

Estética de lo fantástico y complejidad formal en «Interno con figura» de Cristina Fernández Cubas*

Sara Núñez de la Fuente**

Universidad de León

Resumen: Este artículo presenta un estudio teórico-crítico sobre el relato «Interno con figura» de Cristina Fernández Cubas (1945-), que pone el foco tanto en las características narrativas asociadas tradicionalmente al género fantástico como en la complejidad formal del argumento con el fin de aportar, a modo de ejemplo, una serie de conclusiones que sirvan como base para abordar nuevos estudios sobre la producción literaria de la escritora y, por extensión, de otras narradoras españolas e hispanoamericanas contemporáneas cuyas creaciones se enmarcan en el ámbito de la literatura no mimética. Además de contemplar la intertextualidad, la ambigüedad de la voz narradora y la complejidad de la

* Este artículo se inscribe en el proyecto de investigación subvencionado «Estrategias y figuraciones de lo insólito. Manifestaciones del monstruo en la narrativa en lengua española (de 1980 a la actualidad)», con referencia PGC2018-093648-B-I00.

** **Sara Núñez de la Fuente** es Maestra en Educación Infantil y Licenciada en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad de Valladolid (España), donde realizó también un máster en Estudios Filológicos Superiores y se doctoró con una tesis en literatura infantil y juvenil española. Ha trabajado como lectora de español en la Universidad de Lille (Francia) y es miembro asociado del *Centre d'Études en Civilisations, Langues et Lettres Étrangères* de la misma universidad. Actualmente realiza su segundo doctorado en el Grupo de Investigación GEIG de la Universidad de León (España) con la tesis *Poéticas de lo insólito en las narradoras españolas e hispanoamericanas del siglo XXI*, lo que compatibiliza con su labor como docente en la Universidad Isabel I (España). Correo electrónico: sarandelaf@gmail.com

trama argumental; el presente artículo presta atención investigadora a la versión renovada del mito del doble tomando como referencia un marco teórico fundamental que recoge algunos de los esquemas literarios que han dado forma al motivo del doble a lo largo de la historia.

Palabras clave: Cristina Fernández Cubas, literatura fantástica, mito del doble, Interno con figura, Adriano Cecioni.

Abstract: *The present paper presents a theoretical and critical study of the short story entitled «Interno con figura» by Cristina Fernández Cubas, which focuses on narrative forms traditionally associated with the fantasy genre and on the complex narrative structure in order to contribute, by way of example, with a set of conclusions which will be used as the basis for future studies of Fernández Cuba's literary works and, by extension, the works of other Spanish and Latin American contemporary women writers whose literary creations are in the fields of non-mimetic literature. In addition to observing forms of intertextuality, an ambiguous narrative voice, and the complex narrative structure; the present article presents a revision of a new version of the myth of the double in literature taking as a reference a fundamental theoretical framework that collects some of the literary schemes that have shaped the theme of the double throughout the course history.*

Keywords: *Cristina Fernández Cubas, fantastic literature, the myth of the double, Interior with a figure, Adriano Cecioni.*

Uno de los aspectos más destacables en la narrativa de Cristina Fernández Cubas (1945-), y que merece atención investigadora desde diversos campos de conocimiento por su diversidad simbólica e intertextual, es la influencia de los cuentos orales que escuchó durante su infancia, los cuales asentarían la base de una formación literaria que la llevaría a convertirse en una de las narradoras más relevantes de la literatura española contemporánea. Fernando Valls apunta en este sentido en el prólogo a *Todos los cuentos* (2008) cuando se refiere a Fernández Cubas como una de las cuentistas españolas más prestigiosas de los últimos tiempos junto con otros escritores como Juan Eduardo Zúñiga (1919-), José María Merino (1941-), Luis Mateo Díez (1942-), Juan José Millás (1946-), Enrique Vila-Matas (1948-) y Javier Marías (1951-).

La misma autora ha reconocido la relevancia de la tradición oral en su trayectoria literaria en el IV Congreso Internacional *Visiones de lo Fantástico*¹ donde participó, junto con las escritoras Cecilia Eudave (1968-), Valeria Correa Fiz (1971-) y Patricia Esteban Erlés (1972-) en una mesa redonda bajo el título de *Las creadoras y lo fantástico*. Durante la intervención, Fernández Cubas se refirió a las influencias literarias que marcaron sus comienzos como escritora, revelando, además de la literatura oral, el interés que le suscitaba la obra de la novelista y dramaturga británica Agatha Christie (1890-1976), quien alcanza reconocimiento a nivel internacional con una amplia producción literaria especializada en el género policíaco.

Aunque las obras que la joven Fernández Cubas comenzó a escribir emulando las características narrativas de dicho género no llegaron a publicarse, su influencia se rastrea aún varias décadas más tarde en el libro de relatos *Con Agatha en Estambul* (1994), entre los que adquiere especial importancia, en este sentido, el que lleva el

* Este artículo se inscribe en el proyecto de investigación subvencionado «Estrategias y figuraciones de lo insólito. Manifestaciones del monstruo en la narrativa en lengua española (de 1980 a la actualidad)», con referencia PGC2018-093648-B-I00.

