

**EL PROCESO Y EL ARTE DE LA ESCRITURA CREATIVA DE LOS
PERSONAJES DE FICCIÓN EN LOS CUENTOS DE CRISTINA
FERNÁNDEZ CUBAS**

THE PROCESS AND ART OF CREATIVE WRITING OF FICTIONAL
CHARACTERS IN CRISTINA FERNÁNDEZ CUBAS'S SHORT STORIES

Emilio Cañadas Rodríguez

Universidad Camilo José Cela, España

ecanadas@ucjc.edu

<https://orcid.org/0000-0002-4895-4845>

RESUMEN: Este artículo estudia el proceso de escritura y la relevancia del papel escrito en los cuentos de la escritora española Cristina Fernández Cubas, Premio Nacional de la Letras Españolas 2023. A través del análisis textual de dos de sus cuentos, "Lúnula y Violeta" y "En el hemisferio sur", estudiaremos sus dos personajes femeninos, autoras literarias, centrándonos en las distintas etapas de creación. Presentaremos una nueva aproximación a los relatos priorizando la relevancia del papel escrito que sobrevivirá a los personajes con los que conviven a interpretaciones posteriores. Además, presentaremos un nuevo "nivel de lectura" en función del "conocimiento poético" de Dámaso Alonso (1993). Para ello, el presente estudio proporciona referencias literarias, no estudiadas hasta la fecha, que aportan solidez al trabajo creativo de los personajes de Fernández Cubas para concluir que la escritura creativa en sus distintos formatos organiza y define los cuentos.

PALABRAS CLAVE: Fernández Cubas, cuentos, proceso de escritura creativa, escritura como terapia.

ABSTRACT: This article studies the writing process and the relevance of the written paper in the short stories of the Spanish writer Cristina Fernández Cubas, winner of the National Prize for Spanish Literature 2023. Through the textual analysis of two of her stories, “Lúnula y Violeta” and “En el hemisferio sur”, we will study her two female characters, literary authors, focusing on the various stages of creation. We will present an innovative approach to the stories prioritizing the relevance of the written paper that will outlive the characters with whom they coexist to later interpretations. In addition, we will present a new “reading level” based on the “poetic knowledge” of Dámaso Alonso (1993). To this end, the present study provides literary references, not studied to date, which provide solidity to the creative work of Fernández Cubas's characters to conclude that creative writing in its different formats organizes and defines the stories.

KEYWORDS: Fernández Cubas, short story, the process of creative writing, writing as therapy.

Recibido: 21 de junio de 2024

Aceptado: 3 de marzo de 2025

1. INTRODUCCIÓN

Cristina Fernández Cubas, Premio Nacional de las Letras Españolas 2023, es una de las autoras más relevantes de la nueva narrativa española y una autoridad en el tratamiento de lo fantástico, representando un papel esencial “en el renacimiento del

relato corto en España” (Glenn y Pérez, 2005, p. 11). Sus cuentos, escritos mayormente entre 1970 y 2015, reabren “una tradición que va de Poe [...] a Julio Cortázar” (Valls, 2008, p. 11) y ofrecen un profundo estudio del destino, la casualidad y sus consecuencias, del misterio, lo enigmático y de la incertidumbre. Para ello, sitúa a sus personajes ante una sensación constante de ámbitos solitarios donde, tarde o temprano, existe una dolorosa imposibilidad para la comunicación humana.

En sus textos Fernández Cubas aborda temas como “la soledad, la incomunicación, el extrañamiento, la inseguridad del individuo, la crisis de la referencialidad y, sobre todo, la búsqueda de la identidad y la indagación en la otredad” (Suárez Hernán, 2015, p. 498). La autora se refiere a su producción y al tratamiento de esa incertidumbre y de esa indagación en una entrevista con Ana Casas (2015) en “Viajando a ‘lo otro’ desde cualquier lugar”. Para Fernández Cubas “no es necesario ir a un castillo ni buscar muchas complicaciones, porque en el ambiente más sencillo puede asomar la inquietud”. Además, se alinea con Edgar Allan Poe en “esa idea de lo insólito que surge de lo cotidiano y de lo que consideramos real” (p. 142). Esta argumentación sobre la nueva perspectiva de lo fantástico y lo posmoderno ya aparece en Campra (2001) al mencionar que ya no es necesario dibujar fenómenos paranormales para buscar una transgresión entre lo real y lo fantástico, ya que la transgresión reside en lo que Roas (2008) define como “la irresoluble falta de nexos entre los distintos elementos de lo real” (p. 108). Coincide en este punto Roas con la propia autora en la argumentación sobre la lucha entre lo real y lo improbable y en cómo los hechos en la narrativa fantástica “deben desarrollarse en un mundo como el nuestro, es decir, construido en función de la idea que tenemos de lo real” (pp. 94-95).

En el ámbito de lo fantástico, los cuentos de Fernández Cubas son ejemplos de narrativas donde el dominio de elementos extraños, “insólitos” y turbadores generan confusión y cuestionan esa idea que se tiende de la realidad. Ello provoca un entorno, de incertidumbre y ambigüedad en el lector. En “Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición”, Roas (2008) afirma que “el mundo construido

en los relatos fantásticos es siempre un reflejo de la realidad en la que habita el lector”, donde esa “desestabilización” de la realidad produce “una transgresión del paradigma real vigente en el mudo extratextual” (p. 104). Esa asociación entre el texto (lo intratextual y extratextual) y la necesaria participación del lector en la narrativa fantástica postmoderna es principal para nuestros propósitos. La implicación del lector –tratada a lo largo del mencionado artículo de Roas y también en López Santos (2013) o Suárez Hernán (2015)– es esencial al ser requerida su participación por medio del autor a través de todos los medios estructurales y de los recursos formales a su alcance. Se trata de que el lector asuma “que la realidad intratextual es semejante a la suya” (Roas, 2008, p. 104), elemento que será importante en los dos cuentos de Fernández Cubas aquí analizados. La irrupción necesaria y postmoderna del lector en lo fantástico y, por extensión en lo gótico, es fundamental para entender nuestra interpretación de los cuentos de la autora al reivindicar la acción de un supuesto (o no) lector ficticio intratextual el cual leería la “literatura” creada por los personajes escritores de Fernández Cubas.

Sobre la textualidad y la función del texto, López Santos (2013) afirma que el papel del texto en Fernández Cubas es aquel de “delator de lo oculto u ocultado” (p. 313). Y, desde la perspectiva de lo gótico y la posmodernidad –como “escritura freudiana sobre los anhelos y temores del inconsciente” (p. 312)– discute la manera en la que se produce el juego del narrador manipulando al lector y llevándole a tomar decisiones o a buscar respuestas¹. Los cuentos de Fernández Cubas buscan al individuo que necesita aceptación social donde lo gótico actúa en personajes que sufren en la definición de su identidad conflictos entre la aceptación o el rechazo con clara afectación de área más oscura del individuo (López Santos, 2013). Para nosotros, en la línea de Roas (2008), se trata de

¹ En relación con lo gótico, Aldana Reyes (2017) analiza lo gótico en España con las particularidades históricas y culturales del país. Aldana estudia cómo se ha utilizado para mediar traumas personales y nacionales y cómo estas representaciones reflejan preocupaciones sociales y culturales sobre la identidad. Para Aldana, los primeros cuentos de Fernández Cubas supusieron una actualización de lo gótico y la accesibilidad al género. Aldana se refiere en sus trabajos a la poca fiabilidad de los narradores, a su extraña psicología y a la metaficción en la autora española. Aldana (2014), además, propone un estudio sobre lo gótico donde el cuerpo se convierte en un sitio de terror y fascinación, en tanto que la transformación y fragmentación del cuerpo son una manifestación de la otredad.

crear una correspondencia entre la idea de realidad del lector y la idea de la realidad existente intratextualmente y, además, en nuestra opinión, y en línea con López Santos (2013), esa intratextualidad está presente en un entorno ambiguo o inquietante en un espacio aterrador, cerrado y opresivo.

