

“Le he explicado que siempre he sospechado que lo que escribo acaba proyectándose, aunque sea de una manera deformada, sobre la realidad”

Enrique Vila-Matas, Doctor Pasavento

Bajo el título de *La habitación de Nona* se reúnen seis nuevos cuentos de la escritora Cristina Fernández Cubas. Ante la pregunta de por qué la elección de este título, la autora declara para una entrevista de *El Periódico* que “de alguna manera le iba bien este nombre. Los cuentos son habitaciones con distintos ocupantes” (Fernández Cubas, 2015). Realizando una lectura siguiendo la disposición del libro, que nunca es baladí, es posible observar como existen conexiones entre ellos, de hecho en *Interno con figura* se menciona el personaje de Nona del cuento anterior. El relato^[1] se inicia con la descripción de las dimensiones de un cuadro y ateniéndose a la pauta de Chéjov con su clavo o pistola^[2] se sabe que el lienzo en cuestión va desempeñar una función clave en el cuento, como el título también indica. Seguidamente la voz de la narradora comienza a narrar la acción. En este caso se da una identificación entre la voz narradora y la autora—efectivamente, acudió a la exposición de los *Macchiaioli* en 2013 en la Fundación Mapfre donde se fijó en este cuadro de Adriano Ceconi—esta presunción de realidad aporta, más allá de difuminar las barreras de lo ficticio, un elemento más al juego de los umbrales que plantea la lectura, además de otros. Ciertamente, el cuento no puede adscribirse a una sola órbita temática: el doble, el umbral, el espejo... sino que transita por todas ellas estableciendo distintos planos de realidad.

La voz narradora fluctúa entre algunas intertextualidades que sugieren posibles finales al cuento y sus propias enumeraciones de futuros contingentes—que recuerda levemente a la fábula de Esopo—. Caperucita, Blancanieves y la lechera son los personajes que se identifican con la co-protagonista del cuento, la niña pelirroja. Digo co-protagonista porque resulta patente que la niña del cuadro está desempeñando un papel clave en la narración, así como también la voz narradora. Asistimos a una especie de recorrido por el museo a través de los ojos de la narradora—y esto resulta crucial para la interpretación del sentido del cuento—el relato se dispone sobre unas premisas de realidad en primera estancia: una visita al museo, un grupo de escolares que realiza una salida a la sala de exposiciones, un cuadro que desencadena unos comentarios, un accidente—en el que me detendré más adelante para valorar los matices que desprende— en pleno centro de Madrid debido a un conductor temerario y una anotación de lo sucedido, cuál aquel que escribe un diario al terminar el día. Pero esta realidad se cuestiona desde dos perspectivas que condicionan la interpretación del cuento y que cabe preguntarse qué estatuto de *verdad* se les concede. Aparece una niña y por tanto, circunscrita a la *verdad* propia de la infancia, que ante un cuadro experimenta una reacción cuanto menos singular, aquí la percepción de este comportamiento no sólo llama la atención de la voz narradora sino también de la profesora que regenta el grupo de niños. La voz de la niña, aquello que revela ante la presencia del cuadro, alarma a la narradora, a la profesora y, por extensión, al lector. La narradora concede *verdad* a la niña, sin prejuicio alguno, amparándose en su reacción ante el cuadro y posteriormente corroborada con el accidente. Las impresiones que extrae de las palabras y comportamientos de la niña son el motor de arranque del cuento y las

conclusiones que va proponiendo se hilvanan dentro de un abanico de posibilidades—ficticias—que concurren en la *realidad* de escribir el cuento. Se ha dibujado una parábola que se va zambullendo en distintos planos de realidad con tiznes de mayor o menor vinculación al territorio de lo fantástico. La otra perspectiva desde la que se parte es la condición de escritora, tal y como ella se tiene—y sabe que la tienen—como “imaginadora” y creadora de historias postula las reacciones de un supuesto policía ante el relato de lo sucedido “Otra que está jugando a Agatha Christie...” (2015:71).

Las oscilaciones entre distintos planos de realidad caracterizan la propia naturaleza del cuento, los titubeos de la narradora —con argumentos y contraargumentos que ella misma se aplica—disponen una cohesión de la acción que funciona como un todo efectivo sobre el lector. Éste es espectador de las impresiones y emociones de la narradora—aunque ésta ceda la voz a la niña—, el acceso a la historia del cuento le resulta doblemente alejado por las capas de subjetividad que se crean. La niña es espectadora del cuadro y del accidente y motivo de expectación por parte de la narradora. La narradora es espectadora de distintos *cuadros*, del cuadro de *Interno con figura*, es decir la lámina; de la escena del grupo de escolares que acuden al museo; de la reacción y palabras de la niña pelirroja; de las consecuencias del accidente—pero no del accidente—tanto del niño herido como del impacto emocional que refleja la niña y lo es también, en un plano imaginativo, de lo que puede sucederle a ella si explica lo sucedido en una comisaría. El cuadro es motivo de expectación por la narradora, por la niña y por el lector—en un plano externo al cuento y de ahí que sea sintomático que la portada del libro sea el lienzo de Adriano Ceconi—. Se crea un círculo perfecto entre lo temporal, lo espacial y lo dimensional.