** **Sara Núñez de la Fuente** es Maestra en Educación Infantil y Licenciada en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad de Valladolid (España), donde realizó también un máster en Estudios Filológicos Superiores y se doctoró con una tesis en literatura infantil y juvenil española. Ha trabajado como lectora de español en la Universidad de Lille (Francia) y es miembro asociado del *Centre d'Études en Civilisations, Langues et Lettres Étrangères* de la misma universidad. Actualmente realiza su segundo doctorado en el Grupo de Investigación GEIG de la Universidad de León (España) con la tesis *Poéticas de lo insólito en las narradoras españolas e hispanoamericanas del siglo XXI*, lo que compatibiliza con su labor como docente en la Universidad Isabel I (España) y en la Escuela Universitaria de Magisterio Fray Luis de León (España). Correo electrónico: sarandelaf@gmail.com

¹ El IV Congreso Internacional *Visiones de lo Fantástico*: «Las creadoras y lo fantástico» se celebró en la Universidad Autónoma de Barcelona durante los días 5, 6 y 7 de junio de 2019 bajo la dirección de David Roas: <https://visionesdelofantastico4creadoras.weebly.com/> (Última consulta: 18/07/2019).

mismo título que el volumen, donde homenajea a la célebre escritora británica con una trama basada en las aventuras que fabula la narradora sobre su marido y el personaje de Flora, pero también sobre el taxista turco Faruk y ella misma en una ciudad fantasmagórica e irreal.

Este último aspecto señalado se presta como punto de enlace para referirnos a la estética que predomina en el conjunto de su obra. La narrativa de Fernández Cubas puede entenderse como una reflexión sobre lo fantástico y las posibilidades que nos proporciona para obtener una visión más compleja de la realidad (Valls, 2008). Incluso cuando sus cuentos no son fantásticos, la autora barcelonesa remite a las técnicas y motivos literarios propios del género para abordar complejas realidades psicológicas de los personajes, como se observa en el volumen de relatos *La habitación de Nona* (2015) con la otredad que precisa la protagonista infantil para enfrentarse a su minusvalía en «La habitación de Nona» o el viaje al pasado del personaje femenino que protagoniza «La nueva vida» para abordar el irremisible transcurso del tiempo.

Ambos ejemplos demuestran que lo fantástico o, más concretamente, la estética de lo fantástico permite abordar realidades intangibles materializándolas mediante creaciones literarias que invitan a la reflexión del lector sobre cuestiones que no escapan de los parámetros de la realidad, lo que aporta a su obra una buena dosis de originalidad respecto al legado recibido del género fantástico. La narrativa de Fernández Cubas presenta, por tanto, una absoluta libertad en la configuración del espacio y tiempo narrativos, así como personajes con psicologías confusas que habitan mundos irreales, sin olvidar los numerosos vínculos intertextuales con los cuentos maravillosos, la presencia de personajes arquetípicos y diversos motivos literarios de larga tradición como el doble, el espejo, el viaje iniciático o los fantasmas; todo ello, desde una perspectiva novedosa que consigue llamar la atención del lector y mantenerla mediante logrados recursos narrativos que generan misterio e intriga.

El cuento en el que se centra este estudio, «Interno con figura», que se sitúa en tercer lugar dentro del volumen *La habitación de Nona*

(2015), presenta, en mayor o menor medida, los recursos y técnicas narrativas del género fantástico, e incluso policíaco, referidos hasta ahora, concediendo un peso significativo al motivo del doble. Aunque, como se ha señalado anteriormente, se trata de un recurso de larga tradición en las creaciones literarias fantásticas y, por ende, en las investigaciones académicas procedentes de distintos campos de conocimiento —como la antropología, la psicología o la teoría literaria—, Fernández Cubas bebe de las fuentes de la tradición aportando una perspectiva novedosa cuya originalidad radica, entre otros aspectos, en mantener la tensión narrativa en el límite de lo fantástico sin que el lector llegue a observar que se transgredan los códigos sobre el funcionamiento de lo real extratextual.

El relato comienza en una exposición madrileña de la Fundación Mapfre² donde se exhibe una obra pictórica de un artista italiano del grupo de los *Macchiaioli*, Adriano Cecioni (1836-1886), titulada *Interno con figura* (1868), o *Interior con figura* en español, que existe en el plano real y actualmente puede visitarse en la Galería Nacional de Arte Moderno de Roma.

² La exposición tuvo lugar en Madrid desde 12 de septiembre de 2013 hasta el 5 de enero de 2014: <http://exposiciones.fundacionmapfre.org/macchiaioli/es/> (Última consulta: 18/07/2019).



