
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Rugoso Zapata, Milena Alejandra; Roas, David, dir. Grises y claroscuros en la obra de Cristina Fernández Cubas. Sus cuentos fantásticos a través de los ojos de Todorov. 2017. 27 pag. (836 Grau en Estudis d'Anglès i Espanyol)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/180148>

under the terms of the  license

Grises y claroscuros en la obra de Cristina Fernández Cubas: sus cuentos fantásticos a través de los ojos de Todorov

AUTOR: Milena Alejandra Rugoso Zapata

TUTOR: David Roas Deus

GRADO: Estudios de inglés y Español

CURSO: 2016-2017



UAB

Universitat Autònoma de Barcelona

TABLA DE CONTENIDOS

1. INTRODUCCIÓN.....	1
2. LO FANTÁSTICO SEGÚN TODOROV.....	3
2.1. “El Reloj de Bagdad”.....	6
2.2. “Los altillos de Brumal”.....	9
2.3. “La nueva vida”.....	14
2.4. “El ángulo del horror”.....	18
3. LO FANTÁSTICO MÁS ALLÁ DE TODOROV.....	22
4. BIBLIOGRAFÍA.....	25

1. INTRODUCCIÓN

El terreno de los géneros literarios no es sencillo de abordar, muchos son los que han elaborado teorías sobre ellos en el intento de definirlos, pero la tarea se vuelve ardua a la hora de delimitar lo que pertenece a uno y lo que pertenece al otro, las características intrínsecas que lo componen, las restricciones y necesidades de cada uno. En este trabajo me internaré en el laberíntico género fantástico, para analizar sus propiedades aplicándolas a la obra literaria. No son pocos los que han intentado describirlo, sin embargo para mi labor me basaré en la teoría de Tzvetan Todorov, concretamente en su obra *Introducción a la literatura fantástica* (1970), en la que se encuentra una de entre las muchas teorías propuestas sobre los elementos del género fantástico. Mi elección se basa en el hecho de que al intentar aportar un enfoque “científico” de la construcción de este género, si bien no consiguió elaborar la definición más precisa y adecuada, sí consiguió despertar el interés de sus contemporáneos así como motivar el auge de los estudios sobre lo fantástico y que otros continuaran con la empresa que un día él emprendiera. En lugar de analizar su teoría desde un punto de vista teórico, me remitiré al análisis práctico/empírico, aplicando la definición que éste proporciona a una obra a priori considerada fantástica, para ver de qué modo corpus teórico y corpus práctico se acoplan y hasta qué punto es válida la susodicha definición.

El corpus al cual aplicaré la definición de Todorov pertenece a una autora contemporánea de afamada reputación por sus obras fantásticas: Cristina Fernández Cubas. El trabajo de esta escritora constituye uno de los mejores ejemplos a la hora de hablar de lo fantástico entre los autores contemporáneos. No todos sus cuentos son fantásticos, pero los que sí son considerados como tales son los que le han proporcionado prestigio en este terreno. Su reputación es bien merecida dada su gran habilidad y talento para renovar el tratamiento de éste género, combinando “temas clásicos (a los que da nueva vida [...]) con recursos que exploran vías inéditas de lo fantástico” para lograr la “transgresión de las coordenadas que sustentan nuestra realidad y que nos permiten situarnos en ella (habitarla)” (Roas, 2007:48). Ello lo hace normalmente mediante la colocación de un elemento fantástico e inexplicable en medio de una situación cotidiana que es capaz de representar minuciosamente de modo que el lector se meta de lleno en la escena. Muchos son los que se han sentido atraídos a indagar en los mundos literarios que crea la autora y los elementos que los constituyen.

Recapitulando, éste trabajo será el punto de partida para analizar lo fantástico en la obra de Fernández Cubas en cuatro cuentos: “La nueva vida”, “El reloj de Bagdad”, “Los altillos de Brumal” y “El ángulo del horror”. Basándome en la definición proporcionada por el crítico, analizaré la forma y el contenido de los cuentos de la autora en busca de elementos que confirmen (o desmientan, si es preciso), que es adecuada para definir lo fantástico. Me centraré especialmente en un aspecto, la vacilación ante el hecho sobrenatural. Para Todorov éste es el eje de la cuestión y por ello el trabajo se articulará en torno a este punto. Por otro lado, reflexionaré sobre el postulado de Todorov acerca de lo fantástico, y lo contrastaré con otros puntos de vista necesarios para entender la parte de la obra de Cubas que se inscribe dentro de lo fantástico y que en Todorov no encontramos. Éstos aportarán una visión más amplia de la cuestión y que servirán para perfilar la definición.

Cristina Fernández Cubas en su tratamiento de lo fantástico se analiza teniendo en cuenta, entre otras cosas, la época en la escribe, puesto que hablamos de un género cambiante, en constante evolución, cuya historia está “marcada por la necesidad de sorprender a un receptor [...], lo que obliga a los escritores a afinar el ingenio para dar con motivos y situaciones insólitos que rompan las expectativas de éste” (Roas, 2011:93). Ello significa que habrá elementos nuevos diferentes de otras épocas pero imprescindibles como parte del tratamiento de los cuentos como fantásticos, y en el presente trabajo veremos cómo ello afecta a la teoría que en su momento se elaboró, si ésta es aun válida o lo fue alguna vez para dar cuenta de lo fantástico en la literatura a través del tiempo, o si, en todo caso, se podría elaborar una teoría que trascendiera los límites temporales.

2. LO FANTÁSTICO SEGÚN TODOROV

En su *Introducción a la literatura fantástica*, Tzvetan Todorov ofrece una definición del género fantástico que se secciona en tres aspectos; por un lado está el “aspecto verbal”, o las “visiones”, que constituye una demanda imprescindible del género fantástico: consiste en “la vacilación que experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural”. De ahí en adelante tendrá dos opciones: o bien se decanta por asumir que lo que ha presenciado son hechos sobrenaturales, o bien encuentra a éstos una explicación racional: “En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso” (1994:19).

Por otro lado distinguirá los aspectos “sintáctico” y “semántico”, pero estos dos aspectos no serán tan relevantes como el primero. El aspecto sintáctico, que consistirá en la identificación del lector con el narrador, es para Todorov una “una condición facultativa” de lo fantástico, que puede no cumplirse, es decir que es posible sea solo el lector quien vacile en la elección de lectura de los acontecimientos, y ello no afectaría a la lectura fantástica del texto. Por otro lado habla de una “elección que trasciende la división en tres aspectos”, y que concierne a la manera de leer que implica lo fantástico, cuya interpretación no debe ser ni “poética” ni “alegórica”, con lo cual alude al lenguaje literario y su función en la obra fantástica:

[...] Las diferentes relaciones observadas entre lo fantástico y el discurso figurado se esclarecen recíprocamente. Si lo fantástico utiliza continuamente figuras retóricas, es porque encuentra en ellas su origen. Lo sobrenatural nace del lenguaje; es a la vez su prueba y su consecuencia; no sólo el diablo y los vampiros no existen más que en las palabras, sino que también, sólo el lenguaje permite concebir lo que siempre está ausente: lo sobrenatural. Este se convierte, como las figuras retóricas, en un símbolo del lenguaje, y la figura es, como vimos, la forma más pura de la literalidad. (1994:59)

Posteriormente, Todorov pasará a tratar otros aspectos de lo fantástico que surgen como consecuencia del género y sus propiedades, pero para él no son imprescindibles como los antes mencionados, aunque estarán relacionados con estos; así pues reflexionará sobre el narrador más adecuado para las obras fantásticas, el efecto que lo fantástico puede llegar a provocar y también nos ofrecerá su punto de vista sobre la evolución histórica del género, entre otros asuntos.

Dada la extensión de su teoría vamos a centrarnos en el presente trabajo en el aspecto más representativo de la definición y que se centra en la actitud que se toma frente a un texto fantástico. Éste es el aspecto verbal, en el que se postula la incertidumbre

causada por el enfrentamiento a un hecho sobrenatural insertado en la más absoluta cotidianeidad, lo cual dificulta al lector descifrar el origen de éste elemento.