Del mismo modo que se pueden conectar los planos de realidad, es factible trazar correspondencias entre estos tres personajes femeninos protagonistas—papel que vienen ocupando en la mayoría de cuentos de Cristina Fernández Cubas los personajes femeninos—a propósito de dos ejes temáticos distintos vinculados a motivos pertenecientes a lo fantástico[3] como son el doble y el umbral. La primera equivalencia se establece entre las dos niñas a partir de las declaraciones que la autora escucha de la muchacha pelirroja. Esta correlación se da a partir del efecto que han producido en la narradora y se respalda con el régimen que se le da a la escolar, de la cual se hace una descripción en paralelo a la niña del cuadro en condición de iguales, —y ratifico, por eso, mi voluntad de hablar de co-protagonistas—los aspectos que habían llamado la atención de la narradora en un principio son los que organizan las descripción de la niña pelirroja y esto postula un motivo de doble entre la figura del cuadro y la niña en tanto que pueden compartir una historia “De repente apreció una simbiosis entre las dos niñas. [...] Una fusión o una semejanza que van más allá de lo físico” (p.66). La segunda equivalencia se da en un desdoblamiento temporal entre la narradora del presente y distintas narradoras del futuro en las varias posibilidades que pueden acontecer según las decisiones que tome y se puede defender una tercera equivalencia del doble entre la narradora y la niña, en tanto, que existe una coordenada de entendimiento de las emociones de la niña que no se dan, por ejemplo, con su profesora. Este tratamiento del doble de manera tan plural se revalida si se atiende a los distintos acercamientos que el motivo del doble ha suscitado en los cuentos de Cristina Fernández Cubas[4].

A propósito del tema del umbral, y tal y como en el propio texto se menciona “La niña miraba el cuadro y se veía a sí misma dentro. Como un espejo” (2015:66), el cuadro que plasma un juego de dos puertas entreabiertas supone una barrera que la niña es capaz de cruzar por sentirse identificada con lo que ella cree interpretar que sucede en la imagen. Se produce una linealidad entre dos planos espaciales, temporales y dimensionales a través de la écfrasis. Este mecanismo literario se repite en un plano externo al cuadro por partida doble, entre el lector y la contemplación del cuadro y entre la autora que le permite escribir este cuento. La écfrasis es un recurso estilístico que consiste en una intertextualidad entre el elemento pictórico y el texto, se da una situación de mimesis doble, en el que una composición narrativa es representación de otra representación como dice Riffaterre^[5], esta relación entre imagen y texto, la imagen habla o canta y el texto recoge el canto,

La écfrasis quiere representar el cuadro, y en efecto su nombre responde a ésta y no a otra intención. Pero como la interpretación precede a la representación, quien se inscribe en el objeto pictórico no es el pintor, sino otro sujeto. Si la écfrasis es un enunciado para un historiador y para el crítico de arte, para el escritor es una enunciación. (Riffaterre, 2000:174)

Ante el cuadro la narradora es incapaz de dar explicaciones del porqué la visión de esa imagen le produce tal desasosiego, tanto que busca información sobre él, regresa al día siguiente para analizarlo con más detalle e incluso espera a un conjunto de escolares que se sientan frente al cuadro para escuchar sus opiniones al respecto. Primero cree que podrá encontrar en sus comentarios un eco de lo que en ella resonaba pero “nadie habla de lo que yo creía que iban a hablar. De la princesa del guisante y su cama gigantesca. [...] ¡Cómo comparar una cama de apenas tres colchones con los veinte del lecho gigantesco de la delicada princesa!” (2015:62-63). Pero esta identificación se ve truncada “Me siento de pronto como una estúpida adulta” (2015:63) hasta que la chiquilla pelirroja se alza para hablar. Su semblante actúa como un espejo de lo que la narradora cree que podría ser ella misma ante el cuadro, es decir, el cuadro actúa como espejo ante la niña y ésta como espejo de la narradora. La narradora cree poder interpretar a través de la visión infantil el *quid* que se mostraba esquivo. Las preguntas que la profesora formula son una prolongación de las cuestiones que la narradora también quiere saber. El nerviosismo que demuestra la profesora da lugar a pensar que, efectivamente, las contestaciones de la niña son, cuanto menos, insólitas. Los indicios que sospecha le conducen a extraer conclusiones propias acerca de la niña pelirroja—el foco de su atención se ha desplazado de la niña del cuadro a la niña real, hay una proyección al plano real, un umbral traspasado— y su historia. Del mismo modo actúa ante el accidente, ella no es testigo presencial e intenta recabar información “Pregunto por lo que ha pasado, por cómo ha sucedido”, realmente parece una escritora que recopila datos para escribir su texto. Sin embargo, tal y como la autora anota en la edición de *Cosas que ya no existen* a partir de la cita inicial de Bernard Shaw “La obra [...] terminó por encontrar esa explicación que yo ignoraba” (2011:11). En efecto, eso sugiere el final del cuento, que a pesar de los intentos de la narradora por dar un final distinto a la historia de la niña pelirroja con su

