sido posible por culpa de la misma inseguridad, baja autoestima y

[380] Fernández Cubas, ob. cit., pp. 33-34.
[381] *Ibídem*, p. 39.
[382] *Ibídem*, p. 38.

alienación intrínseca de la protagonista; en otras palabras, es ella la que permite la enajenación de su identidad.

La escritura, enlazada con la inspiración, en el cuento está representada a través de la imagen del jacarandá del jardín, un árbol exótico que se dice sea mágico y realice los deseos. La inspiración literaria es como el jacarandá, que florece una vez al año y cumple con un deseo solamente si es original, es decir solamente si antes nadie lo había formulado, exactamente como la literatura.

El jacarandá y la inspiración literaria podrían atribuirse también a otro cuento de Fernández Cubas, "En el hemisferio sur", donde el motivo del doble es central como ya se ha visto en el capítulo anterior, pero el de la escritura es un motivo igualmente central. Ya hemos leído que Clara Sonia es una escritora y que trae inspiración de su vida y luego de sus sueños para luego escribir sus novelas, como afirma sin rodeos: "« [...] Hasta aquel momento no había hecho otra cosa que escribir la vida; ahora, iba a ser la vida la que se encargara de contradecir, destruir o confirmar mis sueños...»".[383] La escritura aquí supone un desdoblamiento por la separación entre el yo y sus palabras, y la vida del personaje se mezcla con la ficción, en un juego metafictivo donde tarde o temprano Clara se conforma con la narración de sus novelas, generando un efecto siniestro porque, recordemos, los lectores no conocen hasta el final la coincidencia de Clara y Sonia, por lo tanto el misterio parece sin explicación lógica.

Como afirma también David Roas, en este cuento "la autora emplea la metaficción como recurso para generar un efecto ominoso."[384] La metaficción se muestra constantemente a lo largo del relato en los juegos entre literatura y vida, donde es la primera la que influye en la segunda porque todo lo que se vive ya se había escrito en los libros. Clara Sonia utiliza la escritura para escribir de sí misma, la utiliza como un espejo metafórico en el cual reflejar su vida y a lo mejor reflexionar sobre ésta. Luego a través de la escritura Clara se separa de Sonia, convirtiéndola en su doble y en un siniestro "yo" metaliterario.

La metaficción y las reflexiones sobre el proceso de creación de la obra y acerca del tema de la escritura y de la inspiración literaria, no abarcan solamente las problemáticas presentes en Clara Sonia y en su confusión entre realidad y ficción, sino interesan también la figura del narrador; la historia opone por un lado su angustia por no lograr dar a luz una novela, y por otro la arrolladora inspiración de la amiga, una oposición que recuerda a la

[383] *Ibídem*, p. 119.
[384] Roas, David, "El ángulo insólito: Cristina Fernández Cubas y lo fantástico", art. cit., p. 53.

pareja Violeta-Lúnula. El protagonista siente envidia por el éxito de Clara y no la aguanta desde el certamen literario, durante el cual estaba convencido que ganaría, mientras que ganó ella. Es más, cuando ella se suicida afirma: "Sin embargo, no podía afirmar que me hallase impresionado por la desaparición de mi amiga. Clara moría en la plenitud de su fama, llorada por todos, [...]."[385] No está triste sino casi la envidia. Está resentido con la mujer porque, contrariamente a él, tiene una inspiración poderosa; admite con amargura que: "Jamás había conocido ese momento mágico en que el escritor, poseído por una fuerza milagrosa, se ve compelido a rellenar sin descanso hojas y más hojas, a no concederse tregua, a enfermar, a plasmar sobre el papel los dictados de su mente enfebrecida."[386]

Después de este pasaje empieza una larga reflexión del hombre sobre sus intentos para propiciar la llegada de la inspiración: se había embriagado, había tomado fármacos, había intentado relajarse pero lo único que pensó fue el título de la novela, «La Holandesa de la Blanca Sonrisa». La "Holandesa" era en realidad el papel blanco, que el narrador personifica como una mujer que desea reírse de él: "Pero el papel en blanco seguía ahí. Impertérrito, amenazante, lanzándome su perpetuo desafío, feminizándose por momentos y espetándome con voz saltarina: «Anda, atrévete. Estoy aquí. Hunde en mi cuerpo esas maravillosas palabras que me harán daño. [...]»."[387] Estas palabras sugieren la imagen de una relación sexual entre la página blanca, que se convierte en una mujer, y el escritor. Jessica A. Folkart analiza el cuento entero desde un enfoque que opone los géneros sexuales, donde el protagonista intentaría afirmar su masculinidad contra la feminilidad de Clara; escribe sobre la imagen del papel en blanco: "Through the image of the feminine blank page, the narrator reifies the classical affiliation of men with writing and productivity, and attempts to transpose the pen onto the phallus."[388] Pero sus esfuerzos son inútiles y queda simbólicamente impotente. "Aging, balding, and professionally mediocre at best, this man cannot comply with the ideal construct of masculinity."[389] Según este punto de vista, también el narrador sufriría una crisis de identidad y no solamente creativa.

El hombre imagina su hipotética obra tachada de "Publicación desaconsejada", lo que él mismo hacía en la editorial, sobre todo con las primeras

[385] Fernández Cubas, ob. cit., p. 116.
[386] *Ibídem*, p. 107.
[387] *Ibídem*.
[388] Folkart, ob. cit., p. 81.
[389] *Ibídem*.