Esta incertidumbre, según Todorov, se apoya en los otros dos aspectos, ya que la vacilación del lector vendrá dada entre otras cosas por el uso de las figuras retóricas, a las cuales se le pueden dar diferentes lecturas: “la aparición del elemento fantástico está precedida por una serie de comparaciones, de expresiones figuradas o simplemente idiomáticas, muy frecuentes en el lenguaje común, pero que, tomados literalmente, designan un acontecimiento sobrenatural: precisamente aquel que habrá de producirse al final de la historia” (1994:58), es decir, tienen una relación funcional. La ambigüedad de la lectura también viene dada por el tipo de narrador que encontramos; para Todorov, el mejor candidato para el relato fantástico es el narrador representado, aquel que es narrador y a la vez personaje, ya que como lo primero, debemos creer que es fiable, sin embargo como lo segundo, puede mentir. Con esto se facilita la identificación del narrador con los personajes, y por consiguiente, la ambigüedad interpretativa.

Procedamos ahora a reflexionar sobre la existencia de esa incertidumbre en los cuentos de Cristina Fernández Cubas. En su colección de cuentos *Los altillos de Brumal* encontramos dos de los cuentos que se analizarán: Por un lado “El reloj de Bagdad”, por otro el que da nombre a la colección, “Los altillos de Brumal”. Como es típico en Fernández Cubas, en ambos encontramos entornos aparentemente normales; una casa familiar y el piso de una cocinera reconocida. Quizás pueda llamar la atención en el primero que la narradora hable de unas ánimas; es más, el primer párrafo del cuento nos remite a mundos maravillosos de hadas y de brujas, ya que dice de la cocinera que está encerrada en su “alquimia de cacerolas y pucheros” (2014:103), lo cual recuerda a las brujas preparando pociones en sus calderos. Sin embargo, veremos que, aunque el tema de las ánimas será mencionado también al final, éstas no serán el motivo central de la narración. El segundo comienza de manera convencional, introduciendo la narradora un acontecimiento del pasado que recuerda especialmente, y es cuando pasó la escarlatina. Aunque más adelante podamos relacionar esto con hechos menos comunes, de momento con esa información solo podremos intuir las sensaciones de la narradora por causa de haber pasado esa enfermedad y las consecuencias de ésta.

Los otros dos cuentos son similares en la manera en que son introducidos; se trata de “La nueva vida”, de la colección *La habitación de nona* y “El ángulo del horror” que da nombre a la colección a la que pertenece. En el primero tenemos a una narradora

protagonista extradiegética homodiegética que se encuentra en la habitación en la que se alojará un par de días y reflexiona sobre la manera de empezar una nueva vida. En el segundo encontramos a una adolescente preocupada por su hermano, el cual no sale de su habitación por un motivo que ella desconoce. Lo que está claro es que le pasa algo, y el título nos sugiere algo relacionado con “el horror”. Aunque los cuatro cuentos comienzan de una manera bastante común solo podremos pensarlo así la primera vez que los leamos, justo antes de leer el cuerpo del cuento y darnos cuenta de que hay algo que no encaja en una lectura que parece realista. Más adelante veremos qué es lo que cambia nuestra percepción de la historia en cada uno de los cuentos, y cómo afecta a la interpretación final. De momento tenemos un marco realista para nuestros cuatro cuentos, casualmente protagonizados por narradoras femeninas en diferentes etapas de su vida; en el “Reloj de Bagdad” la narradora habla de su infancia a los doce años, en “El ángulo del horror” la protagonista es quizás una adolescente, en “Los altillos de Brumal” se trata de una protagonista que ronda los cuarenta, y por último, en “La nueva vida” la narradora y protagonista será una mujer más mayor (de sesenta años).

Como hemos visto, los cuentos se insertan en historias cotidianas de diferentes tipos, nada las relaciona temáticamente y podríamos estar leyendo un cuento realista. Ahora bien, a medida que se va desarrollando la historia el lector empezará a intuir que algo no va bien. En algún punto de la narración se introduce un elemento que nos descuadra por completo, sin embargo nada nos hace pensar que los hechos de desarrollarán de la manera que lo hacen. Elementos tan simples como un reloj de pared, un bote de mermelada, ver una cara conocida en la calle, la visión de la casa familiar... nada en esta lista nos lleva a pensar en hechos sobrenaturales. Sin embargo, su presencia en la historia marcará definitivamente un antes y un después en las narraciones.

Refrescando la definición de Todorov, el efecto fantástico se produce cuando un ser se encuentra con un “acontecimiento aparentemente sobrenatural”, que desencadenará la “vacilación” que caracteriza al género, puesto que ese ser no se encuentra en un mundo maravilloso, donde lo sobrenatural es la regla, sino que el fenómeno se producirá en el transcurso de la vida cotidiana del protagonista. Pues bien, esa definición es perfectamente aplicable a nuestros cuentos, que como hemos visto se insertan en mundos comunes y realistas, por lo tanto los seres que los habitan son seres humanos y tan normales como cualquier otro. En las siguientes secciones comprobaremos como irrumpe en esa cotidianeidad el elemento presuntamente sobrenatural.

2.1. “El reloj de Bagdad”

Tras una breve introducción, la narradora pasa a contar el hecho que ocupará el foco de la narración: su padre trae a casa un reloj de pared que ella describe como de dimensiones descomunales, “de casi tres metros de alzada, números y manecillas recubiertos de oro, un mecanismo rudimentario pero perfecto” (Cubas, 2014:106)¹. Éste reloj procede de un anticuario y ha sido adquirido por un precio muy por debajo del que debería tener, una “ganga” (106) que atribuyen a un error del anticuario o a un despiste de la vejez. Es muy antiguo, “fechado en 1700, en Bagdad, probable obra de artesanos iraquíes”, con “numeración arábica” (106) y cuya “parte inferior [reproduce] en relieve los cuerpos festivos de un grupo de seres humanos” desdibujados por el paso del tiempo. La esfera está coronada por un “delicado conjunto de autómatas [...]. Astros, planetas, estrellas de tamaño diminuto aguardando las primeras notas de una melodía para ponerse en movimiento” (107).

El reloj se instala en el primer tramo del descansillo de la escalera de manera que se le puede ver desde varios puntos de la sala, y no a todos los miembros de la casa les gusta su presencia; Olvido, una mujer de avanzada edad que es como de la familia aunque forma parte del servicio desde que el padre de la familia era un niño, no se quiere ni acercarse a él. Cuando el reloj llega a la casa la narradora la nota ya tensa, “extrañamente rígida, desatenta a las peticiones [...], ajena al jolgorio [...]” (105-106), y repara por primera vez en lo mayor que es: “todos los años del mundo, recordé [...]” (106). Olvido se niega a limpiar el reloj poniendo todo tipo de excusas, y como lleva mucho tiempo con la familia, sienten compasión por ella: “pobre Olvido. Los años no perdonan” (108). La actitud de Olvido se torna hostil y recelosa “tiempo antes de que la sombra de la fatalidad se cerniera sobre nosotros [...] y nuestros intentos [...] por arrancar nuevas historias se quedaban en preguntas sin respuestas [...], diluyéndose junto a humos y suspiros” (109). Aunque la mujer pretende mostrarse indiferente, la narradora intuye que no puede sacar de su mente el reloj del descansillo. Los miembros de la familia no le dan demasiada importancia al comportamiento de la mujer hasta que un día Matilde, la cocinera, pierde la consciencia mientras limpia el reloj, cae por las escaleras, y también empieza a sentir temor, aunque la narradora nos dice que aquella mañana ya había dicho que se encontraba mal. “A los innumbrables terrores de la anciana se había unido el espectacular terror de Matilde. [...] Ahora, por primera vez, las sentía asustadas” (111). La narradora describe

¹ De aquí en adelante me referiré a esta edición en todas las citas del apartado.

la atmósfera de su casa como “enrarecida” (110), y para colmo sus padres se van de viaje dejando con las ancianas a los niños, a los que éstas les trasladan su terror por la presencia del reloj. Para subir al segundo piso lo hacen de prisa, conteniendo el aliento, cogidos de la mano, como si el inerte gigante fuera a cobrar vida en cualquier momento. Las ancianas duermen con las luces encendidas y tienen pesadillas con el “Señor innombrado, el Amo y Propietario de nuestras viejas e infantiles vidas” (112). A su vuelta, los padres de la narradora se encuentran con que Matilde se ha marchado apresuradamente y que Olvido está enferma y débil, no quiere probar bocado, y deciden enviar a los niños fuera unos días. Antes de marcharse, la narradora sube a despedirse de Olvido y la encuentra gravemente deteriorada. La mujer masculla que “unas cosas empiezan y otras acaban...” y alerta a la niña: “Guárdate. Protégete... ¡No te descuides ni un instante!” (113). Tras esa escena la niña se marcha y cuando vuelve una semana más tarde Olvido ya ha fallecido. En los días sucesivos la familia sufre todo tipo de contratiempos, olvidos y descuidos; “los objetos se nos caían de las manos, las sillas se quebraban, los alimentos se descomponían” (114), que a pesar de intentar solventar no consiguen frenar. Esto lleva a un fatal incidente:

Nunca supe si aquella noche olvidamos retirar los braseros, o si lo hicimos de forma apresurada, como todo lo que emprendíamos en aquellos días [...] Nos sacaron del lecho a gritos [...] y luego, ya a salvo [...] un espectáculo gigantesco e imborrable. Llamas violáceas, rojas, amarillas [...] surgiendo por ventanas, hendiduras, claraboyas (114).