En nuestra interpretación, podemos adelantar que la idea de la textualidad es aplicable tanto a la ficción de Cristina Fernández Cubas como al uso que hacen del texto escrito sus personajes de ficción. A través del texto escrito dentro del texto escrito es donde nuestra visión cobra sentido defendiendo la “física” del papel escrito, del documento, como uno de aquellos “recursos estructurales (que) buscan implicar al lector” como estudia Roas (2008). En Fernández Cubas, y en las dos historias que aquí comentaremos, el texto “delator” de la trama extratextual es ese factor que implica no solo al lector de Fernández Cubas, sino también al lector intratextual para el que los personajes de ficción de Cubas escriben circunscritos a su propio mundo. Estos elementos leídos por el lector intratextual adquieren un papel organizador de la historia que defendemos aquí como elemento formal basado en Roas (2008) cuando afirma que “el texto reconoce su identidad como artefacto” (p. 113) no solo fuera del texto sino dentro del texto, tanto en la realidad como en la ficción.

En relación con la textualidad, Suárez Hernán (2015) estudia la ambigüedad en lo fantástico y confirma que, además de desplazamientos y sustituciones, “los silencios, el cuestionamiento de la credibilidad de la voz narrativa, entre otros, multiplican los sentidos del texto. Los relatos explotan la indefinición y la especulación mediante el uso de expresiones de conjetura, error, duda, incredulidad y confusión” (p. 501). En efecto, en los cuentos de Fernández Cubas, como síntesis de la ambigüedad y de uso postmoderno del lector, Suárez afirma que la información en los cuentos de Fernández Cubas aparece difuminada o fragmentada y es el lector quien debe tomar acción o ignorar la situación del personaje en cuestión y sus ambiguas circunstancias. Dentro de su estudio, nos parece relevante la discusión de Suárez sobre los narradores y la heterodiegética y el concepto de credibilidad de los narradores de Cubas, también estudiado por López Santos (2013),

ya que sus narradores están, en muchos casos, “perturbados” o, en el mejor de los casos son “inestables”².

Sin duda, el doble (o la otredad) es el aspecto más estudiado en el caso de Fernández Cubas en función de la transgresión, el subconsciente o la corporalidad. No es nuestra intención estudiar el tema en profundidad, pero, sí brevemente, esbozar estudios que, en nuestra línea, analizan el doble como una manera más de crear extrañeza o de provocar “incertidumbre intelectual” (Simó, 2019, p. 95) a través de la figura del Doppelgänger, en la línea de Jean Paul Richter. En este sentido, Núñez y Samblancat (1995) subrayan que “el reflejo constante de lo real se articula en una visión desdoblada de algunos de sus personajes” (p. 89). Este desdoblamiento, para ellas “conduce a un cosmos literario en donde la multiplicidad de apariencias queda reducida a una oposición binaria entre la realidad y su reflejo” (p. 89). Además, incluyen oportunas referencias a la literatura infantil que nosotros ampliaremos a otros autores como Hans Christian Andersen. Finalmente, las autoras mencionan la dualidad de la escritora Clara Galván –Sonia Kraskowa en el cuento “En el hemisferio Sur”–, que trataremos más adelante en función del acto de la composición literaria.

Ana Casas (2012), por su parte, estudia el antagonismo como raíz de las relaciones humanas que se “extiende en ocasiones al interior del propio sujeto”, señalando que en estos cuentos se “objetivizan zonas silenciadas de la identidad de los personajes” (p. 109). Para Simó (2019), los cuentos de Fernández Cubas se definen por “Desdoblamientos, disociaciones, enigmáticos juegos de lenguaje, alucinaciones o comportamientos absurdos y compulsivos” (p. 95). Estos desdoblamientos y disociaciones se estudian en Fernández Cubas en relación a la figura del espejo que ya mencionamos arriba y que la propia autora reconoce (Glenn, 1993, p. 358), y que nos recuerda a Jorge Luis Borges. En la misma línea, Rebeca Martín (2007) estudia la fisionomía del doble en autores españoles entre los que destacan la propia Fernández Cubas y José María Merino.

² Para más información sobre los parámetros lingüísticos y la ambigüedad en la obra de Fernández Cubas, consultar Carolina Suárez Hernán (2018).

Martín (2006) se centra en cómo estos temas se manifiestan a través de personajes que experimentan aquellos desdoblamientos y escisiones, lo que fragmenta su identidad. En el caso que nos ocupa, Martín asocia las dos historias que comentaremos aquí como “desdoblamiento subjetivo interno” (p. 530). Esta fragmentación no solo afecta a los personajes, sino que también influye en la percepción del lector, creando una experiencia de lectura que desafía la realidad y la lógica convencional. Finalmente, Poelen (2005), y también Suárez Hernán (2018), analiza la importancia de su lenguaje de “sustantivos y adjetivos” y la relevancia del lenguaje y la escritura, aspecto refrendado por la propia Fernández Cubas (Nichols, 1993, p. 60). El uso yuxtapuesto de aquellos busca una contradicción con el fin de “subrayar un sentimiento, por ejemplo, el de la soledad” y, además se consigue que sea el lenguaje el que consolide un “sentimiento de angustia” (Poelen, 2005, pp. 240-241); elemento también estudiado por Casas (2024).

El juego de espejos y el doble son tratados igualmente por Ana Rueda (2005) y Juan Herrero Cecilia (2007). Por un lado, Rueda describe esta estrategia narrativa como “juegos efectivos “y afirma que, tras ellos, se puede “percibir la desintegración de la identidad moderna (p. 27, traducción propia). Por otro lado, Herrero Cecilia propone en su análisis de “Lúnula y Violeta” la idea de “relato desdoblado”. En concreto se interesa por la repercusión de la aparición final de un “dato” al final de la obra que cambiará el resultado de esta. En su estudio analiza la evolución de este aspecto desde Don Juan Manuel hasta José María Merino, pasando por Julio Cortázar. Como veremos, nuestro referente se fijará en el estudio de Guadalupe Arbona y su referencia a Cide Hamete Benengeli y la segunda parte del Quijote y la idea del “manuscrito hallado”.

Todo ello nos lleva a la importancia del texto, de la intratextualidad, de la extratextualidad y, en especial, a la relevancia del hallazgo del texto escrito en cualquiera de sus formatos como organizador y esencia del resultado de la historia en Fernández Cubas. Como tal texto escrito, el presente estudio analiza el proceso de escritura creativa a través de los personajes de los cuentos de Cristina Fernández Cubas. Al estar el estudio

del doble profusamente estudiado en sus distintas vertientes (Martín, 2006; Rueda, 2005; Zbudilova, 2006), éstos no serán objeto central de nuestro análisis.

En su lugar, proponemos una nueva interpretación de sus cuentos desde el punto de vista del personaje de ficción como autor literario completo, quizá vocacional, y como “dueño” de su propio proceso intelectual de creación y composición. Es por ello que nuestro estudio lo guiará el papel escrito y lo seguirá a través de las tramas propuestas priorizando la palabra, la labor creadora de los personajes y sin entrometerse más de lo necesario en las distintas interpretaciones de las historias, ya que esa interpretación corresponde a otra capa conceptual. Por cuestiones de espacio, nos circunscribiremos a “Lúnula y Violeta” y “En el hemisferio sur” donde, en nuestra visión, los documentos escritos son determinantes. Dichos papeles son, por un lado, resultado del proceso creativo y, por otro, son elemento esencial, aglutinador y organizador del relato. Además, proponemos, basándonos en los diferentes niveles de lenguaje propuestos por Umberto Eco (2016), afrontar un segundo nivel de conocimiento en la idea de Alonso y que denomina como “conocimiento poético”, solo posible cuando “las cualidades del lector están como exacerbadas” (1993, p. 38); o sea, cuando podemos mirar por debajo de la estructura propuesta a través referencias literarias que surgen en la estructura interna del relato. Estas explican el tramado creativo de los personajes de Fernández Cubas dotados de esa incertidumbre intelectual de fondo ofreciendo una poética de composición, con tintes autobiográficos en cuentos que “nacen de la realidad, de mi realidad” (Fernández Cubas en Casas 2015, p. 142).