> obritas de escritores mediocres que nunca verían la luz, [...] no me costaba esfuerzo alguno imaginar mi futuro libro rubricado con un "Publicación desaconsejada" por cualquier informador demasiado pendiente de su propio papel en blanco para conceder un mínimo de confianza en el mío.[390]

Esta es una *mise en abyme* metaficticva de unas situaciones que se repiten la una en la otra, como en un juego de espejos: él que menosprecia las obras de unos aspirantes escritores, pero él mismo formará parte de aquel grupo por culpa de un empleado con problemas similares a los suyos, y éste podría sufrir el mismo destino que el narrador y así sucesivamente.

"En el hemisferio sur" es un cuento donde el tema del desdoblamiento, que representa la identidad en crisis, se manifiesta en la alucinación de Clara Sonia y en la disociación de su personalidad pero, además, encuentra un desarrollo más en la escritura que, espejo del sujeto, juega con sus trastornos e influye en su vida, en una metaficción que abarca todo el relato y ambos los personajes, con problemas existenciales y obsesionados por la inspiración literaria. Ésta es casi un pretexto para desahogar su propio narcisismo y para, al final, sentirse reflejados en su escritura, como en un espejo.

Hay otros cuentos donde la escritura adquiere un papel importante, por ejemplo en "El faro", cuya estructura tiene la forma de un diario personal que le sirve al protagonista para dialogar consigo mismo, para reflexionar sobre su propia condición y exteriorizar sus miedos. A través de la escritura el protagonista habla de su doble o, mejor dicho, se distancia completamente de sí mismo y lo divide en dos figuras: el loco y el cuerdo, las dos partes de cada ser humano. Escribe Ong sobre el diario:

> "Scrivere è sempre una imitazione del parlare, e in un diario io fingo di parlare a me stesso. Ma in realtà non parlo mai a me stesso in questo modo, né potrei farlo senza la scrittura tantomeno senza la stampa. […] Per quale «me stesso» sto scrivendo?"[391]

El diario personal es una ficción y una convención también, porque tiene sus reglas como por ejemplo la fecha o la escritura en primera persona singular. Esto señala una mayor

[390] Fernández Cubas, ob. cit., pp. 107-108.
[391] Ong, ob. cit., p. 147.

auto-conciencia del sujeto, el cual habla de sí mismo en su privacidad pero, como se ha preguntado Ong, ¿para cuál sí mismo?, ¿para qué lado de su personalidad?. En este cuento el protagonista reflexiona sobre el loco y el cuerdo que viven en su interior, ¿para quién escribe?.

Aquí también encontramos el tema de la inspiración literaria, porque el narrador tiene el objetivo de escribir un libro titulado *El secreto del mundo*, un secreto que espera desvelar mientras se queda en el faro y trabaja como guardián, a contacto con la naturaleza y con un perro que es su compañero. El deseo permanecerá frustrado y la escritura del diario contribuirá por un lado a que él tome conciencia de sus errores y de sus defectos, en cambio por otro le dará unas certezas equivocadas, porque el hombre vaga en sus pensamientos y piensa descubrir unas verdades que no tienen ningún fundamento. Pongamos unos ejemplos: cuando piensa en Aglaia, la hija de un amigo suyo de la cual está enamorado, está convencido de que ella le había enviado un beso de lejos, pero luego, después de leer de nuevo las páginas del diario donde escribía sobre ella, se convence de que no era un beso sino una mueca y que le decía el nombre de De Grät, el Gran Consejero. Éste sería, según sus reflexiones, el culpable de la falta de provisiones en el faro, porque quería su muerte por tenerle celos a Aglaia. Todo esto lo imagina mientras escribe su diario, es decir la escritura es el espejo metafórico de su interior, de sus pensamientos, y será testigo de su desgracia cuando alguien hallará el diario.

En este cuento podemos ver, además del diario personal como espejo metafórico de la interioridad del sujeto, el tema de la memoria que el tiempo -y en este caso el hambre también- distorsiona los recuerdos y les quita o le añade unos detalles o una explicación que en aquel momento no tuvieron, como afirma el narrador también, hablando del beso de Aglaia: “El tiempo o la imaginación, sin embargo, deben de haber distorsionado aquel momento.”[392] Entonces, ni siquiera el diario resulta fiable para fijar la memoria y los acontecimientos, porque en cualquier caso éstos se percibirán de manera diferente con el paso del tiempo: el sujeto no puede ni siquiera confiar en su misma escritura para tener unas certezas más.

“Mi hermana Elba” ejemplifica mejor este concepto y muestra que la escritura funciona como móvil de la memoria y como espejo de la interioridad, pero en este caso la estructura del cuento no sigue la de un diario sino es la narradora homodiegética que,

[392] Fernández Cubas, ob. cit., p. 502.

después de hallar su viejo diario personal, narra unos acontecimientos relativos a su infancia, desdoblándose entre la niña que fue y la adulta que es.

Como ya hemos dicho, el diario personal funciona de soporte a la memoria y pone en marcha la necesidad de revivir mentalmente lo que pasó y relatarlo. Escribe Neus Rotger sobre el tratamiento de la memoria en la narrativa de Cristina Fernández Cubas:

> A lo largo de este tenaz pulso con la memoria, en el que diferentes personajes se enfrentan a la tarea de ordenar el pasado y cargarlo de sentido, se pone de relieve el importante papel de la escritura, puesto que quien cuenta la historia es quien selecciona los hechos para el recuerdo, quien los fija en una lógica concatenación de causas y efectos y les atribuye un significado y una transcendencia que quizás en su momento nunca tuvieron.[393]