Interno con figura (1868) de Adriano Cecioni³

Sin embargo, esta interesante conexión entre realidad extratextual y ficción no acaba con la referencia al cuadro del pintor italiano, ni a una exposición que realmente tuvo lugar en la capital española poco tiempo antes de la publicación del libro, sino que la protagonista, una famosa escritora barcelonesa que enseguida se siente atrapada por el valor sugestivo de la obra artística, y cuya sensibilidad se erige como motor que impulsa la trama del cuento, parece ser una referencia a la propia autora, lo que convierte al relato no solo en una creación que recurre a la estética del género fantástico, sino que, además, juega con los límites entre géneros narrativos, dando lugar a un texto en el que, en ciertos pasajes, parecen acentuarse las características narrativas de un diario

³ Imagen obtenida de <https://paquizurita.wordpress.com/category/interno-con-figura/> (Última consulta: 18/07/2019).

personal que suscita en el lector la duda sobre el carácter ficcional de los hechos que se desarrollan a lo largo de la trama.

En uno de estos pasajes, la protagonista compara a la niña que aparece en el cuadro con Nona, el personaje principal del cuento que abre el volumen: «Pero antes dije que la niña es rara. E insisto. O más que rara, especial. Me recuerda a un personaje de un cuento que escribí hace poco y al que llamé Nona [...] También la niña, al igual que mi personaje, tiene los ojos achinados» (2015: 60). Este recurso narrativo en el que el texto ficcional deja entrever rasgos estilísticos propios del diario personal se observa, asimismo, en la escritora mexicana Valeria Luiselli (1983-), autora, entre otras obras, de *Los ingravidos* (2019) y *La historia de mis dientes* (2014), y una de las voces femeninas más relevantes de la última década en el panorama de la literatura hispanoamericana.

En la primera obra señalada, *Los ingravidos*, publicada por primera vez en 2011, Luiselli presenta un complejo entramado de planos ficcionales, espaciales y temporales cuyas voces narradoras se corresponden, por un lado, con la de una mujer del México contemporáneo que relata, en forma de novela —o de diario personal— sus años de juventud en nueva York, donde trabajaba en una pequeña editorial; y, por otro lado, con la del poeta mexicano Gilberto Owen (1904-1952), quien, estando al borde de la muerte, recuerda su juventud en Harlem a finales de los años veinte.

Del mismo modo que Fernández Cubas se equipara a la protagonista de «Interno con figura», Luiselli crea una figura femenina que también es escritora y con la que comparte, entre más aspectos, cierto parecido físico, como se puede observar a través de la voz narradora de Owen: «Una vez más, hacia principios de otoño, pude ver a la mujer de rostro oscuro y ojeras [...] Iba leyendo un libro de tapa blanca. Inclinando un poco la cabeza alcancé a leer el título, que para mi sorpresa era una palabra en español: ‘Obras’, decía. La mujer se sintió observada y alzó la vista —sus ojeras enormes, sus ojos enormes—» (2019: 111).

Asimismo, tanto en el relato de Fernández Cubas como en la novela de Luiselli, no se revela el nombre de las protagonistas, pues, en ese caso, se desvelaría su identidad y se reduciría, así, el juego

entre formas narrativas de distinta índole, además de la ambigüedad en relación con el carácter real o ficcional de las protagonistas o la incertidumbre sobre si dos escritoras de la realidad extratextual y sus experiencias personales han atravesado los umbrales de la ficción para formar parte de ella.

En el caso del relato de Fernández Cubas, se percibe, por tanto, la figura infantil del cuadro de Cecioni desde la perspectiva de una narradora ambigua, por lo que el carácter enigmático del cuadro produce en el lector un efecto de extrañeza que se va incrementando progresivamente a medida que avanza el relato manteniendo el misterio y el halo sugestivo que se desprenden de la obra pictórica. Ambos aspectos parecen tener su origen en la propia sensibilidad de la escritora, como ella misma apunta cuando imagina la posible respuesta que le daría un policía al contarle los misterios que encierra la obra de Cecioni: «El policía bueno y predispuerto sonrío: —Es usted demasiado sensible, por eso es escritora» (2015: 73). Es decir, esta perspectiva permite, como se ha señalado anteriormente, entender «Interno con figura» como una forma de explorar la realidad psicológica mediante recursos narrativos atribuidos tradicionalmente al género fantástico, aunque el relato, si nos ceñimos a la clasificación establecida por David Roas en relación con la literatura no mimética, no cumpla las premisas necesarias para clasificarlo bajo esta categoría, pues en «Interno con figura» no se observa «una transgresión absoluta de nuestros códigos sobre el funcionamiento de lo real» (2011: 46).

Parece ser, en definitiva, la sensibilidad de la escritora el motivo por el que percibe un parecido significativo entre la figura del cuadro y una niña pelirroja, de unos nueve o diez años, que se encuentra de visita en la Fundación junto con una instructora y más niños, que probablemente sean sus compañeros de colegio. Cuando el grupo se sitúa frente a la obra de Cecioni, la gracia y espontaneidad de los niños no pasa desapercibida para la protagonista del relato, quien se ve envuelta en sus reflexiones e interpretaciones aportando al lector sugerencias interpretativas que complementan los comentarios de los escolares: «—¡Qué camal!— suelta una niña. Los demás se unen a la sorpresa. Les parece

enorme. ‘Vieja’, dice uno. ‘Antigua’, corrige la instructora. Pero nadie habla de lo que yo creía que iban a hablar. De la princesa del guisante y su cama gigantesca. Ni los niños ni la instructora. Tal vez Andersen no conste hoy en los planes de enseñanza» (2015: 62).