intervención, es la propia historia la que marca de manera natural el final tal y como sugería al iniciar el cuento “a lo mejor no existe tal misterio. O sí existe, pero el autor [...] es el primer sorprendido del resultado” (2015:62). Así que descartadas las opciones de acudir a la policía a denunciar los hechos la narradora decide contar por escrito lo que ha experimentado y esa es la historia que el lector lee, por tanto existe un retorno de ese viaje que, sin apenas darse cuenta el lector ha hecho “mis visitas suelen ser de ida, vuelta y, de nuevo, ida, con toda la información que haya podido acumular en el camino [...] un desplegable de papel con forma de letra” (2015:59). Cualquier lector que haya *desplegado* la información del cuento estará cavilando frente a la imagen de *Interno con figura* de la portada a ver si él sí es capaz de desentrañar el misterio.

Referencias bibliográficas citadas:

- Fernández Cubas, C. (2011): *Cosas que ya no existen*, Barcelona: Tusquets
- Fernández Cubas, C. (2015): *La habitación de Nona*, Barcelona: Tusquets
- Fernández Cubas, C. (2015): Entrevista por Alicia Gracia, *El Periódico de Aragón*, en línea http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/cristina-fernandez-cubas-el-cuento-intensidad-exige-lector-despierto_1029305.html

[Fecha consulta: 10/02/2016]

Riffaterre, M. (2000): “La ilusión de écfrasis” en Antonio Monegal (coord.) *La ilusión de écfrasis*, Madrid: Arco/Libros, pp.161-187

Referencias bibliográficas consultadas:

Agudelo, P.A. (2011): “Los ojos de la palabra, la construcción del concepto de écfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria” *Lingüística y Literatura*, nº59 pp.75-92 en línea <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/lyl/article/view/12548> [Fecha consulta: 10/02/2016]

Batalha, M.C., García, F., Michelli, R. (orgs.)(2014): *(Re)visões do Fantástico: do centro às margens; caminhos cruzados*, Rio de Janeiro: Dialogarts

Bermúdez, L., Torres, P. (1997): *Literatura-imagen 2*, Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones.

Martín, R. (2006): *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*, dirigida por Fernando Valls, en línea <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4876/rml1de1.pdf?sequence=1> [Fecha consulta: 10/02/2016]

[1] En este breve monográfico se utilizará la nomenclatura cuento, relato y narración con el mismo valor.

[2] Sobre la discusión sobre el tema véase <http://nalocos.blogspot.com.es/2010/09/clavo-o-pistola-chejoviana-4.html>

[3] Sobre el tema se recomiendan las ponencias sobre *Visiones de lo fantástico en la cultura española contemporánea* de Sonja Herpoel, Miriam López Santos y Germana Volpe en el I Congreso Internacional sobre lo fantástico en narrativa, teatro, cine, televisión, cómic y videojuegos que tuvo lugar los días 19, 20 y 21 de octubre de 2012 en la Universitat Autònoma de Barcelona a cargo del Grupo de Estudios sobre lo Fantástico (GEF), <https://www.youtube.com/watch?v=r2HLCZxjMZs>

[4] Sobre este tema se recomienda la tesis doctorado de Rebeca Martín *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*, dirigida por Fernando Valls, <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4876/rml1de1.pdf?sequence=1>

[5] Sobre este tema el estudio de Agudelo, *Los ojos de la palabra, la construcción del concepto de écfrasis, de la retórica antigua a la crítica literaria* resulta muy interesante por las apreciaciones que realiza sobre las investigaciones de Michel Rifaterre y las posibilidades de indiferencia, esperanza o temor ecfrásticos, <http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/lyl/article/view/12548>