Mientras contemplan la apocalíptica escena, la niña hace un inciso reparando en sus pies, que se arrugan por el frío y los describe como “desmesurados, ridículos, casi tanto como las pantorrillas que asomaban por las perneras de un pijama demasiado corto y estrecho” (115). Y tras esto, “el tiro de gracia” (115).

“[S]e oyó la voz. Surgió a mis espaldas, entre baúles y archivadores [...] 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*”² (115).

Tras éste desgraciado suceso, la familia intenta olvidar lo ocurrido y se marcha del pueblo, y la narradora cuenta que el anticuario donde su padre compró el reloj se niega a comprarlo, incluso a haberlo poseído alguna vez, aconsejando al padre que se deshaga de él con el pretexto de que no vale nada. Y, aunque lo niegan rotundamente, ella recuerda perfectamente haber visto el reloj arder entre las llamas la noche de San Juan al marcharse

² Las cursivas son mías.

del pueblo. Y junto a él, entornando los ojos como hacía antes para ver a las ánimas, asegura que vio junto a ellas a Olvido por última vez, antes de seguir su camino bajo el pacto del silencio y la desmemoria.

El encuentro ante un acontecimiento aparentemente sobrenatural es evidente. Desde la llegada del reloj se desencadenan una serie de desgracias, y claramente Olvido, y más tarde Matilde, las atribuyen a la presencia de éste en la casa. “Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre”, dice Todorov, y a la lectura de “El reloj de Bagdad” se le pueden atribuir dos interpretaciones; por un lado tenemos la interpretación racional en la que nos decantamos por pensar que la presencia del reloj es fortuita y no tiene nada que ver con las desgracias ocurridas, sino otros factores: la vejez y superstición de Olvido provocan su miedo irracional, el malestar de Matilde debido a una indigestión o algo parecido es la causa de su pérdida momentánea de consciencia, la narradora tan sólo se da cuenta de lo anciana que es Olvido cuando traen el reloj a la casa, y al final del cuento la descripción de sus miembros y pantorrillas de proporciones desmesuradas son un indicio de que está creciendo, no solo físicamente, sino también psicológicamente. Roas observa cómo el reloj vendría a representar la consciencia del paso del tiempo y de la muerte, especialmente para los niños de la casa, y es representado mediante lo fantástico (2007:55). Hasta entonces no habían pensado en lo mayor que es Olvido, pero de pronto algo hace a la narradora recordar que tiene “todos los [años] del mundo”, algo habitual en Cristina Fernández Cubas, quien utiliza “motivos [que] remiten a cuestiones universales como la identidad, la muerte, o el tiempo” (Roas, 2007:50). Por lo tanto, no es el reloj el que provoca los sucesos, al fin y al cabo, es sólo un aparato, y no hay manera lógica de que pueda provocar todos los acontecimientos que se le atribuyen, concluyendo con el incendio de la casa. Pero por otro lado, tenemos la vacilación del lector al pensar que curiosamente todo lo que sucede se produce tras la llegada del reloj, cuya procedencia exótica nos remite a objetos mágicos y encantados. También está el hecho de que el anticuario tuviera tanto afán en deshacerse de él y no quiera recuperarlo e incluso niegue haberlo poseído alguna vez, con lo que a la narradora le parecen “razones de dudosa credibilidad”, y ese cierre de la narración del incendio con el reloj sonando en medio de las llamas, como una carcajada: “la voz [...] no son las carcajadas del reloj sino de Olvido y todo lo que ella representa, como la conspiración de la desmemoria y al mismo tiempo la presencia del recuerdo”, dice Masoliver Ródenas (2007:27) al respecto. La vacilación surge, por otro lado, ante el hecho de que nos encontramos ante un narrador extradiegético homodiegético, que cuenta unos hechos que le ocurrieron en el pasado,

durante su infancia, por lo cual es un narrador poco fiable a quien le puede jugar malas pasadas la memoria y que nos cuenta la historia desde un punto de vista relativo y personal.

Por lo tanto, En opinión de Roas (2007:57) el reloj marca la presencia de una doble dimensión: en su lectura literal, estamos ante un elemento maligno que trastoca las vidas y los destinos de la gente de la casa, provocando una el desencadenamiento de un número de tragedias fatales por lo que deben deshacerse de él para poder seguir adelante. En cambio, en su lectura metafórica, despierta, como se ha dicho antes, la conciencia de la muerte y del inexorable paso del tiempo. El Reloj funciona en el primer caso como “catalizador de lo fantástico”, por lo tanto su participación en la historia sirve como “estrategia de inversión de órdenes antagónicos” (Casas, 2007:68) para transgredir la realidad mediante la presencia de un fenómeno sobrenatural.

2.2. “Los altillos de Brumal”

En este cuento la narradora y protagonista es Adriana, quien se ha convertido en una cocinera de éxito por sus “buenas manos para el disfraz o para el aprovechamiento de cualquier resto” (Cubas, 2014:147)³: “Me gustaba combinar elementos, experimentar, adivinar los ingredientes de cualquier producto enlatado, confeccionar sopas de legumbres sin legumbres o lograr unos aparatosos filetes de pescado a base de arroz hervido y pescado” (147). Con el tiempo consigue hacerse una reputación y colaborar en una revista de cocina y en una emisora de la radio, por lo cual recibe muchas cartas, y le gusta corroborar que la gente no se puede imaginar cómo es en realidad: “la mayoría de mis corresponsales me creía una viejecilla sabia, de cabellos canos y rostro bondadoso” (148). Un amigo editor le ofrece escribir un libro y tras ella aceptar le propone hacer un viaje en busca de recetas que incorporar en él. Antes de emprender el viaje, Adriana quiere examinar lo que los oyentes le envían en respuesta a su llamamiento a cualquiera que tenga algo que enseñarle, y aunque le cuesta concentrarse selecciona unos cuantos paquetes al azar de los cuales descarta los que menos la convencen. La selección no puede haber sido muy rigurosa ya que parece haber pasado por alto una “vasijilla mohosa provista de una inscripción apenas legible” (149):

La destapé con dificultad. De su interior surgió un denso aroma a fruta silvestre, el perfume inconfundible de una conserva antigua. [...] Era la mermelada con más gusto a fresa que había probado en mi vida; era, con toda seguridad, *mermelada de*

³ De aquí en adelante me referiré a esta edición en todas las citas del apartado.

fresa... Sin embargo, me hubiese atrevido a jurar, sin ningún titubeo, que en su elaboración no había intervenido fresa alguna (149).

Adriana intenta averiguar algo más de esa deliciosa y misteriosa confitura pero el embalaje no indica remitente ni ninguna otra información. El tarro contiene unas letras poco legibles que intenta descifrar pero sólo ve “unas desdibujadas mayúsculas trazadas en una caligrafía demasiado arcaica [...]” (150). Prueba a leerlas con una lupa y no saca nada en claro, por lo que intenta mirar el tarro desde lejos y tras unos cuantos parpadeos de repente ve nítidamente lo que pone:

Leí: «BRUMAL». [...] Pero ¿que sabía yo de Brumal? «*Huimos de la miseria, hija...*» Y mis recuerdos, arrinconados en la esquina más oscura de la memoria, se resistían a amanecer bruscamente de su letargo, a liberarse de la pesada losa con que una mano infantil les condenó al silencio, comparecer ante una presencia que tantas veces les había rechazado (150).