En el diario, la protagonista en su día seleccionó los acontecimientos relatándolos bajo su perspectiva e interés, es decir de acuerdo con su subjetividad. El texto empieza con un pequeño prólogo situado temporalmente en el momento en el cual la narradora halla su antiguo diario personal -el momento de su presente- y luego hay la narración de los acontecimientos descritos en él, iniciado el 24 de julio de 1954 cuando tenía once años, y finalizado dos años después. En esta parte la narradora sufre un desdoblamiento porque cuenta lo que le pasó durante dos años de su vida desde la perspectiva de la mujer adulta, pero al mismo tiempo hay un cruce entre la mirada de la narradora adulta en el presente y la mirada de la narradora niña en el pasado, una oscilación entre el yo-aquí-ahora de la mujer y la perspectiva de cuando era niña, durante la época del diario. Las voces se mezclan. En el prólogo la narradora confiesa que no se acordaba por qué había arrancado varias fotografías pegadas con anterioridad en el diario, ni por qué había desfigurado una reproducción del rostro de su hermanita Elba; esto sugiere que pasó algo con ella. El diario será el soporte para la memoria en sus intentos de ordenar el pasado y comprenderlo.

Después de un período durante el cual la protagonista estaba muy apegada a Elba, la hermanita con retraso mental, los padres envían a la pequeña a una escuela para niñas como ella y dividen a las hermanas. Pero la visión de Elba empieza a perseguir a la narradora noche y día, la ve "constantemente con el brazo extendido, como si, a su manera, me solicitase una ayuda urgente [...], volvía a escuchar su voz. «¡Ayúdame!», me decía

[393] Rotger, Neus, "Los resortes fantásticos de la memoria en la obra de Cristina Fernández Cubas", art. cit., p. 104.

[...]. Parecía como si Elba no reposara nunca, como si se mantuviera siempre al acecho, como si temiera caer en el olvido."[394] La protagonista ya no la aguanta, porque le aparece siempre con una expresión de angustias y el brazo extendido, "[...], tomando nota de todos y cada uno de mis pensamientos."[395] Se siente controlada telepáticamente por la hermana. Ahora podemos intuir por qué había desfigurado la reproducción del rostro de Elba, a lo mejor por rabia. Pero Elba no deja de atormentarla, hasta que un día la hermana le grita que se vaya de una vez para siempre, y desde aquel momento la imagen y la voz de la niña desaparecen progresivamente.

Cuando, al llegar el verano, las hermanas se reencuentran en la casa en la playa, después de un breve momento de alegría por parte de Elba, la situación cambia y de repente la pequeña se aísla y ya no busca la compañía de la hermana. Ésta manifiesta todo su egoísmo: "La sensación de que había perdido a una hermana me asaltó de repente pero, ante mi propio asombro, no sentí pesar alguno. [...] Pasaron algunos días. Elba, desde su mundo, parecía intuir que su presencia me resultaba incómoda."[396] La protagonista rechaza por completo a la hermana, quizás por lo que representa, o sea un mundo extraño donde ella no quería entrar nunca más, por lo tanto ya no la necesitaba. La distancia entre ellas se hace cada día más grande, hasta que ocurre una desgracia: Elba se cae de la terraza y muere -su cara se destrozó, a lo mejor también por este motivo la narradora pudo haber arrancado las fotografías y desfigurado el rostro de la hermana-, pero tampoco este suceso apaga el egoísmo de la narradora. Durante el funeral y el momento de recibir el pésame, no piensa en el dolor sino en que se siente el centro de la atención. Pero el desconcierto llega al final del cuento, que corresponde al final del diario:

> Pasó Damián con los ojos enrojecidos y me besó en la mejilla.
>
> Era el 7 de agosto de un verano especialmente caluroso. En esta fecha tengo escritas en mi diario las palabras que siguen: «Damián me ha besado por primera vez». Y, más abajo, en tinta roja y gruesas mayúsculas: «HOY ES EL DÍA MÁS FELIZ DE MI VIDA».[397]

Este final es la definitiva confirmación de la crueldad y egoísmo de la protagonista que considera el día del entierro de su hermana como el más feliz de su vida por el beso del muchacho, subrayando el acontecimiento en el diario con una exagerada letra en rojo.

[394] Fernández Cubas, ob. cit., p. 70.
[395] *Ibídem*, pp. 70-71.
[396] *Ibídem*, p. 71.
[397] *Ibídem*, p. 73.

A la luz de la lectura del final, podemos considerar el relato o como una larga confesión de la narradora, quien quizás quería desahogar su sentimiento de culpa hacia Elba, o bien como el descubrimiento gradual de algo que había olvidado, cuyo recuerdo procede poco a poco, a medida que avanza la lectura, para llegar hasta la desconcertante revelación final. Estas dos interpretaciones corresponden al desdoblamiento de la narradora que es evidente en las últimas líneas del cuento, donde la que escribió el diario y la que lo acaba de leer parecen dos personas distintas -y en cierta medida lo son, porque una era la niña que ya no existe-; la primera sería la malvada que se confiesa mientras que la segunda parece casi una mujer que se horroriza ante un pasado que ya no se acordaba. El diario provocaría lo siniestro freudiano, el retorno de algo que era familiar, pero que quedaba reprimido en el inconsciente por ser algo que angustia demasiado, espantoso, inquietante, en este caso el recuerdo de aquel día y del propio sentimiento de culpa.

Una interpretación ulterior -y que va mucho más allá del texto- la propone Folkart: "Yet the death may possibly have been caused by the protagonist herself, although she does not openly confess."[398] Folkart se pregunta si no fue la protagonista quien empujó a Elba para luego ir a la playa, mientras la niña yacía en el suelo. En este caso el sentimiento de culpa sería mucho más poderoso e inconfesable.