La última alumna en intervenir es la niña pelirroja, quien observa el cuadro hipnotizada, sin pestañear. Parece que ve no lo mismo que los demás, o no de la misma manera. Esta tensión narrativa que se deriva de la actitud hierática de la niña, tal vez imaginada o reforzada desde la mirada de la escritora, evoca personajes siniestros de larga tradición literaria como autómatas o figuras fantasmales y se intensifica cuando con su voz clara y pausada afirma que quieren matar a la niña del cuadro, lo que no deja indiferente al resto del grupo ni a la monitora. La alumna continúa explicando que son sus propios padres quienes quieren matarla y por eso se esconde en la habitación, pero no puede decir por qué quieren hacerlo. Tan solo revela que la niña del cuadro ha visto algo que no debía. Tras proferir una interpretación de tal calibre, la niña cierra los ojos estableciendo de esta manera una simbiosis con la figura del cuadro que no pasa desapercibida para la escritora:

La cría que tengo al lado y la inquietante figura vestida de negro. Una fusión o una semejanza que van más allá de lo físico. Y vuelvo a momentos atrás, cuando la alumna escrutaba el óleo sin pestañear y a mí me había parecido que estaba leyendo en él. Pero ahora cambio el recuerdo. La niña miraba el cuadro y se veía a sí misma dentro. Como un espejo (2015: 66).

Las sospechas del hecho insólito aumentan cuando la escritora da por finalizada la visita y, aunque el día es triste y plomizo, decide ir andando hasta el Paseo del Prado para recoger la maleta en el hotel y dirigirse después sin prisas a la estación de Atocha para regresar a Barcelona. Nada más salir de la exposición, la escritora oye un chirriante frenazo seguido de muchos gritos infantiles que se corresponden con los del grupo de escolares que hace un rato contemplaba la obra pictórica de Cecioni. Afortunadamente, aunque uno de los niños tiene las rodillas peladas y un poco de

sangre en la pierna, el percance se queda en un susto. La escritora busca con la mirada a la niña pelirroja, a quien cuesta reconocerla porque viste un impermeable rojo con capucha que en el interior no llevaba puesto. Está temblando y mira al niño herido con la misma atención que poco antes observaba el óleo de Cecioni: «Una Caperucita desvalida que acaba de registrar el aviso del lobo» (2015: 69), una niña a quien quieren matar, como ella misma había advertido al exponer lo que le sucedía a la figura del cuadro, es decir, a sí misma.

La dualidad que se establece entre la niña pelirroja y la figura infantil del óleo representa, por tanto, una variante del tema mítico del doble que, desde el Romanticismo, aparece de forma recurrente en la literatura fantástica adoptando diversas formas y significaciones relacionadas con el enigma existencial de la propia identidad, lo que le hace superar el campo de la ficción literaria y convertirse en objeto de estudio de otras áreas de investigación como la filosofía o la psicología. Podemos afirmar, desde esta postura, que en nuestra interioridad nos sentimos un sujeto único y diferenciado de todo lo demás. Sin embargo, esto no resulta suficiente para averiguar qué sentido tiene nuestra identidad dentro de la inabarcable realidad del universo del que formamos parte. Para ello, tendríamos que percibirnos desde fuera de nosotros mismos y, evidentemente, eso nos resulta inaccesible. Por eso, vivimos en medio de las sombras buscando la clave de nuestra identidad, y en el camino a veces nos conformamos con la contemplación narcisista de nuestra imagen en alguna forma de espejo para sentirnos vivos, y otras veces deseamos romper los límites de nuestra experiencia para acercarnos a la realidad de nuestra plena identidad (Herrero Cecilia, 2011).

A partir del Romanticismo, y debido a las inquietudes profundas que lo caracterizan, resurge el interés por la figura mítica del doble, especialmente bajo la forma que se conoce con el término *Doppelgänger*, acuñado en 1776 por Jean-Paul Richter. Se trata de la imagen desdoblada del «yo» en un individuo externo y autónomo que puede observarse (autoescopia) y produce desasosiego porque viene a perturbar el orden natural de las cosas. No obstante, la

duplicación de la identidad también se manifiesta en el romanticismo alemán a través de sombras o reflejos del individuo que acaban actuando con autonomía propia, como sucede, por ejemplo, en *Las aventuras de la noche de San Silvestre* (2015) de E. T. A. Hoffmann (1776-1822), quien abre camino a la estética de lo fantástico moderno. Dentro de ella, el mito del doble se va a convertir en uno de sus temas más recurrentes a través diversos escritores de diferentes nacionalidades entre los que destacan Edgar Allan Poe (1809-1849), Dostoievki (1821-1881), Maupassant (1850-1893), Stevenson (1850-1894), Virginia Woolf (1882-1941), Cortázar (1914-1984) y José María Merino (1941-), entre otros (Herrero Cecilia, 2011).