El nombre de Brumal la retrotrae a su infancia, pero le cuesta trabajo traer de nuevo a la mente lo que en su día trató de dejar atrás: “relamía la cucharilla y la vergüenza se trocaba en interés, el deseo de olvido en necesidad de memoria. La aldea de mis orígenes dejaba de erigirse en palabra prohibida” (151). El recuerdo que tiene de su aldea es de un lugar “inhóspito, umbrío, de tierras castigadas y estériles [...] a escasos kilómetros del mar” (151) y sin embargo, tan diferente de los pueblos costeros. Recuerda la tradición de desplazarse toda la aldea en seis tartanas hasta el pueblo más cercano y allí pasar la noche al aire libre en la playa para volver al día siguiente. Los lugareños parecen no acogerlos muy bien y ni siquiera los familiares de su madre, que son de allí, se acercan a saludarla, aunque su padre sí que se entiende con la gente del pueblo:

Mi padre, el único hombre de Brumal que había convivido con ellos [...] llenaba de billetes los bolsillos de su chaleco [...] y pagaba espléndidamente cualquier servicio. [...] mientras mi madre [...] murmuraba frases de desdén para cada conocido que se adivinaba tras las celosías de las ventanas. «El oro todo lo compra», decía (152).

Tras coger el tren, la narradora llega hasta el pueblo costero de donde su madre era oriunda, y al día siguiente un coche en línea la deja acerca hacia el interior y la deja en el camino, desde donde tiene que caminar una hora para llegar a Brumal. Lo que encuentra son los restos de un pueblo que parece haber sido arrasado por un incendio y conoce al párroco, que estaba sentado en uno de los bancos del final mientras ella husmeaba un libro donde aparecen registrados los habitantes de la aldea, incluido su padre. El sacerdote se nos describe un hombre muy joven, de unos veintitantos y alto. “su sotana presentaba varios desgarrones y numerosos remiendos. Me fijé en el polvo acumulado en el cuello y en los extremos de las mangas” (159). Igual que su sotana, la

casa del sacerdote está sucia y desordenada. Del sentimiento de desconcierto inicial, la mujer pasa a la euforia y le cuenta acerca de su pasado mientras apura copitas de aguardiente de fresa que bebían, que al cabo de un rato él aclara que es una de las especialidades de la aldea: “Su mirada había adquirido un brillo impropio de un sacerdote. No recordaba haberle hablado de mi libro de cocina ni de la tinajilla mohosa [...] y mi mente se encargó de repetirme que en esas tierras no crecía planta alguna [...]” (160). Afuera se oyen “risas [...] cada vez más estridentes” (161), aunque cuando llegó en la plaza solo había un anciano silencioso. El cielo está muy oscuro y “los ventanucos de los altillos” (161) que cuando empezó a hablar veía “luminosos” (160), ahora “aparecían en sombras” (161). Piensa en marcharse, pero el cura la invita a ver “[...] lo que le interesa. Mermelada de *fresa*...-y subrayó la última palabra con una sonrisa” (161). A través de una escalera de caracol llegan al altillo, “una estancia espaciosa y, al contrario de todo lo que había contemplado hasta entonces, extremadamente ordenada y limpia” (161). En él encuentra “ollas, tarros y marmitas”, así como “libros [...] pomos minúsculos, vasijas de barro”, y “tinajillas mohosas sin inscripciones y leyendas” (162). Aunque no se lo explica, acaba desoyendo a su instinto y empieza a investigar, el sacerdote la deja sola y empieza a acumular objetos frenéticamente, y no puede resistirse a abrir pomos de mermelada. También oye las voces de sus amigas de la infancia, las que tuvo cuando vivía en el pueblo, las canciones que cantaban, y recuerda “mis juegos infantiles en Brumal; las cancioncillas de las niñas para las que yo no era Adriana sino *Anairda*” (163) pero cuando se asoma por la ventana ve la Plaza oscura y vacía, se da cuenta de que todo ha sido una ilusión. En uno de los libros que abre encuentra “palabras que no pertenecían a ningún idioma conocido. Y sin embargo, resultaban sonoras, poderosas... No me atreví a pronunciarlas en voz alta” (164). Cuando por fin decide que es hora de marcharse y está bajando por las escaleras escucha a alguien golpear la puerta de la calle y se esconde en el hueco de la escalera, desde donde escucha al sacerdote cerrar la puerta con hasta siete vueltas de llave para después asegurar el cerrojo con una cadena. Adriana escapa de allí y termina en un centro psiquiátrico dado el estado en que la encuentran y el aliento a alcohol. Un tiempo después vuelve a su piso y le alegra encontrarlo en el desorden en que lo dejó. Vuelve a postergar el viaje con su amigo y llama también a la emisora para que no la llamen hasta dentro de unos meses, para así centrarse en “hallar una explicación lógica a una serie de hechos aparentemente inverosímiles” (168). Escribe todo lo que recuerda, segura de que no puede compartir su experiencia con nadie. Los días van pasando y llega aquel señalado para emprender el viaje con su editor, pero ella ha estado

todo ese tiempo “sumida en [un] estado de excitación” (169) tal que a esas alturas se encuentra “desnuda, sudorosa, con el cabello enmarañado y los pies descalzos apoyados en la tierra húmeda de una maceta” (169). Esto nos remite al inicio de la narración cuando, hablando de la enfermedad que padeció, recuerda “un raro afán por desprenderme de sábanas y mantas, y embadurnarme con la tierra húmeda de tiestos y jardineras” (141). Y tras esto, Adriana se prepara para emprender un último viaje, mientras recuerda a su madre, una mujer triste que se preocupaba por ella a su manera, pero que también la sacó de su lugar de origen y puso todo su empeño en que estudiara, sin importarle jamás los intereses de su hija:

«Tus artimañas han fracasado». Y es que nunca entendiste nada, Madre. Confundiste nuestros juegos de niños con algo poderoso e innombrable de lo que pretendías huir. ¿Creías acaso que vistiéndote al revés conjurabas algún peligro? [...] 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 (170-171).

Adriana le echa la culpa a su madre por haberla arrancado de sus orígenes y obligarla a aparentar ser quien no es. Se da cuenta de que probablemente sus familiares la despreciaron tras casarse con el padre de Adriana, debido a un odio ancestral que provocaba el miedo hacia los habitantes de Brumal y del que nadie sabía realmente la causa. Pero, como dice la propia Adriana, “Madre no sólo detestaba a sus propias cucarachas” (152), por lo que intenta apartar a la niña de su lugar y mantenerla alejada de allí, por eso quiere que estudie, que olvide la *miseria*, sin embargo el instinto es el que es y por mucho que se esforzara, ahora “Adriana dejaba de existir aquí, en este preciso instante, y una presurosa Anairda bajaba presurosa las escaleras, [...] subía a un tren y [...] se entregaba a dulces sueños recordando que, al mediodía, es ya de noche en Brumal” (171).