2. LA PALABRA FIJADA: RESPONSABILIDAD Y TERAPIA DEL AUTOR INTRATEXTUAL

En el apartado anterior, hemos analizado cómo Fernández Cubas propone un ejercicio de espejos en la representación del escritor y del proceso creativo donde la aparición del “soporte” del papel escrito, y la idea del texto como “artefacto” creativo, estructura el contenido y lo resuelve. En “Lúnula y Violeta”, el cuaderno de notas, el manuscrito y la nota del editor ofrecen la estructura del cuento aportando consistencia

a las futuras interpretaciones. Un relato en el que se “revela una voluntad de expresión frustrada” y se centra en “la voz femenina como forma de desafío del discurso patriarcal a través del doble subjetivo” (Bono, 2021, p. 79). “En el hemisferio sur”, el papel en blanco, libros publicados, notas escritas, e incluso, un periódico o un manuscrito por publicar, articulan el cuento³. Un texto al que se unen otros elementos adicionales unidos al papel escrito y a la escritura como el mundo editorial, la competencia, el libro publicado y el éxito, como veremos a continuación. En ambas historias encontramos, en palabras de Casas (2024), escritoras que, “con mayor o menor éxito, se dedican a la creación literaria” y que “sucumben al impulso creativo” (p. 428)⁴.

En el prefacio a *Music for Chameleons*, Truman Capote (1993) afirma que “Cuando Dios te da un don, también te da un látigo y el látigo es para autoflagelación” (xi, traducción propia). En esta cita se hace una referencia a la enorme dificultad del proceso de escritura que todo narrador encuentra o “la angustia de la creación”. Dicho lo cual, conviene aclarar que el proceso de escritura como un ejercicio terapéutico, es decir como liberación que puede conducir a una posterior sanación, está muy presente en la teoría de la logoterapia del superviviente del horror nazi Viktor Frankl (2015). También podemos incluir a Chantal Maillard (2021), en cuyo poema “Escribir” dice que “escribir / para curar / en la carne abierta / en el dolor de todos / en esa muerte que mana en mí / y es la de todos” (p. 377), para poder concluir que “Escribo / para que el agua envenenada / pueda beberse” (p. 393). Pero ¿sería aplicable todo ello si en vez de autores clásicos y consagrados se pudiese aplicar a personajes, en teoría, de ficción? ¿cómo será

³ Las referencias a los cuentos de Cristina Fernández Cubas aquí tratados pertenecen a la edición de *Todos Los Cuentos*, publicada por la Editorial Tusquets en 2008.

⁴ En 2024 Ana Casas publica “Mujer y campo literario: la representación de la escritora en los cuentos de Cristina Fernández Cubas”, donde analiza el papel de las escritoras en los cuentos de esta autora. Casas analiza distintas historias que muestran mujeres escritoras. Entre ellas, estudia de forma más breve los dos cuentos aquí revisados, haciendo hincapié en las “tensiones” de las escritoras en clave de género a través de una análisis paratópico. Por nuestra parte, aportamos una perspectiva desde un prisma diferente, priorizando el texto escrito en un nivel distinto de interpretación como organizador de la estructura formal y analizamos a las escritoras dentro de un proceso creativo completo y largo en el tiempo.

el proceso creativo de los propios personajes de ficción? ¿cómo llevarían ese don o ese látigo del habla Capote o esa angustia?

En el caso de Fernández Cubas, nos preguntamos de qué manera el proceso de escritura creativa es representada a través de la experiencia de sus personajes. Y podríamos añadir la cuestión de si es posible hablar de las influencias de la autora a través de las referencias literarias más o menos explícitas propias de sus personajes. Asumiendo la clara visión del Doppelgänger ya estudiada en estas páginas, es interesante la perspectiva de Ana Rueda al describir cuatro “elementos metaficcionales” en Fernández Cubas por este uso del doble, a saber “el origen contradictorio de la escritura, las prácticas peligrosas de la imitación y la rivalidad artística, el desajuste insuperable entre los discursos orales y escritos, y el efecto cómico del redoblamiento artístico o lo que podemos llamar doblar el doble» (2005, p. 38). En este análisis, nosotros no buscaremos su contradicción sino precisamente el origen de la labor creativa y que, en efecto, pasará por la oralidad, la vocación, la soledad o el aislamiento, la corrección, la exigencia, la rivalidad y la incertidumbre y, finalmente, la palabra escrita ya que el cuento que pasamos a analizar se construye “entorno a la escritura como tema principal” (Bono, 2021, p. 82).

En “Lúnula y Violeta”, una aspirante a escritora abandona el campo para ir a una ciudad sin nombre “inhóspita y difícil” (Fernández Cubas, 2008, p. 29) “en busca de trabajo” donde tiempo después encuentra a Lúnula, “la primera mujer que conocí en la ciudad”. Por Violeta, el lector sabe que ha hablado a su amiga “de la imposibilidad de escribir una línea en aquel cuarto maldito de mi antigua pensión, de la necesidad imperiosa de conversar, de mostrar a alguien el producto de mi trabajo” (p. 32). Es esta una imposibilidad que se produce en ese cuarto y en un edificio de “cinco pisos tan ruidosos, como las calles de las que pretendía huir” (p. 29).

Patricia García (2022) configura un amplio e interesante estudio sobre los espacios y su interpretación en función de las distintas estrategias ficcionales de la autora. En él, García centra su análisis en la colección de Cristina Fernández Cubas *La habitación de Nona* (2015) y trata la tendencia hacia espacios refugios en mundos con los que poco

tienen que ver. Este refugio que plantea García convierte a los personajes en seres “aislados geográficamente en espacios que albergan identidades sometidas a una experiencia fantástica que subvierte los códigos de la realidad cotidiana” (p. 146). En este sentido, la propia autora cita a Bioy Casares para decir que, si escribir “es agregar una habitación a la casa de la vida, la mía, mi habitación propia, no sería más que una pieza de dimensiones y mobiliario cambiantes, un lugar donde burlar el espacio y jugar con el tiempo, el umbral” (Fernández Cubas, 2022, p. 309)

En el caso particular de “Lúnula y Violeta” podríamos hablar de un doble retiro, uno en la ciudad y otro en el campo, que posee ese componente de aislamiento geográfico, pero carece, en un principio, de un componente “fantástico” en sí mismo. Antes bien, responde, en nuestra visión, a un retiro “deseado” o buscado, creativo e incierto, pero solamente en apariencia no fantástico, donde poder “burlar el espacio”. Este cuarto es la habitación, el ámbito o el reducto donde escribir, donde se realiza la labor creativa en un contexto cercano a la proxemia, como veremos más adelante. Es interpretable que el lugar elegido para el acto de escribir (y vivir) descrito por Violeta pueda responder a condicionamientos económicos en el caso del personaje de Fernández Cubas; pero suponemos que Violeta, como Virginia Woolf (2023), se preguntaría sobre “¿qué condiciones son necesarias a la creación de obras de arte?” (p. 39).