Como se ha señalado anteriormente, la figura del doble aparece bajo diferentes formas en la literatura, lo cual da lugar a establecer una serie de clasificaciones que permitan dilucidar sus principales características y, servir, por tanto, como base para realizar un ejercicio comparativo. Cabe destacar, en primer lugar, los temas de Anfitrión y Orlando, pues constituyen dos esquemas literarios del motivo que aparecen de forma recurrente a lo largo de la historia y continúan renovándose en la actualidad. El origen del primer tema señalado se encuentra en el mito de Anfitrión y consiste en una duplicidad entendida como forma humana resultante de otra primigenia. En el mito griego, el dios Júpiter cambia su aspecto físico por el de Anfitrión para introducirse en su palacio y engañar a su mujer, Alcmena, haciéndole creer que era su marido.

Frente al mito de Anfitrión, que se basa en dos identidades diferentes, bajo una única apariencia y en un solo mundo, el tema de Orlando —que toma el nombre de la novela de Virginia Woolf— presenta un único individuo que existe bajo distintas formas en dos o más mundos. Es decir, para que exista ese universo de ficción múltiple, es necesario que existan fronteras entre los diferentes mundos y que se conserve la identidad personal al traspasarlas.

También podemos atender a las dos grandes tipologías del doble que Jourde y Tortonese (1996) designan con el nombre de «doble subjetivo» y «doble objetivo», y que Herrero Cecilia expone en su estudio «Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura:

teorías explicativas» (2011). La primera categoría señalada puede ser de carácter interno, si el «yo» interior se escinde en dos personalidades opuestas, o de carácter externo, cuando el doble es un ser exterior diferente con el que se identifica el «yo» del personaje. En ambos casos, se desintegra la conciencia del «yo» individual frente a sí mismo y también frente a los demás. Este tipo de personaje vive una experiencia de desdoblamiento de su identidad en dos fuerzas contrapuestas, y puede aparecer cosificado en ciertas formas externas que le reflejan, e incluso en el cuerpo de «otro», que se convierte en la otra forma a través de la cual se manifiesta el «yo». Un ejemplo de doble subjetivo se encuentra en el relato «Zarasia, la maga» (1982) de José María Merino, donde una joven investigadora se desdobra inconscientemente identificándose con la maga de la Edad Media sobre la que versa el estudio de su tesis doctoral.

Por otro lado, la segunda categoría señalada, el «doble objetivo», plantea fundamentalmente la problemática que se deriva del sujeto que se sitúa frente a sí mismo. Es decir, el personaje, que aparece confrontado ante un doble, se va a sentir desconcertado por lo que parece la perturbación de las leyes naturales, y el deseo de averiguar el misterio puede desembocar en una obsesión peligrosa llegando hasta el delirio y la locura, como le sucede al protagonista de *La cabellera* (2018) de Maupassant.

En el caso de «Interno con figura», resulta complejo clasificar la duplicidad conformada por la niña pelirroja y la figura infantil del óleo bajo los criterios señalados, pues, el cuento de Fernández Cubas no traspasa los límites de lo real. Como se ha señalado anteriormente, el origen de la insólita trama apunta a la sensibilidad creativa de la escritora que protagoniza la historia, y la conexión entre ambas figuras infantiles, que evoca la conocida novela gótica de Oscar Wilde (1854-1900), *El retrato de Dorian Gray* (1983), parece exclusivamente una interpretación subjetiva de la protagonista; sin embargo, la incertidumbre no llega a esclarecerse por completo, ya que en ningún punto del relato los acontecimientos se observan desde la perspectiva de la niña.

No obstante, el relato de la escritora barcelonesa sí presenta características relacionadas con los hechos insólitos de las creaciones literarias citadas anteriormente, de manera que es posible realizar una comparación con el objetivo de alcanzar una serie de conclusiones sobre las formas particulares que adquiere el mito del doble en «Interno con figura». En primer lugar, cabe reflexionar sobre si se trata de dos identidades diferentes en una sola figura, como vemos en el mito de Anfitrión, o si existe un único individuo bajo diversas apariencias, como en el tema de Orlando.

Ateniéndonos a la percepción de la narradora, se trataría de una única identidad, cuya simbiosis comienza cuando la escritora observa un parecido que va más allá de lo físico y se incrementa en el siguiente fragmento: «Porque ya no es la niña de carne y hueso la que confiesa: ‘No puedo decirlo’, sino la figura de Cecioni desde su curiosa posición junto a una cama quien no puede decirlo. Y si la figura del cuadro se niega a colaborar..., ¿para qué seguir?» (2015: 66). Es decir, ambas responden a una sola identidad que se justifica con la coincidencia de las circunstancias críticas que viven: sus padres quieren matarla, pero no puede decir por qué, y esta información, que podría dar lugar a una trama policíaca, se manifiesta tanto verbalmente, a través de la declaración explícita de la niña pelirroja, como visualmente, con una figura «escondida. Como si tuviera miedo. De algo o de alguien que pueda entrar en cualquier momento por la puerta» (2015: 60). Además, como se observa más adelante, alguien intenta matar a la niña tras su visita a la exposición, como ella misma vaticinaba en relación con la figura de Cecioni. Sin embargo, el hecho de que la escritora también la compare previamente con Nona, un personaje infantil creado por ella misma —y por Fernández Cubas— pone en cuestión la veracidad del desdoblamiento en pro de la posibilidad interpretativa que apunta a la sensibilidad artística e imaginación de la escritora.