Así acaba la historia de Adriana, y uno se pregunta sobre lo que acaba de leer. En este cuento la doble lectura no solo la lleva a cabo el lector, sino que la propia narradora siente “la urgencia de hallar una explicación lógica a una serie de hechos aparentemente inverosímiles [...] Pero... ¿se trataba realmente de hechos *inverosímiles*, de explicaciones *lógicas*?”. Gracias a la utilización de un narrador protagonista, dice Roas, tenemos una “visión muy determinada de los acontecimientos”, ya que “acompañamos a los personajes en su lucha por explicar y comprender lo que les está ocurriendo” (2007:52). Ella misma duda de la naturaleza de los hechos, ya que, como buen relato fantástico, éste “se

ambienta, pues, en una realidad cotidiana que construye con técnicas realistas y que, a la vez, destruye insertando en ella otra realidad, incomprensible para la primera” (Roas, 2001: 26). Las alternativas que se presentan son, igual que en el cuento de antes, pensar que todo puede tener una explicación racional: Adriana podría padecer algún problema psiquiátrico, lo cual explicaría que su madre se preocupara más por ella que por sus hermanos cuando enfermaba, quizás quiso que estudiara porque pensaba que así fortalecería su mente, lucharía contra sí misma, tal vez contra una enfermedad heredada de su tía Rebeca, cuya muerte provocó la decisión de su Madre de marcharse para intentar evitar que su hija tuviera el mismo destino, “encerrada perennemente en su altillo, entregada a la elaboración de deliciosas confituras [...]” (153). Adriana siempre ha intentado seguir “la extraña máxima que Madre repetía con frecuencia: «*Huimos de la miseria, hija... Recordarla es sumergirse en ella*» pero su instinto la lleva por otros derroteros. Eso conecta con la otra versión de los hechos: en este caso, el “catalizador de lo fantástico” para Casas es la “mermelada de fresa en la vasija”. (Casas, 2007:63), y se vuelve a producir la “inversión de órdenes antagónicos” (Casas, 2007:66): “el desafío ya no parte de la protagonista sino de una realidad exterior, y presenta a una cucharada de dulce como la irrefutable prueba de que la realidad no es una sino otra” (2007:78). Desde que llega a sus manos esa mermelada, para Adriana otra realidad aparece ante sus ojos, por lo cual vemos todo como a través de un espejo, otro catalizador al cual aunque se no se hace referencia concreta, como Casas demuestra (2007:67), está presente en toda la historia: El lenguaje al revés que utilizaban las niñas en la aldea, el nombre por el que conocían a Adriana, *Anairda*, el hecho de que anochece a mediodía, así como el nombre del pueblo, Brumal, que es un anagrama de “umbral”, “lo cual remite una vez más al concepto de “limen”, «de límites imprecisos» (Glenn,1993:360) [...] una hendidura que se abre en la vida de Adriana y que deja fluir la memoria de un pasado doloroso ” (Volpe, 2014:116). Esa hendidura se produce en la historia cuando Adriana está en Brumal, y se manifiesta como una especie de transgresión temporal, puesto que cuando ella llega el pueblo parece muerto, apenas hay un hombre anciano sentado en un banco y pocas más señales de vida. Sin embargo, a medida que va avanzando la historia, la propia protagonista puede observar que afuera en la plaza hay mucha gente y mucha vida. Después sube al altillo y entonces oye por la ventana las voces de las niñas que conoció en su infancia, por lo tanto, lo que hay en la plaza no es el presente, sino el pasado. Finalmente, cuando se asoma a la ventana, “la Plaza se hallaba en sombras” (2014:164).

Como se ha visto, todo el pueblo y lo que hay en él son lo opuesto al mundo normal, un “espejo” de este. Quizá por eso Adriana tiene “un inexplicado terror al amanecer”(2014:146), puesto que mientras para una niña normal el miedo sería a la noche, para Adriana, que pertenece al otro lado del espejo, el miedo irracional a lo desconocido está bajo la luz del sol. También esta teoría explicaría que nunca pudiera “cruzar el umbral” del mundo de su madre, quién, aunque la quiere, también la teme a ella y a todo lo que representa, lo cual según Ana María Morales es ese umbral, es *la miseria*⁴ (2007:74). Adriana sería, pues, un ser sobrenatural perteneciente a un mundo semejante, Brumal, donde son especialistas en guardar apariencias, y ella misma es también algo que no parece. De ahí su habilidad para fingir, disfrazar las cosas, de ahí el gusto que le da cuando sus oyentes la imaginan con un aspecto muy diferente del que se nos sugiere. Pero a pesar de que intenta ocultarlo, vemos un desdoblamiento general que será “el centro activador de los conflictos y las razones por las que surgen” (Masoliver Ródenas, 2007:32) y que se personifica en su propio ser, puesto que aunque lo haya ocultado en lo más profundo de su ser, ella pertenece a Brumal, viene de la bruma, del *Umbral* entre lo natural y lo sobrenatural:

La manifestación no visible [de las frustraciones vivenciales] adopta la apariencia de un nuevo personaje, caracterizado por los elementos opuestos al personaje real, que cuestiona la primacía de la determinación de la voluntad del sujeto. [...] el reflejo fantástico e imaginario de la interioridad del personaje ha surgido para resolver la incapacidad de la razón [...]. En una atmósfera de fronteras imprecisas, los personajes dirimen su conflicto posesivo, absorbente y dramático, hasta que el más fuerte- el más libre- engulle al otro y establece sus nuevos límites (Núñez, 1995: 90).

Finalmente, tras años sometida a la voluntad de su madre, Adriana recupera la memoria, y con ello la identidad, lo cual le permite que tome las riendas de su vida su verdadero “yo”, su parte más subversiva: su lado sobrenatural.

2.3. “La nueva vida”

En “La nueva vida” no tenemos un objeto maldito o una condición sobrenatural: lo que tenemos es un salto temporal que no sabemos si está en la mente de la protagonista o si se produce de verdad. Ella ha ido a Madrid a pasar un par de días, decidida a empezar una nueva vida, a dar un cambio, que empieza de manera forzosa al tener que alojarse en un hotel que no es el habitual. Pero le gusta su habitación, la 404. Aunque ya tiene planes para el tiempo que esté allí, sale a pasear y decide cancelar su agenda. Pasa por la “la calle

⁴ Las cursivas son mías.

de la Flor Baja” (Cubas, 2015:123⁵), que en realidad es una plaza, y allí, mientras se toma una cerveza mira su libreta de anotaciones, entre las que solo un par se han salvado de ser tachadas. En la primera pone “« ¡Vivir al día!»” (124) y en la segunda, “unas palabras de condolencia de Einstein a la viuda de un amigo. «Su marido me ha precedido. Pero como físico usted sabrá que para mí no existe pasado ni presente»” (124). Pero ella sí concibe pasado y presente de manera distinta, de hecho en su pasado se han quedado muchas cosas que le gustaría recuperar. Por ejemplo, al hombre que está viendo atravesar la plaza en ese momento, y que en teoría murió hace ocho meses. Se trata de su marido, pero no el que murió, sino el hombre de veinte años que conoció tiempo atrás, y al principio se convence de que se trata de una ilusión. Pero después, recuerda que aquella mañana no era como las otras. Empieza a seguirlo mientras él baja por la Gran Vía, compra una cajetilla de tabaco y prosigue su marcha. Aunque ya hacía años que no fumaba, la narradora recuerda que “no existe pasado ni presente...” (125) y cree comprender la frase que en su día anotara en la libretita. Aunque piensa que a lo mejor está siendo ridícula, decide que no es así, y continúa siguiéndole. La gente la observa, comenta a su alrededor, y ella desea volver al anonimato que le daba la juventud. A su paso se convierte en foco de “olvidados piropos, propuestas descaradas...” (126). Esto la sorprende pero sigue adelante para no perderle de vista, y tiene que echar a correr ya que el empieza a andar a grandes zancadas, que la mujer reconoce como su forma de andar habitual, y también lo de pararse en seco cuando recordaba algo urgente, que es lo que hace entonces. Ella aprovecha esto para tomar aire un instante, cuando de repente ve su reflejo en la luna de un cristal y se queda atónita, ya que se ve a sí misma pero no como es ahora, sino como fue alguna vez años atrás, incluso más guapa de lo que se sentía antes. “Le gustó pensar que [...] el hombre amado, estuviera donde estuviera, la estaba soñando. Y ahora ella le tomaba prestada la mirada. Aspiró una bocanada de aire y tuvo la sensación de que ese momento lo había vivido ya” (127). Mientras intenta explicarse la ilusión que cree estar viendo, una voz interrumpe sus pensamientos, y de repente le ve, “alto y delgado... Tan joven como la época en que se conocieron” (127). El joven le dice que han quedado con “Tete”, un amigo que ella recuerda fallecido hace años, pero ahora parece que eso no ha ocurrido aún. Se muerde el labio hasta hacerlo sangrar, lo que prueba que no está soñando, que “*aquello*” (128), sea lo que sea, está ocurriendo en realidad. De a poco empieza a reconocer lo que ve a su alrededor y entran en una tasca en la que se dará cuenta que había

⁵ De aquí en adelante me referiré a esta edición en todas las citas del apartado.