Esta referencia se acercaría a dos conexiones literarias relevantes: por un lado, la muy reveladora de la vida de Hans Christian Andersen en *El cuento de mi vida* (1872), sus inicios y sus distintos “cuartos malditos”, así como su labor creativa en Copenhague (Wullschläger, 2000) tras dejar Odense. A ello cabría añadir sus intentos adolescentes por crear la obra de teatro que lo llevase a las puertas del mundo literario y a su rechazo por parte del público. Por otro lado, si el condicionante fuera económico, volveríamos a las mismas preguntas que asaltaron a Virginia Woolf sobre el efecto que tendría la pobreza y la riqueza en la mente, pero, sobre todo en la ficción. Esta interpretación de factores económicos que afectan al proceso creativo de inicio es una opción probable en el caso del personaje de Fernández Cubas.

El hecho de que Violeta, por otra parte, necesitara aire libre, conversar y compartir el resultado de su escritura implica que el proceso de creación del personaje, en su propia visión crítica, está terminado, o al menos está en proceso de concluir su labor creativa. Esto significa que su texto es “el trabajo de tanto tiempo” (Fernández Cubas, 2008. p 39) a todos los efectos, como mencionará más tarde el personaje. Y cabría añadir que aporta el concepto de relevancia personal y creativa en el sentido que, en otro ámbito, aporta Lledó (2021) al afirmar que “el escrito, pues, es un remedio para conservar la sabiduría” (p. 29). Para nosotros, además lo es (o lo puede ser) para conservar la cordura. Si es así, en primer lugar, se trata de una supuesta teoría económica del retiro del personaje, una cuestión habitual en las obras de Fernández Cubas; en segundo lugar, a modo de hipótesis nuestra, es factible la idea de la necesidad de soledad del escritor como manera de buscar su “propia voz”. En este sentido, las escritoras de Fernández Cubas tienen entidad como seres creativos describiendo una asociación clásica entre creación, escritura y soledad.

Como queda visto, podemos analizar el acto de escritura del personaje de ficción a través de la propia filosofía de la escritura, donde pensamos que se produce un diálogo filosófico entre creación y fantasía, y donde, como dice Lledó (2021), se dan lugar ciertos condicionamientos que enfrentan, por medio del lenguaje escrito la relación de la mente y de las cosas (p. 14). Podemos ver, además, el reflejo de estas ideas en Zambrano (2019) al razonar que el acto de escribir “es defender la soledad en que se está; es una acción que sólo brota desde un aislamiento efectivo, pero desde un aislamiento comunicable” (p. 37). Este concepto de “aislamiento comunicable” es asumido directamente por Violeta y por el comentario suyo anterior que, líneas arriba, unía “la imposibilidad de escribir una línea” y “la necesidad imperiosa de conversar, de mostrar a alguien el producto de mi trabajo”. Sin duda, la soledad del escritor (y de los personajes que escriben) en Fernández Cubas está bien delimitada por los términos que vemos en Zambrano y su idea de una soledad que “necesita ser defendida” (p. 37). Creemos que es novedosa la aportación de lo que podríamos denominar teoría de la escritura siendo asumida por un personaje de ficción, el cual, antes de cualquier otra trama u interpretación, asume la

defensa de su soledad. En definitiva, Fernández Cubas le otorga a su personaje un valor y una responsabilidad de creación. Ofrece a sus personajes una labor o una experiencia vital definida en la escritura, un lugar para vivir y escribir, una ilusión por conseguir trabajo en otro lugar, sentir la soledad “defendida” del escritor.

Volviendo a la historia, encontramos más razones internas de la teoría de la escritura. Por ejemplo, Lledó explica la necesidad de conversación que buscaba Violeta en una cita anterior como “otra tendencia del ser humano” (2021, p. 21). Esta parte del ser humano necesariamente “tiene que ver, en parte, con el mundo de los afectos, de los impulsos y de los deseos” (p. 21). Sin duda, atribuimos a ello lo insoportable de la soledad de Violeta hasta el punto de que conocer a Lúnula supuso una reacción de felicidad. La visión de Zambrano podría explicar la comunicabilidad de Violeta en el sentido de que revelar “el secreto y comunicarlo, son los dos acicates que mueven al escritor. El secreto se revela al escritor mientras lo escribe y no si lo habla” (2019, p. 39). Por ello el “feliz” encuentro con Lúnula y su traslado al campo con su amiga, eventos a los que hicimos alusión al inicio de este apartado, terminará produciendo un nuevo efecto de alejamiento social en Violeta. Por establecer un paralelismo quizá no del todo exacto, Violeta, la escritora que va al campo con su recién conocida amiga Lúnula, da la sensación de que emprende un viaje “a la naturaleza”, al modo de Thoreau o incluso de Poe o Rousseau. En su caso, la casa, muy amplia, se presenta casi en el destierro, en un destierro físico y, más importante para nosotros, íntimo y creativo, como se verá.

La interpretación del doble, en el caso que una y otra fuesen parte de la misma persona o fuesen resultado del desdoblamiento citado no afectaría al propio hecho de la lectura o de la escritura, en nuestra interpretación. La razón estriba en que situaría a un personaje (o a ese personaje) y a su doble alejado del mundanal ruido en busca de su voz en el contexto de la soledad buscada del escritor para producir literatura. Por ello, asume su aislamiento (“un encierro”) que, en palabras de Casas (2024) implica “el aislamiento tanto metafórico como literal de la escritora” (p. 429). Igualmente, asume que el contacto con la sociedad, esa comunicabilidad, deberá esperar ya que no ha podido oponerse a

“la posibilidad de postergar un poco mi enfrentamiento con el mundo” (Fernández Cubas, 2008, p. 33). Ello confirma que la evolución realmente es de soledad a más soledad de una aspirante a escritora con sentido completo de la profesión. Por este sentido completo entendemos la asunción interna y vocacional de la profesión. Y en esa soledad (sea cual sea el debate, la autoliquidación o la autobiografía), el referente es el texto escrito, una soledad dentro de la soledad que, en el contexto del desdoblamiento, podría interpretarse como de introspección y de lucha interior, que podía afirmar Roas.

Como elemento de fragmentación o desequilibrio y en busca de aquella ambigüedad de la que hablamos al inicio, Fernández Cubas incluye de manera sorpresiva una hoja larga, manuscrita y entrecomillada de un cuaderno de notas de Violeta que el propio personaje introduce diciendo: “Releo ahora mi cuaderno de notas” (Fernández Cubas, 2008, p. 30). En esta escritura “palimpsésica” –al modo de Genette (1989)– o de escritura en capas (Ferran, 2017), el lector (tanto interno como externo) afronta este documento escrito, este papel. Esta frase introductoria nos parece necesaria y suele obviarse en los análisis de este cuento.

La actitud de releer, en primer lugar, lleva implícito un acto de lectura anterior primaria y de creatividad y, en segundo lugar y más importante, un propósito inicial y un proceso interior que se inicia con la escritura a mano y que Violeta, personaje, conserva y desarrolla. Es decir, al principio Violeta tuvo que adquirir o decidir utilizar el cuaderno con el fin de tomar notas. De este modo, inicia un acto de compromiso con la escritura (y con el fin propio de escribir, cabría añadir). Además, conlleva un acto de silencio tanto en el pensamiento como en el acto mismo solitario e íntimo de la lectura de lo escrito y su comprensión. En este orden de cosas, por ejemplo, Murakami (2023) explica ese momento iniciático anterior y relata cómo después de una especie de epifanía se subió a un tren “para ir a una papelería del centro y compré un cuaderno y una pluma [...] No quedaba más remedio que escribir a mano ideograma tras ideograma. Sin embargo, en el hecho de escribir a mano había una enorme sensación de frescura. El corazón me brincaba de emoción” (p. 47). Al igual que Violeta, Murakami lleva al inicio del proceso su

cuaderno de notas. Este hecho implica necesariamente ese sentimiento de frescura inicial que, posteriormente, tornaría aquella angustia, algo que no deberíamos pasar por alto.