Hemos visto que, en este relato, el diario personal y la escritura se han utilizado como espejos metafóricos del yo que selecciona los acontecimientos según su propia construcción del mundo y de sus intereses y que, además, desahoga sus pensamientos y da unas pistas para interpretar su personalidad; en este caso hemos comprobado el profundo egoísmo de la protagonista, una característica que a lo mejor ella había olvidado a lo largo de los años, y que ahora descubre gracias al diario.

2.2.1. Conclusión

Resumiendo, se ha podido comprobar que el motivo del espejo puede utilizarse bajo tres diferentes perspectivas en los cuentos de Fernández Cubas. En primer lugar hemos analizado el espejo como representación del motivo del doble junto con las problemáticas que esto implica por lo que se refiere a la crisis de identidad del sujeto; en segundo lugar se ha subrayado la importancia del otro en la construcción del sujeto mismo, es decir que el otro tiene la función de espejo y a menudo es el móvil de las acciones del individuo, y finalmente hemos notado que también la escritura puede ser un metafórico

[398] Folkart, ob. cit., p. 60.

espejo del yo. La escritura le permite al sujeto producir un texto donde ve algo de sí mismo, por ejemplo sus inquietudes o sus recuerdos, en una novela o en un diario personal, pero sólo en sentido metafórico. Los tres son marcas de la identidad o la marcan cada uno de una manera diferente, pero todas tienen la capacidad de señalar la crisis del sujeto o de provocarle una crisis y la inseguridad existencial, como hemos visto en los cuentos que se han analizado.

CONCLUSIÓN

El análisis de la narrativa de Cristina Fernández Cubas, de la cual hemos subrayado los aspectos más importantes y los elementos recurrentes, nos ha llevado a unas conclusiones: su obra enseña la crisis de identidad del sujeto posmoderno con su falta de certezas a la hora de interpretar la realidad. A falta de categorías de juicio, el punto central es el cuerpo con sus percepciones y sensaciones. El cuerpo es una abertura hacia el mundo, es la presencia material del individuo que existe en un hábitat y se relaciona con él. Es más, todo existe de acuerdo con las coordenadas yo-aquí-ahora, las cuales dependen de la posición del cuerpo en la dimensión espacio-temporal y de cómo la percibe. La percepción del sujeto se modifica también según los cambios espacio-temporales que son intrínsecos a la condición humana: el hombre se metamorfosea sin parar, a lo largo de toda su vida, a veces según un proceso que él desea y a veces no, a menudo en lucha contra sí mismo. La temporalidad -con la metamorfosis- y la espacialidad, la cual depende de la posición del cuerpo, sono dos elementos fundamentales del cuerpo mismo, por lo tanto podemos afirmar que la historia personal del sujeto es la historia de sus puntos de vista, de los cambios de su percepión.

Por lo que se refiere al sujeto como individuo que tiene una identidad, sea ésta su personalidad o su nacionalidad, hemos comprobado que está implicado en una construcción simbólica y negociada en una continua comparación con el otro. El otro es el espejo metafórico donde el yo se mira con el fin de reconocerse, de confirmar la idea que tiene de sí mismo, de comprobar su éxito social o de definirse mediante la negación de los demás. A menudo la mirada del otro hurga en el sujeto que lo considera como un juez temible, cuyo objetivo es el de anularle; el resultado es el miedo a los demás, la desconfianza. Pero ésta depende de una inseguridad intrínseca del individuo, que no es capaz de interpretar el mundo y no tiene certezas para juzgar de manera correcta a las personas y los acontecimientos.

Hemos subrayado que la identidad es líquida, fluida, su metáfora es la del agua que nunca se detiene en un sitio sobretodo en la época posmoderna, en la cual la transformación permanente del sujeto es la solución para sobrevivir en un tiempo inestable, donde el ahora es lo más importante. Se ha visto que esta crisis ontológica procede del siglo XIX, de la “muerte de Dios” y de la metafísica llevada a cabo por Nietzsche, pero hoy ha alcanzado un nivel en el cual la duda acerca de la *doxa* ha provocado una

inseguridad continua sobre sí mismos y sobre las estructuras espacio-temporales. El género fantástico se inserta en esta crisis porque supone una ruptura entre lo físico y lo psíquico jugando con la percepción del sujeto y sus miedos o, como ocurre normalmente, subrayando sus trastornos mentales, sus alucinaciones y su incapacidad de establecer una relación fija con el mundo, esto es su fragilidad. Lo fantástico desestabiliza porque sugiere la posibilidad de que haya una dimensión-otra, inexplicable, que no sigue la axiología del paradigma de realidad sino sugiere la existencia de un mundo oscuro, donde las verdades científicas no funcionan, donde hay que olvidarse de la razón e aprender un nuevo código hermenéutico.

La narrativa de Fernández Cubas enseña la inestabilidad del sujeto y del mundo a través de unos personajes sujetos a metamorfosis diferentes. Son personajes que sufren trastornos mentales o que están obsesionados por algo o alguien, o que padecen las consecuencias del alcohol o de los fármacos, o que no logran encontrar el código para poder interpretar los acontecimientos o una realidad diferente de la que sabían manejar. Así pasa, por ejemplo, cuando el protagonista de "La ventana del jardín" está convencido de que sepa interpretar el extraño lenguaje de Tomás, o cuando los protagonistas de "la Flor de España", de "Con Agatha en Estambul" y de "La fiebre azul", los cuales se hallan en un país extranjero -y recordemos que cada lenguaje representa una distinta percepción del mundo-, cuestionan su identidad de españoles y reflexionan sobre su entera situación personal, a veces con buenos resultados y a veces no.