Una vez determinado que la niña pelirroja y la figura del cuadro conforman una única identidad, lo que las pone en relación con el esquema literario de Orlando, es preciso prestar atención al número de formas bajo las que existe dicha identidad y si desarrolla su acción narrativa en uno o varios tipos de mundo. Se puede afirmar,

en este sentido, que la variante del motivo del doble que presenta Fernández Cubas comparte parcialmente el esquema literario del tema que da título a la novela de Virginia Woolf, pues, la duplicidad parece adquirir dos formas diferentes que se concretan, por un lado, en el plano real, y, por otro, en el espacio ficcional de la obra pictórica. No obstante, la ambigüedad que subyace a lo largo de todo el relato a través de la voz narradora de la protagonista, desde donde se sitúa el punto de vista de los hechos, no permite esclarecer hasta qué grado se asemejan las dos apariencias que adquiere la identidad de la niña, ni si realmente guardan tal parecido. Siguiendo la línea interpretativa que apunta hacia la imaginación de la escritora como motor de la trama de estética fantástica, y teniendo en cuenta que Cecioni no presenta un rostro de facciones definidas que inviten a la comparación, no resulta inverosímil afirmar que el lector se encuentra ante una variante del motivo del doble basada en el esquema de Orlando, pues se trata, igualmente, de un único individuo que adquiere formas aparentemente diferentes en función del tipo de mundo en el que se encuentre.

Por otro lado, teniendo en cuenta la tipología establecida por Jourde y Tortonesi (1996), el lector se encontraría ante un doble subjetivo y externo, pues la otredad se proyecta en un objeto exterior, con la particularidad de que el hecho insólito se observa desde la perspectiva de la escritora que protagoniza el relato, sin llegar a desvelar la percepción real de la niña sobre la imagen que contempla en la exposición junto con el resto de los escolares.

Otro aspecto que llama la atención respecto a la duplicidad conformada por el personaje de la niña pelirroja, que se sitúa en un plano real dentro de la ficción, y la figura del óleo, que se encuadra en un espacio ficcional dentro de la propia ficción del relato, es que parecen formar parte de un diseño narrativo en forma de muñecas rusas que comienza cuando la escritora de la realidad extratextual se proyecta en su propia creación literaria dando lugar, de esta manera, a varias posibilidades interpretativas. La primera de ellas, que no tiene por qué ser excluyente de las demás, consistiría en explorar los límites genéricos entre el relato y el diario personal como recurso para generar incertidumbre respecto a la veracidad de los hechos en

el plano extratextual. En segundo lugar, cabría la posibilidad de que el lector se encontrara ante otra variante del tema mítico del doble basada en un individuo escindido cuya forma primigenia se mantiene en el plano real extratextual, mientras que la forma duplicada accede al plano ficcional conservando la identidad de la primera, y, finalmente, que no exista tal duplicidad, sino un único individuo que traspasa las fronteras entre la realidad y la ficción. De esta manera, la estética fantástica rebasaría los límites que encuadran el relato y alcanzaría, por tanto, el plano de lo real extratextual.

Como se ha señalado más arriba, la estructura del relato presenta diversas capas ficcionales que se disponen en forma de muñecas rusas. Sin embargo, el óleo no es el único espacio ficcional que se encuadra en los límites de «Interno con figura». Fernández Cubas presenta, además, una historia imaginada por la protagonista del cuento: un recurso narrativo que explora posibilidades argumentales paralelas con una referencia intertextual explícita a las misteriosas tramas que caracterizan las novelas de Agatha Christie.

Tras el accidente de tráfico, que se anuncia como un intento de asesinato contra la niña pelirroja, la escritora recuerda que pocas manzanas antes de llegar al hotel hay una comisaría donde puede dar cuenta de los hechos que se han ido desarrollando desde su visita a la exposición; sin embargo, no resulta sencillo construir un relato con bases sólidas:

Una niña pelirroja, los *Macchiaioli*, sus palabras frente al cuadro, el frenazo brusco... Que pregunten al Samur [...] Demasiados interrogantes. Y sobre todo, ¿cómo construir un relato coherente con tan pocos datos? Puedo empezar presentándome. ‘Buenos días. Soy escritora. Mi nombre es...’ Pero ni siquiera en la imaginación logro librarme del ridículo. Una loca que se hace pasar por escritora. O una escritora loca, qué más da [...] ‘Otra que está jugando a Agatha Christie’..., eso pensarían de mí (2015: 70-71).