Violeta, al inicio del relato, decide dejar el campo para ir a la ciudad precisamente por esa “vocación”, o al menos esa “frescura” iniciática. En cuanto al sistema de recogida de notas, es la propia Fernández Cubas quien se refiere a ello de esta forma: “Apunto cosas para no olvidarme, pero luego las pierdo. De todas maneras, creo que el hecho de apuntar ya fija” (Nichols, 1993, p. 61). Por otra parte, esto conecta con la opinión sobre la oralidad de la propia autora y cómo escribir a mano, cómo “tomar notas”, fija la idea y la hace inmortal. Zambrano adelanta el proceso creativo de Fernández Cubas (y también de Violeta en la ficción) ya que en ambos casos fijar las palabras, escribirlas, “salvar a las palabras de su momentaneidad, de su ser transitorio, y conducir las en nuestra reconciliación hacia lo perdurable, es el oficio del que escribe” (2019, p. 39).

El hecho de la palabra “fijada” (en una nota o en un manuscrito) es esencial en Fernández Cubas ya que en estas historias esos documentos se hacen eternos, perdurables, y sobreviven a personajes y a las propias historias. Por ello, el cuaderno de escritura para notas habla de cierta profesionalidad, o al menos de semi profesionalidad, de esa “escritora en ciernes”, en palabras de Casas (2024), ya que Fernández Cubas expondrá a su escritora a la reproducción de su obra ya en la casa nueva que es, precisamente, lo que describe en esa hoja de cuaderno. Esa hoja se convierte intratextualmente en “un artefacto” de lectura interna hacia ese mismo u otro personaje en la ficción, no solamente al lector extratextual.

La hoja en el cuaderno de notas de Violeta ofrece al lector la descripción de la nueva casa del campo y las impresiones del lugar, del momento y del trato que le dispensa su “anfitriona”. Como en los “cuadernos en octavo” de Franz Kafka, la hoja ofrece una amplia descripción del lugar, en la línea de García (2022) que mencionamos arriba. El vocabulario de abandono, el amontonamiento de muebles, la decadencia del mobiliario y el hecho de que ningún alma haya estado por allí ahonda en la sensación de soledad, de aislamiento y de una situación que quizá por nueva, por extraña o por incierta merezca

la pena anotar. Pensamos por ello que la labor creativa de Violeta remite a la cuestión del proceso de escritura como ejercicio liberador dentro de la mencionada teoría de la logoterapia, en cierto sentido en la línea de los personajes de Philip Roth y su “literatura como terapia” (Sánchez Canales, 2011, p. 199). En ella, el objetivo de la escritura es ayudar al escritor/personaje a procesar situaciones concretas como en Chantal Maillard: “escribir / para decir el grito / para arrancarlo / para convertirlo / para transformarlo / para desmenuzarlo / para eliminarlo / escribir el dolor / para proyectarlo / para actuar sobre él con la palabra” (2021, p. 378).

En este cuento, este tipo de escritura ayudaría al proceso creativo de Violeta a asumir el encuentro con Lúnula, la descripción del entorno y tendría el objetivo de encontrar el sentido de su vida y de su carrera intratextualmente. Más concretamente, el cuaderno de notas habla de la casa y de que “la impresión no es del todo acogedora, pero Lúnula se propone corregirla en cuanto tenga tiempo y paciencia suficientes” (Fernández Cubas, 2008, p. 30), ejemplificando la incertidumbre y lo enigmático, tan esencial en el ámbito de lo fantástico y mostrando la escritura como terapia que queda reflejada en el cuaderno.

Al solicitar Lúnula el manuscrito a Violeta encontramos una nueva referencia a un texto en papel que recuerda de nuevo a Franz Kafka. Este autor, en distintas cartas y otros documentos, menciona que prepara sus escritos para que el receptor lea “estas hojas, aunque lo hagas con indiferencia y a regañadientes. Porque hay entre ellas cosas indiferentes y que repugnan” (2020, p. 1298), donde se pone de manifiesto, incidiendo en lo expuesto al inicio del presente trabajo, que el hecho de que no hay escrito si no hay lector. Kafka envía su obra para ser leída y evaluada, para que exista. Violeta, en su caso, le entrega el manuscrito a Lúnula para que sea su lectora, algo que perseguía desde el inicio con el mismo fin, que el texto escrito exista. En definitiva, por el deseo o la necesidad de “ser validados” (Casas, 2024, p. 427). Todo escrito, como apunta Lledó (2021), “no es sino *pretexto* a un mensaje que únicamente tiene sentido en el diálogo

lector-interprete” (p. 31, énfasis en el original). El oficio, el manuscrito, encuentra su respuesta dentro del propio texto.

La presentación del manuscrito y su recepción, aceptación y lectura por parte Lúnula cumple ese pensamiento. Este es el punto donde la escritura se ha fijado, se ha hecho eterna y se ha comunicado, dando un paso más en el proceso creativo de estos personajes de ficción de Fernández Cubas. La escritura ha encontrado su lector, ha encontrado su “verdadero contexto” (p. 31), en palabras de Lledó. Un momento de intimidad que nos reafirma en nuestra interpretación y nos devuelve al proceso de escritura y su soledad. Lúnula, lectora intratextual, ha consumido el texto sola y absorta en el más absoluto silencio. Tanto es así que Violeta, horas después todavía escucha “el sonido característico del papel en manos del lector ansioso” (Fernández Cubas, 2008, p. 33). En nivel del que estamos hablando anterior a otras interpretaciones en la idea de Eco y de Alonso, consolida las palabras de Lledó ya que el mensaje (“ese papel”) solo significa (“en manos del lector ansioso”) en el diálogo *lector-interprete*.

De forma directa o indirecta, la narración presenta tanto al lector intratextual como al lector extratextual de los que hablamos al inicio del presente estudio. Pensamos que no es posible obviar la reflexión que Fernández Cubas propone sobre la escritura y que lleva implícita una necesaria respuesta por el lector interno como externo. Para Fernández Cubas (y para sus escritoras), en palabras de Lledó, “la obra escrita que habla a un futuro lector existe como tal obra por que espera o busca una respuesta” (2021, p. 81). Lo que podríamos denominar “la liturgia de la escritura”. Podríamos afirmar que las obras existen por los lectores/espectadores y Lledó concluye que “Si nadie escribe por escribir, todo lo escrito es para un lector” (p. 81). Violeta, en este sentido, buscaba la respuesta de su lector o lectora, ya sea ella misma u otra persona. Algo que se podría entender en el contexto de la escritura como forma de autoconocimiento que, a la larga, aquí, llevará a destrucción o a esa inercia hacia la autodestrucción que menciona Casas (2024). Aunque en este punto, Casas propone que Violeta evidencia “una ausencia de intención artística”, pues queda reducida a esos papeles «dispersos» y «deslavazados»,

en mi visión, es intención artística lo que demuestran esos documentos ya que todos ellos tienen una intención personal en el propio hecho íntimo e interno de la escritura.

La última sección del artículo de Herrero Cecilia (2007) es muy pertinente y narra este momento en la línea de la escritura creativa que atribuimos a esta liturgia de la escritura. El momento de lectura y corrección que realizan autores o editores simboliza la “constante autocorrección que tiene que ejercer la escritora sobre las páginas ya escritas para alcanzar el estilo y la forma de expresión más adecuada” (s.p.). Herrero Cecilia continúa describiendo la experiencia “exigente” y transformadora de estilo que, a la vez “produce también un agotamiento mental en la persona que la realiza” (s.p). Sin duda, el escritor lo es porque busca la reacción del lector tanto como el pintor busca la comunicación y la participación del espectador en su creación artística. Ambos esperan una respuesta ante su arte. De hecho, la forma de escribir de Fernández Cubas necesita necesariamente de una respuesta activa del lector ante sus estrategias literarias, como se estudió al comienzo de estas líneas. En el caso de Herrero Cecilia, considera la corrección en función de la interpretación del doble, que es clave en la historia y en cualquier proceso creativo. Lectura, corrección y respuesta llevan el proceso casi a su final.