estado muchas veces antes. El joven ha comprado un libro de segunda mano que ella reconoce de inmediato como el que está en el que fue su despacho en el presente. Le habla a ella de un viaje a Segovia y le pregunta si está preocupada por el examen, y ella empieza a recordar: “A eso habían venido a Madrid. Ella tenía que examinarse de periodismo y Él la había acompañado [...] Eran amigos. Eso es lo que decían. Amigos con mayúsculas. Una amistad que a nadie sorprendió que años después terminara en boda” (129-130). Entonces ella va al servicio para intentar componerse de las emociones que la embargan, y no puede contener las lágrimas cuando, al volverse hacia la mesa ve llegar a Tete y a los amigos abrazarse. El rímel se le mete en un ojo y piensa que lo usará de excusa si notan que ha llorado. También entonces tiene un *déjà vu*. Recuerda haber vivido antes ese momento, salir del baño y decir “El maldito rímel. No sé porque me pinto” (130), ya que aquella mañana le habían picado los ojos, y después de pasar por la farmacia a por un colirio, emprender el viaje a Segovia sintiéndose libres y despreocupados. Pero cuando se decide a salir se encuentra algo diferente de lo que esperaba. La sala está distinta, piensa que a lo mejor el baño está compartido por dos locales, ya que el lugar que se le presenta ahora nada tiene que ver con el que dejó un momento atrás. Pregunta por los chicos ya un poco descompuesta y una chica joven le ofrece su asiento. “«parece desorientada», dijo el camarero. «Hace rato que ha entrado... y se ha dirigido directamente a los servicios»”. Tras contemplar sin asombro su imagen en un espejo de mano que lleva en el bolso, vuelve al hotel.

El presente se había asomado hoy a su pasado. O al revés, retazos de pasado habían aflorado en su presente [...] Nada estaba perdido todavía. Porque ahora, una vez más, lo recordaba todo a la perfección. [...] No importaban los nombres ni la situación exacta. Recorrería uno a uno los restaurantes, fondas, mesones, hasta dar con ellos. [...] ¡Los alcanzaría! Y se introduciría en aquella jornada de hacía ya tanto [...] con toda una vida por delante (132-133).

Pero cuando se agacha a recoger las llaves que se le han caído de entre las manos, por su mente pasan sentimientos encontrados. Por un lado la frustración y decepción de que se hayan ido sin ella; por otro, el agradecimiento por haber podido revivir ese momento. Y entonces se da cuenta de que no la han abandonado, sino que su yo joven está en ese instante viajando con ellos, “Y, dijera lo que dijera Einstein, pasado y presente eran dos espacios irreconciliables. [...] Eso era lo que le ofrecía la nueva vida: de poco le iba a servir burlar el reloj e intentar apropiarse de los tiempos que ya no le pertenecían” (134).

En este caso el hecho sobrenatural es de otra índole. El fenómeno sobrenatural es de carácter espacio-temporal: la protagonista “aparece” en el Madrid del pasado, en el que todavía existe su difunto marido y ella misma usurpa por un breve periodo el lugar de su “yo” joven. La transgresión de la realidad viene anticipada por la frase que tiene anotada en su libreta: “para mí no existe pasado ni presente” (2015:124), y eso es lo que le ocurre a ella, que tiene la oportunidad de asomarse al pasado y revivir su juventud junto al que se convertiría en su marido y a otro gran amigo de los dos. Éste salto en el tiempo es lo que provoca la vacilación en el lector, puesto que representa la lo no natural, que confrontamos con nuestra experiencia del mundo (Roas, 2001: 10). Aunque no encontremos en la bibliografía un soporte a nuestro análisis de lo fantástico relacionado con las transgresiones temporales, podemos ver que esta estrategia de transgresión de la realidad se encuentra dentro de su repertorio de elementos fantásticos en sus obras: ciertamente, Roas considera la ruptura de los límites espaciales y temporales un motivo clásico, del cual Fernández Cubas saca partido dándoles nueva vida para explorar “vías inéditas de lo fantástico” (Roas, 2007:49). Es uno de los motivos que “remiten a cuestiones universales como la identidad, la muerte o el tiempo (y, ligado a este, la memoria, un tema esencial en la obra de la autora)” (Roas, 2007:50), puesto que la protagonista debe encontrar la manera de no quedarse anclada al pasado, seguir con su *nueva vida* sin su marido y los amigos o familiares que se quedaron por el camino, y acomodar esta situación a su vida presente para no perder su identidad. Nos encontramos, como diría Masoliver Ródenas, ante la “biografía [...] del fracaso ante los intentos por adaptarse a la realidad” (2007:20). El uso de un narrador protagonista “permite por un lado establecer un fuerte nexo entre invención y realidad; permite asimismo dar verosimilitud a la más delirante imaginación (la estimulada por el miedo, por el desasosiego o por el desamparo) [...]. La relación entre imaginación y realidad, está pues, llena de malentendidos” (Masoliver Ródenas, 2007:21-22).

Nuestra protagonista revive el pasado para darse cuenta, precisamente, de que no puede volver al él: “dijera lo que dijera Einstein, pasado y presente eran dos espacios irreconciliables. [...] Por un momento se vio a sí misma sudorosa, extenuada, hallando al fin el mesón en que los tres amigos charlaban animadamente [...] pero ahora se sintió una entrometida, una ladrona” (Cubas, 2015: 124). Y es que, por mucho que le gustaría volver a vivir esos momentos, ella no es aquella chica joven y él tampoco:

“El cuerpo vive el yo-aquí-ahora y [...] 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 [...] 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” (Tozzato, 2012: 15).

Y aunque “*era ella*”, y “él estaba allí. Alto, delgado,... Tan joven como en la época en que ese conocieron”, ahora ella es una intrusa en un tiempo que no es el de su “yo” de sesenta años, sino el de su “yo” de veinte, y su identidad se ha construido en torno a todas las experiencias por las que ha pasado desde entonces, incluyendo la muerte de su marido, y como consecuencia de esas experiencias ha experimentado una metamorfosis tanto externa como interna. Cuando comprende esto, su perspectiva cambia, y su “nueva vida” empieza. Prueba de ello podría ser, el momento en que se le cae llave al suelo. La primera vez se le “escurrió de las manos” y eso la llevó a pensar en el número de su habitación, que relacionó con su situación: “ocho meses, oxígeno, cuatro más cuatro, infinito...” (Cubas, 2015:133). Apretó la llave, se aferró a ella, a los recuerdos, y, volviendo a pensar en el número de habitación, se le volvió a caer, pero esta vez no se le escurrió, sino que “abrió la mano sin darse cuenta; la llave se deslizó de nuevo y se puso a bailotear sobre el suelo. Pero esta vez le pareció que se burlaba. *La nueva vida, la nueva vida, la nueva vida...*” (Cubas, 2015: 133-134). Entonces comprende que las cosas no pasan dos veces de la misma manera, y que si tiene unos recuerdos tan bonitos de aquella época es precisamente por todo lo que vino después, por todo lo que vivió con su marido, por lo que ahora puede agradecer haberlo recordado, y lo que primero se nos presenta como algo lejano (“*aquello*”, Cubas,2015:128), al final de la historia ha cobrado fuerza y se ha convertido en un recuerdo nítido, por lo que se refiere al acontecimiento como “*eso*” (Cubas, 2015:135): “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” (Tozzato, 2012: 15).