Los personajes de *Todos los cuentos* ofrecen a los lectores *su* versión de la realidad, equivocada y dudosa, son narradores no fidedignos cuya percepción de los acontecimientos varía a medida que transcurren los años -en efecto hemos visto que las historias relatan a menudo unos sucesos del pasado-, por consiguiente nunca tenemos la certeza de que lo que cuentan sea la verdad, esencialmente porque no hay una verdad, todo resulta relativo y sujetivo y esto se confirma en los finales, los cuales son siempre inesperados y desestabilizantes: son rupturas totales que destruyen las expectativas de los lectores. Hay muchos ejemplos: en "Lúnula y Violeta" se descubre que los dos personajes eran unas proyecciones mentales de la misma mujer, también en "En el hemisferio sur" Clara y Sonia eran la misma mujer que decide convertir su vida en la última novela que había escrito. En "El legado del abuelo" el protagonista confiesa que era él el verdadero culpable de la muerte del abuelo, una culpabilidad que quizás tenía también la hermana de Elba con respecto a la muerte de la niña. Otro ejemplo desestabilizante lo hemos visto en "La mujer de verde", donde la mendiga era una alucinación de la protagonista que en el final mata a

Dina, en una confusión donde no se entiende quién era la amante del jefe, o en “Mundo”, un cuento cuya protagonista elabora una cruel venganza contra madre Perú.

La metamorfosis de los personajes es muy evidente y mucho más dolorosa en los cuentos que relatan el paso de la infancia y adolescencia a la edad adulta, cuando los individuos se ven obligados a abandonar una visión infantil de la realidad y entrar en otro mundo. Los adultos, lejos de darles una ayuda para aceptar esta metamorfosis con más seguridad, los decepcionan y destruyen su ingenuidad e inocencia, causando en ellos odio y cinismo. Los niños descubren la falsedad y la inestabilidad de las relaciones humanas, además de la inevitabilidad de la muerte, como hemos analizado en “El reloj de Bagdad”, donde el tiempo es una entidad amenazante y peligrosa, o en “El ángulo del horror”, un cuento que muestra la escualidez de la edad adulta a través de la degradación de los padres en monstruos. En “El legado del abuelo” el protagonista empieza a odiar a su familia, de la cual aprende la falsedad, y en “Mi hermana Elba” las muchachas abandonan sus juegos en los “escondites” nada más entender que les interesa mucho más el mundo de los adultos.

El motivo del espejo, fundamental en la construcción del sujeto como hemos visto, señala unos problemas de la percepción del individuo que no se reconoce porque no ve su rostro sino el de un desconocido. El efecto es perturbador: el reflejo es familiar y desconocido a la vez, provoca lo siniestro freudiano. Por esto el espejo es una de las figuras del doble junto con los gemelos, la voz, el sueño y la sombra. Este objeto aparece en varios cuentos, lo hemos visto en “Ausencia” y en “Mundo”: en el primero, la protagonista empieza el reconocimiento de sí misma mirándose en un espejo, mientras que en el segundo Carolina descubre su futuro en la luna, o sea su vejez con la pérdida de su ingenuidad. Un espejo de tres caras es presente en “La mujer de verde”: es funcional para la aparición del doble, pero representa también las posibilidades de una identidad que nunca es fija sino que tiene muchas facetas. El doble, en efecto, procede de esta fragilidad ontológica del sujeto que se astilla, que lucha contra sí mismo en una zona alucinada y alucinante, como le ocurre a Marcos en “Helicón”, o al protagonista de “La fiebre azul”, por citar algunos. También el sueño sugiere un desdoblamiento entre lo real y otra dimensión donde todo está al revés como en “El lugar”, o todo es posible, incluso resolver lo irresuelto del inconsciente como en “El moscardón”.

Cristina Fernández Cubas utiliza lo fantástico -a veces solamente una atmósfera que recuerda lo fantástico-, lo extraño, lo absurdo para crear un universo literario que cuenta la crisis del sujeto posmoderno, que se propone silenciar la voz de la razón con el fin de inquietar a los lectores, para que surjan unas preguntas acerca del paradigma de realidad.

La escritora espera que quienes leen sus cuentos empiecen a considerar la posibilidad de que la realidad está llena de agujeros negros, en una zona de grises y claroscuros, donde nada es como aparece sino esconde algo detrás. Es una realidad en la cual hay que investigar, luchando contra la superficialidad y contra el engaño de la *doxa*, para que cada uno comprenda que no se deben ver las cosas cómo nos han enseñado a verlas, sino cómo las percibimos. Si este proceso por un lado puede aumentar nuestra sensación de inseguridad e inestabilidad porque nadie nos dice si lo que pensamos es correcto, por otro nos convierte en unas personas capaces de ir más allá de las apariencias y que no lo dan todo por sentado. Creemos que en esto consiste la poética de Fernández Cubas, en la aceptación de los límites de la razón y de la imposibilidad de una identidad única y fija, con el objetivo de descubrir otros ángulos de la realidad y de sí mismos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obra de Cristina Fernández Cubas

Mi hermana Elba, Barcelona, Tusquets, 1980.

"Algunas de las muertes de Eva Andrade", en "Gimlet", no. 3, mayo 1980, pp. 27-33.

El vendedor de sombras, Barcelona, Argos Vergara, 1982.

"Omar, amor" en Ymelda Navajo (ed.), *Doce relatos de mujeres*, Madrid, Alianza, 1982, pp. 15-20.

Los altillos de Brumal, Barcelona, Tusquets, 1983.