La propia escritora es consciente de que el crimen aún no se ha cometido, de que va a acusar a un matrimonio que no ha visto en la vida de querer matar a una niña que no conoce. Además, el policía

que la está atendiendo en su imaginación no le facilita nada las cosas. Es atlético, musculoso, displicente y muestra prisas por volver al gimnasio del que no tendría que haber salido. Por unos instantes también imagina que uno de los numerosos policías que circulan por el vestíbulo la conoce, o tal vez haya leído alguna de sus obras, y decide encargarse personalmente del caso. Entonces, la escritora le muestra la postal del cuadro de Cecioni reconociendo que carece de pruebas. Este policía piensa que la escritora es demasiado sensible, y la explicación más probable es que los padres de la niña la hayan amenazado con un castigo por entrar en su dormitorio cuando no debía.

El policía-lector no le sirve de ayuda, o tal vez sí. Tal vez lo imagina para hacerse a la idea de que el tema no tiene ninguna importancia: «lo que ocurre en realidad es que todo está perdido de antemano. Ni siquiera el amable policía de ficción, con la buena voluntad que le adjudico, ha podido hacer nada para remediarlo» (2015: 74). Por tanto, la escritora sigue su camino, se repite que en el fondo nunca ha pensado seriamente entrar en la comisaría, también que la vida está llena de espejismos y no hay nada más fácil que descargar la duda sobre personas inocentes. No es razonable creer en las posibles fantasías de una niña y acusar a sus propios padres, «un acto irresponsable que no ha pasado ni pasará de ficción, de pensamiento» (2015: 75). Sin embargo, al abandonar el Paseo del Prado y alcanzar la calle Moratín, la escritora distingue a pocos metros la comisaría a la que nunca entrará, y ve a dos policías conversando en la puerta que le resultan familiares: «Uno es alto, arrogante, orgulloso de unos músculos hechos de horas de machacarse en un gimnasio. El otro, en cambio, menudo y sonriente, tiene todo el aspecto de aguardar a que acabe su jornada laboral para ponerse a leer como un poseso» (2015: 75). Es decir, los personajes inventados por la escritora parecen haber traspasado los límites de la ficción para situarse en el plano real; sin embargo, no presta mayor importancia a este hecho por considerarlo una ilusión de los sentidos.

A continuación, va hacia el hotel a recoger el equipaje, y después se dirige hacia la estación de Atocha. Con el Ave ya en marcha se

siente extrañamente liberada. Al dejar Madrid cada vez más lejos, se permite volver sobre hipótesis desechadas y piensa en qué habría presenciado la niña pelirroja para que sus padres la consideraran un estorbo o un peligro. Es decir, otra vez se encuentra en el punto de partida, no hay remedio. Entonces, decide sacar papel y pluma del bolso y pensar en un título, «Interno con figura»: «Y hago lo único que puedo hacer. Escribo un cuento» (2015: 77).

A través de la puesta en escena que la escritora imagina con los policías, se manifiesta una perspectiva interpretativa más alejada de la estética fantástica; se trata de una ficción que le permite ajustar su interpretación anterior de los hechos a la realidad mediante una disociación del pensamiento que se materializa en tres personajes diferentes: ella misma, el policía musculoso y su compañero, el lector poseso. Con esta forma polifónica de pensamiento, la escritora llega a la conclusión de «que la vida está repleta de espejismos» (2015: 75), lo que evoca la narrativa de Carmen Martín Gaité (1925-2000), para quien realidad y ficción «no representan mundos enfrentados y claramente delimitados, sino que se refieren a campos que continuamente se interpenetran y se confunden» (Carrillo Romero, 2008: 11). Esta idea se observa, entre otras obras, en el libro de relatos *Dos cuentos maravillosos* (2006), que tiene como constante la frase «nada es lo que parece» y en cuyo segundo relato, «El pastel del diablo», la protagonista imagina una historia protagonizada también por ella misma, y en la que se aprecian, igualmente, elementos de la realidad, creando, así, un límite permeable entre el espacio real y el psicológico, con la diferencia de que, en este caso, no se desvela al lector el pasaje de la trama en el que atraviesa dicho límite con el fin de sorprenderle al final del relato.

En definitiva, a lo largo del artículo se ha realizado un análisis del cuento «Interno con figura» poniendo el foco en las características narrativas que tradicionalmente se relacionan con el género fantástico, así como en la complejidad formal de la trama, con el fin de aportar, a modo de ejemplo, una serie de conclusiones sobre el estilo narrativo de Fernández Cubas que sirva como base para analizar su producción literaria. Para ello, se ha tenido en

cuenta, en primer lugar, la influencia que la tradición oral ha supuesto en la formación literaria de la escritora, lo que podría explicar el carácter no mimético que predomina en su obra, sin olvidar, asimismo, la impronta que marcó Agatha Christie en las primeras narraciones de Fernández Cubas, y que décadas más tarde continúa vislumbrándose en su narrativa a través de referencias intertextuales.

Estas referencias a la literatura policíaca, así como la mezcla de géneros narrativos y la exploración de estructuras narrativas complejas, nos remite a la literatura experimental de los años 60 y 70, encabezada por autores como Luis Martín-Santos (1924-1964) o Juan Benet (1927-1993), y precedida del neorrealismo y la novela social de la Generación del 50. En este momento se produce, por tanto, un cambio significativo en la novela española que aboga por una literatura más imaginativa que experimente con la forma y el contenido de la obra, por lo que se toma como referencia a los escritores hispanoamericanos que se erigen como los máximos exponentes del realismo mágico, entre los que destacan Julio Cortázar (1914-1984) y Gabriel García Márquez (1927-2014), quienes renuevan el concepto de novela.