2.3. “El ángulo del horror”

“El ángulo del horror” nos trae la historia de Julia, quien intenta averiguar a qué se debe el cambio de su hermano desde que llegó a casa después de una estancia universitaria en Inglaterra. Al principio lo atribuyen a un enamoramiento, pero Julia empieza a preocuparse ya que el chico se ha “encerrado con llave en una habitación oscura, fingiendo hallarse ligeramente indispuerto, abandonado a la soledad de la buhardilla tan sólo para comer, siempre a disgusto, oculto tras unas opacas gafas de sol,

refugiándose en un silencio exasperante e insólito” (Cubas, 1990: 99⁶). En el aeropuerto Julia se admira de que a los dieciocho años el chico siga creciendo y le nota cambiado físicamente, pero su actitud parece la misma hasta el momento que llegan a la casa: “Carlos se había quedado ensimismado contemplando la fachada de la casa como si la viera por vez primera. [...] sus ojos reflejaron estupor, [y] el extraño rictus de la boca dejó paso a una inequívoca expresión de lasitud y abatimiento [...]” (102-103). Julia descubrirá el motivo unos días después, pero no lo comprenderá. El chico le explica que un día tuvo un sueño en el que había concluido los exámenes y obtenido muchos diplomas, entonces decidía volver a casa y cogía un tren, “un tren increíblemente largo y estrecho” que le llevaba a casa. Llegaba de madrugada, y aunque se había olvidado la maleta en el tren se repetía a si mismo que aquello era un sueño:

Y me detuve ante la fachada de la casa. [...] la casa en la que estamos ahora tú y yo, la casa en la que hemos pasado todos los veranos desde que nacimos. Y, sin embargo, había algo muy extraño en ella. 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. [...] Un extraño ángulo que no por el horror que me produce deja de ser real... Y lo peor es que ya no hay remedio. Sé que no podré librarme de él en toda la vida... (107-109)

Julia se siente incómoda con la confidencia ya que no la ayuda a entender a su hermano, y ve su cara de susto reflejada en las gafas de su hermano. Carlos se queda mirándola y se acerca a ella, se quita las gafas y la mira maravillado. “A ti, Julia, a ti aún puedo mirarte” (111), le dice. Como a ella le gusta el trato preferente que recibe de su hermano, le ayuda a disimular ante el resto de la familia, se deshace de los platos que Carlos no se come, le cuenta lo que dicen de él, como que el médico le ha diagnosticado depresión aguda y que lo quieren internar en una casa de reposo. Pero no tarda en darse cuenta de que está cometiendo un error, puesto que está contribuyendo a ocultar la enfermedad que su hermano sufre. Al enterarse de su internamiento, su hermano se finge mejor, decide salir de la buhardilla, tranquiliza a la familia, y se asea en el baño antes de retirarse a reposar a su habitación. Pero Julia tiene un mal presentimiento, y cuando se da cuenta de lo que pasa sube corriendo a la habitación, donde encuentra a Carlos dormido “plácidamente, [...] olvidado de tormentos y angustias [...] por primera vez desde que regresara de Brighton” (113). Carlos muere a causa de una sobredosis que se procura cuando entra al baño, cogiendo pastillas del botiquín de su madre, y Julia se enfrenta por

⁶ De aquí en adelante me referiré a esta edición en todas las citas del apartado.

primera vez a la muerte. “Se restregó los ojos y miró a su padre. [...] había algo enormemente desagradable en sus facciones. Como si una calavera hubiese sido maquillada con chorros de cera, empolvada e iluminada con pinturas de teatro. [...] –El ángulo –gimió-. Dios mío... ¡he descubierto el ángulo!” (114-115).

Es difícil decir a qué se refieren en el cuento cuando hablan de ese ángulo, pero quizás podemos encontrar una pista dentro del mismo cuento: “todo es una cuestión de...” dice Carlos a su hermana. ¿Una cuestión de perspectiva, quizá? Porque como él mismo dice, lo que ve en su sueño es exactamente “*esta casa*” pero desde un “insólito ángulo de visión”. Tenemos por lo tanto la aparición del fenómeno fantástico en forma de un cambio de percepción, como consecuencia de una “realidad [que se] desfamiliariza, se subvierte al ser invadida por un fenómeno imposible” (Roas 2007:50), y la casa familiar, aunque sigue siendo la misma, ya jamás se verá de la misma manera. Al igual que en “El reloj de Bagdad”, en este cuento “El paso a la edad adulta viene marcado por el enfrentamiento a lo fantástico [...] [y] dicho tránsito va unido a la conciencia de la muerte” (Roas 2007:55). Pero, volviendo a la cuestión que nos ocupa, la pregunta que debemos hacernos es si hay esa incertidumbre, esa vacilación que es para Todorov el núcleo del efecto fantástico. En efecto, tenemos la perfecta excusa para atribuirlo todo a la versión científica y que no transgrede el raciocinio. Carlos padece todos los síntomas de la depresión aguda que le diagnostica el médico: se aísla, deja de comer, no puede conciliar el sueño, e incluso, si la depresión es muy aguda, es probable que tenga alucinaciones, y también pensamientos de suicidio. A pesar de eso, parece que solo hay una cosa que le atormenta, y es en ángulo desde el que ve la casa, y a su familia, excepto a Julia, a la cual le acabará pasando lo mismo. Aunque le pueda haber afectado la muerte de su hermano y sienta una enorme culpabilidad por haberle cubierto, hay algo que deja al lector intranquilo. Esa explicación puede ser coherente, pero no es suficiente. Como vemos, quien primero se enfrenta al fenómeno sobrenatural es Carlos, pero no será él el narrador, por lo tanto tenemos una perspectiva externa de la situación. Esto supone por un lado ver cómo los que le rodean asumen rápidamente que se trata de cosas suyas, al principio algo tan superficial como un enamoramiento, más tarde, cuando la primera explicación no es suficiente, como una depresión, algo similar a lo que ocurre con los médicos que encuentran a Adriana en “los atillos de Brumal”. Por otro lado, vemos lo difícil que le resulta a Carlos describir lo que le ocurre: “El fenómeno fantástico, imposible de explicar, supera los límites del lenguaje: es por definición indescriptible

porque es impensable” (Roas, 2014:128). Carlos solo atina a decir que ve la realidad (que se personifica en la casa) desde “un insólito ángulo de visión” (Cubas, 1990: 109), una realidad a la que solo puede mirar si es a través de sus oscuras gafas, las cuales no se atreve a quitarse si no es exclusivamente ante la presencia de Julia:

mirar a través de lentes permite descubrir otro mundo y falsea la visión normal; el trastorno es semejante al producido por el espejo [...] Los lentes i el espejo se convierten en la imagen de una mirada que ya no es un simple medio de unir el ojo con un punto del espacio, que ya no es puramente funcional, transparente, transitiva. Estos objetos son, en cierta medida, mirada materializada u opaca, una quintaesencia de la mirada. (Todorov 1994:91).

Carlos no puede mirar directamente a la realidad porque ha sufrido la “revelación del horror” (Masoliver Ródenas, 2007:33) lo cual provoca la “incertidumbre en la percepción de la realidad y del propio yo: [...] lo irreal pasa a ser concebido como real, y lo real, como posible irrealidad” (Roas, 2001:9). Y la mejor manera de representar la realidad es la casa, puesto que representa la estabilidad, la seguridad de un espacio conocido, así como un “espacio similar al del lector que será transgredido” (Roas, 2001: 8) y servirá para materializar el fenómeno fantástico, que servirá como “metáfora de los miedos del ser humano” (Roas, 2007: 49).

3. LO FANTÁSTICO MÁS ALLÁ DE TODOROV

Tras examinar estos cuatro cuentos, podemos considerar con perspectiva la teoría de Todorov. Como hemos visto, los cuatro cumplen la condición que para él es esencial a la hora de clasificar un cuento como fantástico: “en un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sálfides ni vampiros, tiene lugar un acontecimiento que no puede explicarse mediante las leyes de ese mismo mundo familiar” (Todorov, 2001:48) , para lo cual es necesaria “una integración del lector en el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados” (Todorov, 2001:54). En cuanto a la vacilación representada dentro de la obra, “esta regla de la identificación es una condición facultativa de lo fantástico: puede existir sin cumplirla, pero la mayoría de las obras fantásticas se someten a ello” (Todorov, 2001: 55). Un reloj, un pueblo que no aparece en los mapas, un salto en el tiempo y una visión distorsionada de lo que se consideraba “la realidad”. Esos son los elementos sobrenaturales que alteran las vidas de los personajes, y de los que surge la vacilación entre dos posibles explicaciones, la natural o la sobrenatural. En dos de ellos, “Los altillos de Brumal” y “La nueva vida” se intenta tratar el fenómeno sobrenatural como algo ajeno, a lo que se puede encontrar una explicación racional, al menos inicialmente, pero esto no sucede en “El Reloj de Bagdad”, en el que la narradora jamás se pregunta por lo que está ocurriendo. En cuanto a “El ángulo del horror”, al no estar focalizada la narración en el personaje que experimenta el suceso sobrenatural, podemos pensar que no es muy fiable, sin embargo el suceso se traspasa a la protagonista, y cuando esta lo empieza a sufrir, no lo cuestiona sino que lo asume como parte de su nueva realidad.