El año de Gracia, Barcelona, Tusquets, 1985.

Cris y Cros, Madrid, Alfaguara, 1988.

El ángulo del horror, Barcelona, Tusquets, 1990.

Con Agatha en Estambul, Barcelona, Tusquets, 1994.

El columpio, Barcelona, Tusquets, 1995.

"4 de enero y días sucesivos según...", en Edgar Allan Poe, *El faro continuado por...*, Barcelona, Áltera, 1997, pp. 29-55.

Hermanas de sangre, Barcelona, Tusquets, 1998.

Cosas que ya no existen, Barcelona, Lumen, 2001.

"El viaje", en *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves*, selección y prólogo, Clara Obligado, Madrid, Páginas de Espuma, 2001.

Emilia Pardo Bazán, Barcelona, Omega, 2001.

Parientes pobres del diablo, Tusquets, 2006.

Textos de la autora que se han utilizado en este estudio

Todos los cuentos, Barcelona, Tusquets, 2008.

Cosas que ya no existen, Barcelona, Tusquets, 2011.

Entrevistas

Carreño, Óscar, *Me interesa asaltar el concepto de razón*, "Quimera", no. 305, abril 2009, pp. 28-31.

Glenn, Kathleen M., *Conversación con Cristina Fernández Cubas*, "Anales de la Literatura Española Contemporánea", Vol. 18, no. 2, 1993, pp. 355-363.

Estudios sobre la autora

Andres-Suárez, Irene; Casas, Ana, *Cristina Fernández Cubas. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Cristina Fernández Cubas. 17-19 de mayo de 2005*, Madrid, Arco/Libros, 2007.

Bellver, Catherine G., "Spectators and Spectacle: The Theatrical Dimension in the Works of Cristina Fernández Cubas", en *Hispania*, Vol. 90, no. 1, marzo 2007, pp. 52-61.

Bieder, Maryellen, "Reading the Sign of Spain: Negotiating Nationality, Language, and Gender", en Glenn, Kathleen M.; Pérez, Janet. *Mapping the fiction of Cristina Fernández Cubas*, Newark, University of Delaware Press, 2005, pp. 41-65.

Casas, Ana, "La conspiración de los objetos en Cristina Fernández Cubas", en Andres-Suárez, Irene; Casas, Ana, *Cristina Fernández Cubas. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Cristina Fernández Cubas. 17-19 de mayo de 2005*, Madrid, Arco/Libros, 2007, pp. 61-72.

Cordone, Gabriela, "Esos dobles tan temidos. Juegos de duplicación en tres relatos de Cristina Fernández Cubas", en Andres-Suárez, Irene; Casas, Ana, *Cristina Fernández Cubas. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Cristina Fernández Cubas. 17-19 de mayo de 2005*, Madrid, Arco/Libros, 2007, pp. 147-159.

Folkart, Jessica A., *Angles on Otherness in Post-Franco Spain. The Fiction of Cristina Fernández Cubas*, Bucknell University Press, 2002.

Glenn, Kathleen M.; Pérez, Janet, *Mapping the fiction of Cristina Fernández Cubas*, Newark, University of Delaware Press, 2005.

Hernán-Gómez, Beatriz, *La sombra en el espejo (el doble en los cuentos de Cristina Fernández Cubas)*, en AA.VV, *Tradizione, innovazione, modelli. Scrittura femminile del mondo iberico e americano*, a cura di Emilia Perassi, Roma, Bulzoni Editore, 1996, pp. 431-465.

Martín, Rebeca, "Las realidades enturbiadas: los impostores de Cristina Fernández Cubas", en Andres-Suárez, Irene; Casas, Ana, *Cristina Fernández Cubas. Grand Séminaire de*

Neuchâtel. Coloquio Internacional Cristina Fernández Cubas. 17-19 de mayo de 2005, Madrid, Arco/Libros, 2007, pp. 135-146.

Morales, Ana María, "Lo otro en «Los altillos de Brumal»", en Andres-Suárez, Irene; Casas, Ana, *Cristina Fernández Cubas. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Cristina Fernández Cubas. 17-19 de mayo de 2005*, Madrid, Arco/Libros, 2007, pp. 73-87.

Núñez Esteban, Carmen; Samblancat Miranda, Neus, "Los espejos del yo en la narrativa de Cristina Fernández Cubas", en *Lectora*, no. 1, 1995, pp. 89-93.

Orozco Vera, María Jesús, "Espacio e identidad: *Con Agatha en Estambul* de Cristina Fernández Cubas", en Andres-Suárez, Irene; Casas, Ana, *Cristina Fernández Cubas. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Cristina Fernández Cubas. 17-19 de mayo de 2005*, Madrid, Arco/Libros, 2007, pp. 161-171.

Pérez, Janet, "Cristina Fernández Cubas: Narrative Unreliability and the Flight from Clarity, or, the Quest for Knowledge in the Fog", *Hispanófila*, no. 2, enero 1998, pp. 29-39.

Roas, David, "El ángulo insólito: Cristina Fernández Cubas y lo fantástico" en Andres-Suárez, Irene; Casas, Ana, *Cristina Fernández Cubas. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Cristina Fernández Cubas. 17-19 de mayo de 2005*, Madrid, Arco/Libros, 2007, pp. 41-60.

Rotger, Neus, "Los resortes fantásticos de la memoria en la obra de Cristina Fernández Cubas", en Andres-Suárez, Irene; Casas, Ana, *Cristina Fernández Cubas. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Cristina Fernández Cubas. 17-19 de mayo de 2005*, Madrid, Arco/Libros, 2007, pp. 103-113.