La aparición del manuscrito corregido y anotado y después de *releer*, Violeta, escritora o alumna, analiza tanto las “simples indicaciones escritas a lápiz”, como esos “verdaderos textos superpuestos, con su propia identidad, sus propias llamadas y subanotaciones.” (Fernández Cubas, 2008, p. 33) que ha practicado Lúnula. Un proceso de corrección que ofrece muestras desde las más sutiles hasta otros casos donde “el lápiz, tímido y respetuoso ha sido sustituido por una agresiva tinta roja”. En algunos puntos apenas puedo reconocer lo que yo había escrito. En otros es sencillamente imposible: mis párrafos han sido tachados y destruidos” (Fernández, 2008, pp. 33-34). Con el fin de crear aquella sensación de incertidumbre, de suspense, de ambigüedad, la reacción de Violeta ante la corrección del manuscrito, en un nuevo ejemplo de lectura postmoderna, se interrumpe con un nuevo elemento “desequilibrante” o enturbiador con la aparición de una nueva hoja del cuaderno de notas de Violeta. Aunque antes de analizar esta nueva

hoja, cabría incluir aquí cómo de forma premonitoria Rilke alude a la crítica en el sentido de que “nada toca tan poco a una obra de arte como las palabras de crítica, de ellas surgen malentendidos más o menos desafortunados” (2024, p. 12), como veremos.

La aparición de una segunda hoja corta el texto en trozos (con explicación al final del cuento) en un efecto collage postmoderno. Esta hoja y, en este momento, es otra estrategia literaria de aquella incertidumbre y, en ella, Violeta vuelve a los primeros felices días “días de una paz maravillosa” (Fernández Cubas, 2008, p. 34) en el campo con su amiga; unos días de ensalzamiento de la amistad y la constatación de una nueva soledad. La descripción del aislamiento, de la casa y sus alrededores puede ser revisada en función de la proxémica en el sentido del término que acuñó Edward Hall (1968). Su estudio, desde la antropología, define las relaciones humanas en relación de distancias y espacios que establecen en sus sociedades y que configuran su comportamiento. La conexión con el cuento de Fernández Cubas se produce en la relación interpersonal entre los dos personajes y, de ellas y cada una con la sociedad. En este contexto que define Fernández Cubas en su cuento (y Violeta en sus hojas) se refleja un espacio para una comunicación interpersonal donde el resto de los mortales no puede entrar.

La distancia pública y social que define Hall es relevante en un contexto de aislamiento social ya que la distancia es infinita y solamente la conclusión de la historia y la nota del editor ejemplificará esta separación con el testimonio de los “vecinos”. La distancia personal e íntima, por otro lado, es más difícil de medir puesto que esa es una de las bazas que juega Fernández Cubas en su estrategia narrativa. A pesar de que se nos dice que hablan con frecuencia, lo cierto es que, por ejemplo, a pesar de que Lúnula cocina para Violeta, no hay una recreación del momento. Más aún, el juego que Lúnula juega, sin duda en la línea que podríamos interpretar del desdoblamiento, es el solitario, es decir, que no hay necesidad de nadie en ese momento que, según la hoja de Violeta le lleva mucho tiempo. Además, para aumentar la distancia social, rompe las reglas o las inventa. Algo que queda más de manifiesto en una de las frases más estudiadas de la autora y que, escrita por Violeta en aquella segunda hoja de su cuaderno, dice así: “mi

amiga pertenecía a esa estirpe casi extinguida de los narradores. El arte de la palabra, el dominio del tono, el conocimiento de la pausa y el silencio, eran terrenos en los que se movía con absoluta seguridad” (Fernández Cubas, 2008, p. 34). La soledad del escritor, la tradición narradora y la distancia pública y social de Hall confluían en el comentario que Victoria incluye en su segunda hoja: “Lúnula, la mejor contadora de historias que haya podido imaginar, se recluía en aquella casa alejado de todo, donde poder dar rienda suelta a su creatividad. Lo demás, los supuestos placeres del mundo no parecían importarle lo más mínimo” (Fernández Cubas, 2008, p. 35).

Interpretamos silencio y tono como elementos de la narrativa oral y por ello pensamos en la oralidad y en la escritura en la línea de Ong (1987). Pensamos que, por ello, Violeta es la palabra escrita y Lúnula es la oralidad. La propia Fernández Cubas (2022) habla de su “respeto por la narración oral” (p. 307). En la relevancia de la palabra hablada, Fernández Cubas habla de cómo antes de leer a Poe “lo escuché” ya que “mi hermano [...] nos contaba relatos de Poe. Me ganó por la palabra. Para mí, antes que la escritura, que la palabra escrita, estuvo la palabra hablada” (Nichols, 1993, p. 59), algo que recuerda posteriormente. La opinión de Fernández Cubas sobre la oralidad y la materialización puede dar luz sobre que Violeta es el inicio y Lúnula es el fin o que son lo mismo, dos partes de lo mismo, como ha sido estudiado en profundidad por la crítica. En cualquier caso, representa la lucha entre lo efímero y lo perdurable entre la escritura y la oralidad (Ong, 1987), entre lo interno y la externalización, entre uno y su yo. Marina y Pombo (2013) al respecto mantienen que “La palabra hablada es el núcleo esencial de este gran dinamismo de la inteligencia, pero la escritura es su máxima realización objetiva, la que nos permite crear grandes obras del pensamiento o del arte, la gran generadora y transmisora de la cultura” (p. 16); y María Zambrano habla de un soltar de palabras de desprenderse de ellas en la oralidad y una función de retenerlas y “esa voluntad de retención se encuentra ya al principio, en la raíz del acto mismo de escribir” (2019, p. 38), pero, más importante para nosotros, habla de una especie de confrontación entre lo hablado y su necesidad momentánea y la perdurabilidad de lo escrito.

Según Violeta, la lectura y la corrección del manuscrito de la que hablábamos casi mata a Lúnula. Eventos como la matanza del gallo en el campo y la descripción de cómo la recuperación de una supone el empeoramiento de la otra dominan la situación en la parte final del texto donde Violeta critica la utilización de elementos del lenguaje como los epítetos o los adjetivos de belleza. El resultado, estudiado también en Herrero Cecilia (2007), es precisamente uno de canibalismo que, como es conocido, encontramos en Dr. Jekyll y Mr. Hyde o en Don Quijote. Lúnula se siente enferma y Violeta nota que algo ha cambiado en el estado de Lúnula cuando le ayudaba a cambiarse de dormitorio, y en ese momento “he visto olvidadas sobre un diván las hojas dispersas de mi manuscrito” (2008, p. 33), una situación que provoca una sensación de incomprensión y reproche. La evaluación completa, el valor del rojo sobre el lápiz, de las ideas de Lúnula sobre las de Violeta, la “usurpación intelectual” es el resultado de la ruptura de los escritos por parte de Violeta en uno de esos “malentendidos” que Rilke atribuía a la crítica de la obra de arte, en un ejemplo claro de “role reversal” (Brind y Brind, 1967).

El resultado de todo ello es la angustia, la incomprensión y la dura realidad. Lo que acontece con la ruptura por parte de Violeta de su obra da sentido a las palabras de Capote sobre la escritura y el don y el látigo. Violeta se cuestiona para qué puede servir ya el bloc de notas y el manuscrito y lo rompe todo cuestionándose todo el proceso de escritura y su valía. Y utiliza el látigo: “Basura, pura basura. ¿Cómo se me pudo ocurrir alguna vez que yo podía narrar historias?” (2008, p. 38), para la autoflagelación que diría Capote, “La palabra, mi palabra al menos, es de una pobreza alarmante. Mi palabra no basta, como no bastan tampoco las escasas frases felices que he logrado acumular a lo largo de este cuadernillo” (Fernández Cubas, 2008, pp. 38-39).