Hemos visto que todos los elementos, como el lenguaje o el tipo de narrador, contribuyen a la ambigüedad del texto, ya hemos hablado antes del narrador protagonista o narrador representado como el más indicado para el texto fantástico: “La primera persona “relatante” es la que con mayor facilidad permite la identificación del lector con el personaje [de manera que] no dudamos del testimonio del narrador; intentamos, más bien, junto a él, una explicación racional de estos hechos extraños” (Todorov, 1994:60-61). En cuanto al lenguaje, Todorov afirmaba que “lo sobrenatural nace del lenguaje. [...] sólo el lenguaje permite concebir lo que siempre está ausente: lo sobrenatural” (1994: 59), y Roas lo corrobora afirmando que “Lo fantástico es una categoría subversiva tanto en su aspecto temático como en el lingüístico” (2014:132). A pesar de ello, ninguno de los dos lo considera algo esencial para el discurso de lo fantástico, ya que encontramos

“procedimientos retóricos, discursivos y estructurales recurrentes pero no exclusivos de las narraciones fantásticas” (Roas, 2014:133).

Sin embargo, no todo encaja con la definición de Todorov, en concreto hay dos aspectos necesarios para llevar a cabo un análisis más completo del texto fantástico. Por un lado, la definición de Todorov tiene una segunda parte, en la que se afirma que el personaje debe decantarse por una de las dos posibilidades, debe decidir si lo que ha sucedido es natural o sobrenatural y en ese momento se produce un salto de género, bien a lo extraño o bien a lo maravilloso respectivamente. Pero esta concepción problematiza la teoría de Todorov, puesto que, en opinión de Roas, reduce lo fantástico al simple límite entre dos géneros, por lo que califica esta definición de vaga y restrictiva (2001:16). Como hemos visto en los cuentos de Cristina Fernández Cubas, a pesar de lo que Todorov postula, sí es posible construir historias que se adhieran exclusivamente al género fantástico, especialmente en lo referente a la vacilación. El juego se basa en no resolver esa incertidumbre: “el relato fantástico destruye nuestra concepción de lo real y nos instala en la inestabilidad y, por ello, en la absoluta inquietud [...] al no revelar toda la información necesaria para interpretar de manera clara las historias” (2007:41). Por lo tanto, si bien es cierto que encontramos ese conflicto con la realidad, no es cierto que deba desembocar en una lectura u otra, sino que “los esfuerzos del narrador [...] [se centran en] conseguir que el suceso imposible sea aceptado, que su presencia se imponga como factible aunque no pueda ser explicado. Porque admitir su origen sobrenatural no significa explicarlo, comprenderlo” (Roas, 2011:49). Al quedarse la lectura en una ambigüedad irresoluble, incluso si el personaje acepta el suceso fantástico como tal, y con él el lector, ninguna de las dos posibilidades da lugar a una única explicación de lo sucedido, por lo que la vacilación permanece hasta el final de la historia. La información proporcionada en el texto contribuye a esta vacilación, puesto que mientras unas cosas apenas se explican, otras se describen demasiado, y “con cada uno de los motivos que alegan se pueden hacer inferencias y suposiciones diferentes, de las que se derivan múltiples consecuencias y desarrollos para la historia. Al final, la imposibilidad para determinar causas verdaderas, curiosamente, por exceso de información, bloquean el desarrollo de la historia” (Rodríguez, 2011:47). Y sin embargo las que quedan sin resolver son precisamente aquellas que desambiguarían la historia, pero entonces desarticularían todo el aparato fantástico.

Por otro lado, hay un aspecto en concreto que quiero destacar, del cual Roas nota su ausencia en la teoría de Todorov. Se trata del miedo como efecto fundamental de lo

fantástico. Se trata del miedo que provoca el enfrentamiento al acontecimiento sobrenatural sobre el protagonista. Roas señala que Todorov sí habla de ello, sin embargo, “niega que el miedo sea una condición necesaria de lo fantástico, por lo tanto no es definitorio. [...] Todorov mezcla la condición de existencia del miedo en el relato con la definición de este en función de la reacción del receptor” (2011: 88). Efectivamente, Todorov dice que “lo fantástico produce un efecto particular sobre el lector —miedo, horror o simplemente curiosidad—, que los otros géneros o formas literarias no pueden suscitar” (1994:68), además, aunque habla de él como una función de lo fantástico “no lo considera necesario pero admite que está ligado al género” (Roas, 2001:31). Sin embargo, contrariamente a Todorov, Roas considera el miedo “necesario para el efecto transgresor” (2011:88). Pero no se refiere al miedo como terror o angustia, el cual “está ausente en un buen número de obras fantásticas contemporáneas” (2011:103), sino que habla del miedo metafísico, “la impresión inquietante sobre el receptor” (2014:103), puesto que el suceso fantástico supone una “amenaza para la estabilidad” (Roas, 2001:31), es un “fenómeno imposible (y como tal, incomprensible), que subvierte los códigos [...], destruye nuestra concepción de lo real y nos instala en la inestabilidad y, por ello, en la absoluta inquietud” (Roas, 2007:41). Por último, y relacionado con la adaptación del género a las distintas épocas, Roas dice:

Conviene recordar, además, que el miedo [...] puede mostrarse en muy diversas formas [...]. Tanto la literatura fantástica del siglo XIX como la del XX han incorporado a su imaginario diversas formas del miedo [...] ligadas a diversas maneras de cuestionar y de transgredir los límites de la noción de realidad vigente en cada época y en cada lugar [...]. La misma diversidad de efectos potenciales de lectura puede observarse incluso en el interior de la obra de un mismo autor [...] (2011:103).

Este aspecto es importante puesto que si revisamos los cuentos anteriores, por ejemplo, en busca de una sensación de miedo puro, no podremos satisfacer esta condición en todos ellos, por lo que le daríamos la razón a Todorov. Un ejemplo de entre los cuatro cuentos sería “la nueva vida”, puesto que la protagonista no se asusta ante la irrupción de lo fantástico, al contrario, le agrada. Sin embargo, si lo que buscamos es la sensación de inquietud, “de desconcierto [o] de desasosiego” (Casas, 2007:21) ante una “posible realidad diferente e incomprensible (lejana a la seguridad y la tranquilidad de la lógica racional)” (Roas, 2001: 9), efectivamente, todos los cuentos responden a ella.

4. BIBLIOGRAFÍA

Andrés-Suárez, I., Casas, A. (eds.): *Cristina Fernández Cubas*, Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio internacional Cristina Fernández Cubas. Madrid: Arco/Libros, 2007.

Fernández cubas, Cristina: *El ángulo del horror*, Barcelona: Tusquets, 1990.

- *Mi hermana Elba y los Altillos de Brumal*, Barcelona: Tusquets, 2014 (1ª ed. 1988).
- *La habitación de Nona*, Barcelona: Tusquets, 2015.

Glenn, Kathleen M.: “Conversación con Cristina Fernández Cubas”, Barcelona, entrevista el 26 de abril de 1991, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 1993, vol. 18, núm. 2: 353-363.

J. Alazraki... [Et al.]: *Teorías de lo fantástico*, introducción, compilación de textos y bibliografía David Roas, Madrid: Arco/Libros, cop. 2001.

Núñez, E., Carmen, Semblancat M., Neus: “los espejos del yo en la narrativa de Cristina Fernández Cubas”, *Lectora*, 1, Universitat Autònoma de Barcelona, 1995:89-93.

Roas, David: *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid: Páginas de espuma, 2011.**Rodríguez, Sergio:** “Personajes indecisos: Discurso, identidad e incertidumbre narrativa”, Bogotá, D.C., universidad Santo Tomás, Hallazgos, Vol. 22, 2011:41-49.

Volpe, Germana: “Lo fantástico y la crisis del yo en algunos cuentos de Cristina Fernández Cubas”, en *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1970-2012)*, Roas, D., López Pellisa, T. (eds.) vol. 2, Benalmádena (Málaga): Ediciones de aquí, 2014.

Todorov, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*, México: Coyoacán, 1994 (1ª ed. 1970).