Stephens de Jonge, Julie L., "Deviations from the Norm: The Equivocal Fictional World in *La mujer de verde* by Spanish Writer Cristina Fernández Cubas", *Crítica Hispánica*, Duquesne University, XXIV, 2002, pp. 193-206.

Vosburg, Nancy, "Being Other in Another's Place: Uncanny Adventures in *Con Agatha en Estambul*", en Glenn, Kathleen M.; Pérez, Janet. *Mapping the fiction of Cristina Fernández Cubas*, Newark, University of Delaware Press, 2005, pp. 66-81.

Zatlin, Phyllis, "Strangulation, Hallucination and Other Mishaps: The Perils of being Female in Tales of Cristina Fernández Cubas", en *Hispania*, Vol. 79, no. 1, marzo 1996, pp. 36-44.

Estudios generales

Alazraki, Jaime *et al*., *Teorías de lo fantástico*, introducción, compilación de textos y bibliografía David Roas, Madrid, Arco/Libros, 2001.

Amendolagine, Franco *et al*., *Fallit Imago. Meccanismi, fascinazioni e inganni dello specchio*, a cura di B. Bandini e D. Baroncelli, Ravenna, Longo Editore, 1984.

Amendolagine, Franco, "Lo specchio infranto", en Amendolagine, Franco *et al*., *Fallit Imago. Meccanismi, fascinazioni e inganni dello specchio*, a cura di B. Bandini e D. Baroncelli, Ravenna, Longo Editore, 1984, pp. 27-32.

Baltrušaitis, Jurgis, *Le miroir: révélations, science-fiction et fallacies* (1981); tr. it. *Lo specchio: rivelazioni, inganni e science-fiction*, Milano, Adelphi, 2007.

Baltrušaitis, Jurgis, "Le trame dello «specchio»", en Amendolagine, Franco *et al*., *Fallit Imago. Meccanismi, fascinazioni e inganni dello specchio*, a cura di B. Bandini e D. Baroncelli, Ravenna, Longo Editore, 1984, pp. 9-15.

Baroncelli, Dedi, "Piccolo cineviaggio attraverso lo specchio", en Amendolagine, Franco *et al*., *Fallit Imago. Meccanismi, fascinazioni e inganni dello specchio*, a cura di B. Bandini e D. Baroncelli, Ravenna, Longo Editore, 1984, pp. 57-69.

Bauman, Zygmunt, *Ponowoczesność. Jako źródło cierpień*, Warsaw, Zygmunt Bauman & Wydawnictwo Sic!, 2000; tr. it. *Il disagio della postmodernità*, Milano, Mondadori, 2002.

Bauman, Zygmunt, *Liquid Life* (2005); tr. it. *Vita liquida*, Roma-Bari, Laterza, 2006.

Benelli, Graziano, "Chi si specchia è perduto. Letteratura e specchio", en Amendolagine, Franco *et al*., *Fallit Imago. Meccanismi, fascinazioni e inganni dello specchio*, a cura di B. Bandini e D. Baroncelli, Ravenna, Longo Editore, 1984, pp. 105-116.

Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale* (1966); tr. it. *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1971.

Beristáin, Helena, *Análisis estructural del relato literario*, México, Universidad Autónoma de México, 1982.

Campra, Rosalba, "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión", en Alazraki, Jaime *et al*., *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, pp. 153-191.

Carroll, Lewis, *Through the Looking Glass. And what Alice found there*, Mount Vernon, Peter Pauper Press, [s. d.].

Cassirer, Ernst, *Philosophie der symbolischen Formen* (1923-1929); tr. it. *Filosofia delle forme simboliche*, vol. II, Il pensiero mitico, Firenze, La Nuova Italia, 1961.

Ceserani, Remo *et al.*, *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983.

Ceserani, Remo, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.

Dolar, Mladen, "Otto Rank e il doppio", en Rank, Otto, *Il doppio. Uno studio psicoanalitico*, Milano, SE, 2001, pp. 107-118.

Eco, Umberto, *Il segno*, Milano, ISEDI, 1973.

Eco, Umberto, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985.

Franz, Marie-Louise von, *Il processo di individuazione*, en Jung, Carl G., *L'uomo e i suoi simboli*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1983, pp. 158-229.

Freud, Sigmund, *Die Traumdeutung* (1899); tr. it *Opere 1899. L'interpretazione dei sogni*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

Freud, Sigmund, *Das Unheimliche* (1919); tr. it "Il perturbante", *Opere, 1917-1923, Volume 9, L'Io e L'Es e altri scritti*, Torino, Boringhieri, 1977.

Galimberti, Umberto, *La terra senza il male. Jung: dall'inconscio al simbolo*, Milano, Feltrinelli, 1984.

Galimberti, Umberto, *Dizionario di psicologia*, Torino, Utet, 1992.

Galimberti, Umberto, *Il corpo*, 19 ed., Milano, Feltrinelli, 2009.

Genette, Gérard, *Figures III* (1972); tr. it. *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976.

Green, André, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.

Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism*, New York; London, Routledge, 1988.

Hutcheon, Linda, *The Politics of Postmodernism*, New York; London, Routledge, 2002.

Jackson, Rosemary, *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981); tr. it. *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, a cura di Rosario Berardi, Napoli, Tullio Pironti Editore, 1986.

Jiménez, José, *Cuerpo y tiempo. La imagen de la metamorfosis*, Barcelona, Ediciones Destino, 1993.

Jourde, Pierre; Tortonese, Paolo, *Visages du double. Un thème littéraire*, Paris, Nathan, 1996.