Entre las características narrativas que se observan en la literatura experimental destacan, entre otras, las innovaciones estructurales, la mezcla genérica, la recuperación de géneros marginales como las novelas policíacas o el monólogo interior, todas ellas presentes, en mayor o menor medida, en «Interno con figura». Asimismo, de forma paralela, la escritora mexicana Valeria Luiselli reconoce abiertamente la influencia que ha supuesto *Rayuela* (2013) en la configuración de *Los ingravidos* respecto a libertad formal⁴, por lo que no resulta ilógico destacar la relevancia que

⁴ Julio Cortázar: inspiración y tradición para Valeria Luiselli: <https://www.youtube.com/watch?v=2rbcHSCZfG4> (Última consulta: 18/07/2019). Julio Cortázar: inspiración y tradición para Valeria Luiselli. Parte 2: <https://www.youtube.com/watch?v=2wOxVTDWnEo> (Última consulta: 18/07/2019).

continúa adquiriendo en la literatura del siglo XXI la estética renovadora de los años 60 y 70.

Respecto a la estructura de «Interno con figura» es destacable la disposición de varias capas ficcionales a lo largo del relato. En primer lugar, se observa que la escritora de la realidad extratextual accede al plano de la ficción, y su proyección, es decir, la escritora que protagoniza el relato imagina, a su vez, otra ficción, con ella misma como protagonista, en la que interacciona con dos policías, quienes parecen, al mismo tiempo, traspasar los límites de su espacio ficcional para introducirse en el de la mujer que los ha creado. Asimismo, se puede hablar de otro espacio ficcional cuyo referente es el cuadro decimonónico del artista italiano Cecioni que ilustra la portada del volumen.

Finalmente, en cuanto a las características narrativas relacionadas con el género fantástico, es preciso poner el foco sobre la versión renovada del motivo del doble que presenta el cuento, cuya forma coincide con el esquema literario que toma el nombre del libro *Orlando* de Virginia Woolf —pese a no ser el primero que recrea el tema— pues presenta, igualmente, una duplicidad que adquiere dos formas diferentes (o que parecen diferentes, en este caso) en función del tipo de mundo en el que se encuentren. Sin embargo, no se trata de una coincidencia completa, pues no resulta claro el grado de semejanza o diferencia que existe entre la niña real y la del cuadro. Es preciso recordar a este respecto que los *Machiatoli* («manchistas») fueron bautizados con este término de carácter peyorativo para aludir a la esbozada esencialidad de sus obras que precede al impresionismo francés. Por tanto, la sensibilidad y capacidad imaginativa de la escritora, desde donde se presentan los acontecimientos del relato, juegan un papel fundamental en la interpretación del cuadro y en el desarrollo de una trama de estética fantástica que ofrece al lector, sin embargo, suficientes recursos narrativos para contemplarlo desde una perspectiva realista.

Referencias bibliográficas

- Carrillo Romero, María Coronada (2008): *Realidad y ficción en la obra de Carmen Martín Gaité* (tesis doctoral), Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Cortázar, Julio (2013): *Rayuela*, Madrid, Cátedra.
- Fernández Cubas, Cristina (1994): *Con Agatha en Estambul*, Barcelona, Tusquets.
- (2015): *La habitación de Nona*, Barcelona, Tusquets.
- Herrero Cecilia, Juan (2011): «Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas». *Çédille, Revista de estudios franceses*, Monografías 2, pp. 15-48.
- Hoffmann, E. T. A. (2015): *Cuentos* (C. Fortea, Trad.), Madrid, Cátedra.
- Jourde, Pierre y Tortonese, Paolo (1996): *Visages du double. Un thème littéraire*, París, Nathan.
- Luiselli, Valeria (2014): *La historia de mis dientes*, Madrid, Sexto Piso.
- (2019): *Los ingrátidos*, Madrid, Sexto Piso.
- Martín Gaité, Carmen (2006): *Dos cuentos maravillosos*, Dueñas (Palencia): Junta de Castilla y León. Fundación Jorge Guillén.
- Maupassant, Guy de (2018): *El Horla y otros cuentos de locura y horror* (M. Armiño, Trad.), Barcelona, Libros del Zorro Rojo.
- Merino, José María (1982): *Cuentos del reino secreto*, Madrid, Alfaguara.
- Roas, David (2011): *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid, Páginas de Espuma.
- Valls, Fernando (2008): Prólogo a Fernández Cubas, Cristina, *Todos los cuentos*, Barcelona, Tusquets.
- Wilde, Oscar (1983): *El retrato de Dorian Gray* (J. Gómez de la Serna, Trad.), Barcelona, Planeta.
- Woolf, Virginia (2018): *Orlando*, Madrid, Alianza Editorial.