De acuerdo con la valoración de Herrero Cecilia (2007), frustración y falta de inspiración provocan decepción y pesimismo interior llegando a “la crisis en el proceso espiritual de la iniciación, a la “noche oscura del alma”, porque Violeta se percibe ahora a sí misma muy alejada de la energía creadora y de las cualidades “excesivas” que admira en el espejo de Lúnula, su modelo y su doble ideal” (s.p). Este “proceso espiritual” o

decepción del escritor novel y frustración son inherentes al proceso de escritura creativa que incluso sufren los clásicos, algo que podemos ver aquí. Murakami, por ejemplo, al escribir su primera novela siente que su obra apenas tenía valor y que no tenía talento para la escritura, concluyendo su autocrítica con un “Me deprimí” (2023, p.48). Además, confirma que “Visto en la distancia, es natural que fuera incapaz de escribir algo decente. Nunca antes lo había hecho y es prácticamente imposible lograrlo a la primera” (pp. 48-49). Incluso la propia Fernández Cubas se refiere a este punto con lo que le ayuda el ordenador en el proceso de autocorrección. En este sentido, compárense las palabras de Kafka a Oskar Pollock sobre su autoevaluación y consideración de lo que ha escrito. Kafka dice “De entre ese par de millares de líneas que te entrego, quizá haya unas diez que todavía podría tolerar [...] La mayor parte me resulta repelente, lo digo abiertamente” (2020, p. 1297). Finalmente, lo que podía ser una idea “realista” y “autobiográfica” (Herrero Cecilia, 2007, s.p.) va a requerir un planteamiento distinto con las últimas letras que encontramos en el cuento. Esta última página, que presenta una nota del editor, ha sido analizada con profusión por los estudios críticos aquí citados.

El final de la historia sin la nota del editor no aportaría elementos extras más que el abandono del lugar, de la casa de campo por parte de uno de los personajes y la espera por parte del otro. Ahora bien, la aparición de esa nota del editor (de nuevo un manuscrito) da sentido a las interpretaciones y a la multitud de análisis posibles. Esa NOTA DEL EDITOR (como aparece en el texto) resuelve o revive la historia en lo que Herrero Cecilia denomina un relato desdoblado. Pero, además, nosotros nos preguntamos de dónde puede ser una nota de editor que no sea de prensa, revista o periódico sobre el hallazgo de un cuerpo. En estas líneas finales aparece un nuevo personaje, el editor, una especie de notario que da fe de una situación en un periódico o en otro soporte que no se especifica. Ya sea una nota al editor, un papel, una libreta o un diario, los personajes de Cristina Fernández Cubas, incluso este nuevo y sorprendente editor, son deudores de la palabra escrita en cualquiera de los formatos. Independientemente del resultado y la versión que escojamos, la labor creativa y, en este caso, la labor informativa, es la resolución del cuento. Volviendo al inicio de este artículo, este editor no solo informa al lector de nuestro

mundo real, sino también a los lectores del mundo que habitan los personajes de ficción e informa del hallazgo de un cadáver en estado de inanición y de unos papeles sin orden ni firma que él ha decidido colocar en el orden que hemos estudiado. Y también informa de que en teoría en aquel lugar vivía una sola persona que quizá atendiese al nombre de Victoria en función de comentarios de personajes que nunca aparecieron en la historia.

Más allá de ello, pensamos que este nuevo “dato”, en la terminología de Herrero Cecilia, pertenece a la categoría de “manuscrito hallado”. La razón para este recurso del “manuscrito hallado” la proporciona Guadalupe Arbona (2022), que habla de su vigencia y tradición y que consiste en “fingir que la obra literaria se ha encontrado, entera o parcialmente, y el autor se limita a presentarla o transcribirla” (p. 192). Arbona se refiere a la utilización de estos elementos al final como “impulsos creadores”, resumidos en tres impulsos o razones para su incursión: en primer lugar, “la búsqueda de la verosimilitud”, es decir, aplicado a la obra que nos ocupa, su introducción implicaría un intento de dotar de realidad a la historia o de darle una realidad contrastable, “un papel” que, de alguna forma, atestigua que se encontraron papeles y que “ellos” tomaron la decisión de organizarlos de una determinada manera. Sin duda, la referencia nos lleva a Cide Hamete Menengeli al principio de la parte II de *El Quijote*, que Arbona también considera en el suyo. Se trataría de legitimar unos hechos en el presente sobre algo que ocurrió en el pasado con la función de atestiguar.

Un segundo caso sería el placer por el juego y el enigma que plantea un texto anterior sorprendente, fragmentario o no resuelto. El cuento de “Lúnula y Violeta” obviamente encajaría en este segundo epígrafe de la creación de suspense, como juego o con el fin de crear esa incertidumbre e inquietud patente en Fernández Cubas al señalar Arbona que “la percepción de que el autor no es dueño de la obra o, en positivo, la gratitud porque el mundo imaginario se le regala al escritor” (2022, p. 193). En tercer lugar, Arbona estudia de nuevo a Miguel de Cervantes y *Don Quijote* y amplía a la familia de Pascual Duarte de Camilo José Cela en el sentido de que esta técnica “puede

nacer de esa experiencia que el autor no es ni enteramente dueño de su mundo imaginario ni enteramente responsable de su escritura” (p. 196).

Arbona mantiene que no podemos reducir el relato a la materialidad, esto necesariamente supone un “fragmento, objeto o relato oral es material, es decir, necesita de un soporte que lo vehicule (papiro, pergamino, libro, periódico, e-book, soporte electrónico o una voz que lo pronuncie) y es parte singular de estos relatos la descripción y aprecio por la materialidad ya sea un manuscrito escrito en arameo o un tique de autobús” (2022, p. 194). Sin negar el uso interpretativo semiótico, el que da más valor a la historia, por nuestra parte no podemos obviar que esta nota aporta realidad y materialidad al proceso creativo, ya que es un texto escrito y añade un nuevo personaje a la historia. Herrero Cecilia (2007) concluye con la esterilidad del proceso creado, de la obsesión y “una inflación de su personalidad que la impulsa a escribir, con entusiasmo y desgaste interior, una historia fantástica de *desdoblamiento* en la cual la figura luminosa del ideal parece muy cercana y familiar” (s.p).

En definitiva, la primera nota de Violeta junto con su bagaje de escritora, sus inicios, su cambio de residencia, más la segunda nota y el manuscrito y finalmente la nota del editor, presentan un esqueleto, una estructura sólida que es anterior a la interpretación del doble y, además, este concepto de palimpsesto es, en nuestra opinión, más lineal que aleatorio. Este hecho sirve para provocar esa incertidumbre y la multitud de interpretaciones que van a continuar ocurriendo en “En el hemisferio sur” también.

3. EL PAPEL EN BLANCO, LA ANGUSTIA, LA INSPIRACIÓN, LA FAMA

En “En el hemisferio sur”, como antes en “Lúnula y Violeta”, encontramos una misma preocupación por la inestabilidad de los límites de la identidad de los personajes y su fusión (Pérez, 2005, p. 130). Hasta cierto punto, no dejan de ser subjetividades o identidades inseparables del proceso literario. En ambos cuentos, según Casas (2024), también fracasa la originalidad que el escritor siempre busca. En esa línea, Tsuchiya (2005)

afirma que “la ficción saca a la luz lo que hay de intrínsecamente literario en la narración de la formación del sujeto, mediante el reconocimiento de la naturaleza literaria de la narración maestra psicoanalítica” (p. 101, traducción propia). En lo inherentemente literario, Fernández Cubas sitúa a su escritora, Clara, de nuevo en el contexto de la escritura creativa volviendo al “enigmático desdoblamiento del escritor” (Herrero Cecilia, 2007, s. p.). Aquí los personajes desdoblan “su propia identidad en proyecciones gemelares o en proyecciones desdobladas del mismo sujeto” (Núñez y Samblancat, 1995, p. 90), pero en esta ocasión sí reparan en que el cuento presenta el “mundo profesional con su correspondiente carga de frustración” (p. 91). Como vimos, Casas (2024) estudia este aspecto de mujer y campo literario y señala que las dos escritoras de Fernández Cubas (Violeta y Clara) fracasan en función “de las dificultades para ser reconocidas por su escritura” (p. 430) y, respecto a este cuento que ahora analizamos, apunta a “la amenaza de la locura con relación a la representación paratópica de la autoría” (p. 429).