Jung, Carl G., *Man and His Symbols* (1964); tr. it. *L'uomo e i suoi simboli*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1983.

Lacan, Jacques, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, Ecrits*, Paris, Editions du Seuil, 1966; tr. it. *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io, Scritti*, Vol. 1, Torino, Einaudi, 1974.

Lotman, Jurij M.; Uspenskij, Boris A., *Tipologia della cultura*, a cura di Remo Faccani e Marzio Marzaduri, Milano, Bompiani, 1975.

Lugnani, Lucio, *Per una delimitazione del «genere»*, en Ceserani, Remo *et al*., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, pp. 37-73.

Marías, Javier, *Todas las almas*, Barcelona, Anagrama, 1993.

Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception* (1945); tr. it. *Fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore, 1965.

Merleau-Ponty, Maurice, *L'Œil et l'Esprit* (1964); tr. it. *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE, 1989.

Ong, Walter J., *Orality and Literacy. The Technologizing of the World* (1982); tr. it. *Oralità e scrittura*, Bologna, Il Mulino, 1986.

Orlando, Francesco, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Pacini Editore, Pisa, 2007.

Parsons, Talcott *et al*., *Identità. Percorso di analisi in sociologia*, a cura di Loredana Sciolla, Torino, Rosenberger & Seller, 1983.

Rank, Otto, *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie* (1925); tr. it. *Il doppio. Uno studio psicoanalitico*, Milano, SE, 2001.

Roas, David, "La amenaza de lo fantástico", en Alazraki, Jaime *et al*., *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, pp. 7-44.

Rovatti, Pier Aldo, *Trasformazioni nel corso dell'esperienza* en Vattimo, Gianni; Rovatti, Pier Aldo, *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, 1992, pp. 29-51.

Sartre, Jean-Paul, *Esquisse d'une théorie des émotions* (1939); tr. it. *Idee per una teoria delle emozioni*, Milano, Bompiani.

Sartre, Jean-Paul, *L'Être et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique* (1943); tr. esp. *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.

Saussure, Ferdinand de., *Cours de linguistique générale* (1916); tr. it. *Corso di linguistica generale*, Roma-Bari, Laterza, 2003.

Sini, Carlo, *Gli abiti, le pratiche, i saperi*, Milano, Jaca Book, 1996.

Sini, Carlo, *Etica della scrittura*, Milano-Udine, Mimesis, 2009.

Sobejano-Morán, Antonio, *Metaficción española en la postmodernidad*, Kassel, Edition Reichenberger, 2003.

Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

Vattimo, Gianni, *Al di là del soggetto*, Milano, Feltrinelli, 1984.

Vattimo, Gianni, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985.

Vattimo, Gianni, *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione*, Milano, Bompiani, 2003.

Vattimo, Gianni; Rovatti, Pier Aldo, *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, 1992.

Vattimo, Gianni, *Dialettica, differenza, pensiero debole* en Vattimo, Gianni; Rovatti, Pier Aldo, *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, 1992, pp. 12-28.

Zatti, Sergio, "Raccontare la propria infanzia", en Orlando, Francesco, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Pacini Editore, Pisa, 2007, pp. 275-329.

Ziolkowski, Theodore, *Disenchanted Images: A Literary Iconology* (1977); tr. esp. *Imágenes Desencantadas:Una Iconología literaria*, Madrid, Taurus, 1980.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Azancot, Nuria, *Cosas que ya no existen me hizo mejor persona*, "El Cultural.es", 15 de enero de 2011, URL: http://www.elcultural.es/noticias/BUENOS_DIAS/1241/Cristina_Fernandez_Cubas.

Blanco, Beatriz, *El relato ha dejado de ser el pariente pobre de la literatura*, "La Opinión de Zamora.es", 13 de noviembre de 2009, URL: http://www.laopiniondezamora.es/zamora/2009/11/13/relato-dejado-pariente-pobre-literatura/396938.html.

Calafell Sala, Nuria, "Sujetos deseantes, sujetos trasgresores: la escritura performativa como motivo fantástico. El ejemplo de Cristina Fernández Cubas y Silvina Ocampo", en *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*, Universidad Carlos III de Madrid, 6-9 de mayo de 2008, Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano (eds.), Madrid, Asociación Cultural Xatafi: Universidad Carlos III de Madrid, 2009, pp. 345-357, URL: http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/10016/8682/1/sujetos_calafell_LITERATURA_2008.pdf.

Corroto, Paula, *La realidad está llena de agujeros negros*, "Público.es", 4 de febrero de 2011, URL: http://www.publico.es/culturas/359671/la-realidad-esta-llena-de-agujeros-negros.

Diccionario de la lengua española de la Real Academia de la Lengua (22ª ed.), http://www.rae.es/rae.html.

Glenn, Kathleen M, "Narrative Designs in Cristina Fernández Cubas's 'Mundo' ", *Romance Languages Annual*, Vol. 9, 1997. URL: http://tell.fll.purdue.edu/RLA-Archive/1997/Spanish-html/Glenn,Kathleen.htm.

Herrero Cecilia, Juan, Una interpretación "junguiana" de la figura mítica del doble en Lúnula y Violeta, un relato "desdoblado" de Cristina Fernández Cubas, "Espéculo. Revista de estudios literarios", Universidad Complutense de Madrid, no. 37, noviembre 2007. URL: http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/cfcubas.htm.

Sancho Más, Francisco Javier, *La mujer de todos los cuentos*, "Carátula. Revista Cultural Centroamericana", no. 39, diciembre 2010-Enero 2011, URL: http://www.caratula.net/ediciones/39/platicas-cfernandezcubas.php.