Si Violeta es la escritora novel en el cuento anterior, en “En el hemisferio sur” se presenta la relación “intrigante” entre una escritora de éxito y su editor. Se trata de un juego que recuerda al tratamiento del doble de Jorge Luis Borges y, también, de alguna manera a William Wilson y Edgar Allan Poe, que Folkart (2002), como Casas (2024), interpreta en términos de lucha de géneros. De los estudios amplios y detallados que analizan esta historia en solitario, destacamos aquellos de Folkart (2002) y Tsuchiya (2005). En primer lugar, Folkart argumenta la materialidad y el empoderamiento de la autora que, en último término, con su decisión y estrategia creativa, destruye la supuesta autoridad del editor. En segundo lugar, Tsuchiya articula “la relación entre el relato psicoanalítico y el proceso de las representaciones ficticias en la historia” (p. 106, traducción propia) en este cuento. Más aún, ahonda en la forma en la que la autora se apropia del paradigma psicoanalítico para discutir la naturaleza de la representación y la formación de subjetividades. De acuerdo con Tsuchiya (2005), se puede afirmar que la ficción es el tema central del cuento y, añadiríamos que más allá de esa ficción, encontraríamos el foco en la escritura creativa desde el inicio del cuento.

Clara Galván, la escritora consagrada y “mimada por la fama” de Fernández Cubas, visita al principio del cuento a su editor, narrador de la historia, al que conoce desde hace años. Esta visita a quien se considera “su mejor amigo” en este punto del relato, presenta su relación con la creación y la producción literaria: “A veces me suceden cosas [...] o, para ser exacta, me suceden sólo cuando escribo” (Fernández Cubas, 2008, p. 105). En términos de creación literaria y del acto de escribir, Fernández Cubas introduce el tema de la inspiración y de las musas como punto de partida, como si propusiese una continuación del propio arte de escribir ya iniciada en el cuento anterior.

Esa inspiración “Surge de dentro, aunque, en alguna ocasión, la he sentido cerca de mí, revoloteando por la habitación, conminándome a permanecer en la misma postura durante horas y horas.” (Fernández Cubas, 2008, p. 106). Y esa habitación, ese cuarto, recuerda a la habitación de Violeta en el primer cuento y a la referencia casi directa a Virginia Woolf y a la propia Fernández Cubas, que vimos en su momento. Sin embargo, en este inicio encontramos conexiones que, en aquel otro nivel de conocimiento de Dámaso Alonso (1993), explicarían lo que hay debajo de la historia y del acto de escritura de los personajes de ficción. Ello llevaría, en este caso, a Maurice Blanchot y a su libro *El espacio literario* (1992) y a Franz Kafka en *Sobre el arte de Escribir* (2020) y a la propia voz de Fernández Cubas, que habla de la obsesión creativa.

Blanchot se refiere a la necesaria y profunda inspiración del escritor y habla de la experiencia nocturna asociada a la composición creativa, algo que también mencionó anteriormente Rilke. Por la noche, afirma Blanchot (1992), “todo desaparece. Es la primera noche. Allí se aproxima la ausencia, el silencio, el reposo, la noche [...] la noche es la aparición de “todo ha desaparecido” (p. 153). Encontramos una conexión sólida en aquella expresión de Clara, de que solo suceden cosas cuando escribe y la idea de Blanchot del surgir, estableciendo los parámetros donde la creatividad y la magia de la escritura se manifiestan. De otro modo, Blanchot habla de la inspiración, de la aparición de algo que antes no había, de las ideas, de “aquello que se presiente cuando los sueños reemplazan al sueño”. Y, en una reflexión muy cercana a la situación de Clara en ese momento del

cuento, dice que “eso está vacío, eso no es, pero se lo disfraza atribuyéndole alma de un ser, si se puede se le encierra en un nombre, en una historia, un parecido” (p. 153).

Es esa misma noche a la que Rilke se refiere cuando pide al joven poeta que encuentre la razón por la que escribe. Así, en el cuento, Clara infunde más angustia y dramatismo a la acción de esa inspiración, de esas musas, y del acto de pasar ideas al papel en un torrente de creatividad obsesiva inspiradora y nocturna de creación cuando “La noche anterior [...] había trabajado hasta altas horas y, como era habitual, me había quedado dormida entre el tabulador y el sujetamayúsculas” (Fernández, 2008, p. 106). El poema “Escribir” de Chantal Maillard condensa estas ideas en unos pocos versos con las siguientes palabras y con infinidad de interpretaciones posibles: “... Volé esta madrugada / más alto que ninguna otra vez / Cada noche, *en la duración de un grito*, / viene una sombra nueva / Cada noche, en la duración de un grito, / un alma acude a mí. / La acojo. / En el grito. / Ella no dura. Sólo se abre. / Y hay que entrar. / Suavizar. / No hay que recordar. / Tan sólo entrar. Respirando.–” (2021, p. 79).

La conexión entre Fernández Cubas y Clara es evidente: esa voz, ese subconsciente o esa “musa” habla, dice, obliga y domina a la escritora dentro de la historia. Pero, en la línea de Blanchot, esa voz se personifica, se corporiza, hablándole a Clara y dictándole la historia “a una velocidad vertiginosa” (pp. 107-108). De esa forma, se convierte en ese ser que se aparece cual “fantasma” en la noche y que Clara disfraza, feminiza y encierra en un nombre propio con mayúscula, afirmando que “Ella es la Voz” (p. 106). De esta escritora el lector solo sabe al principio que Clara, en la angustia del escritor, habla con esa supuesta voz femenina y personificada, pidiéndole paz y suplicándole paciencia (Folkart 2002; Tsuchiya, 2005).

Es interesante el análisis de Akiko Tsuchiya en su mencionado artículo tras citar a Derrida, Cixous and Lacan sobre la conexión e “una identificación entre la escritura femenina y la presencia maternal en lo imaginario” (2005, p. 102, traducción propia). Igualmente, relevante es la aportación de Casas (2024) sobre la misma escritura femenina y el miedo (la ansiedad, la angustia) a la falta de originalidad que expresa Clara y “la

tensión que ha atravesado históricamente la escritura de mujeres” (p. 430). Casas analiza la infravaloración o “desvaloración” en términos de autonomía, originalidad y reconocimiento que “descansan en la marca de género” en el caso de Clara (p. 430).

El editor/narrador aprovecha la exposición de Clara para introducir el papel escrito, que nos recuerda al recurso estructural de Roas, en la trama del cuento, descubriéndole al lector su vocación literaria en el pasado y la envidia hacia Clara. Esta envidia o rivalidad está causada por “esos arrebatos” de Clara donde se rellenan “sin descanso hojas y más hojas, a no concederse tregua, a enfermar, a plasmar sobre el papel los dictados de la mente enfebrecida” (Fernández Cubas, 2008, p. 107). Aunque la escena lleve a un análisis desde la locura de las escritoras en Fernández Cubas –en López Santos (2013) o Poelen (2005)–, también nos lleva a Kafka, quien eleva a lo místico y a la religión las culpas de su falta de productividad. Kafka culpa a Dios de su sequía “después de cinco meses de mi vida durante los cuales no he podido escribir nada que me pudiera contentar”. Cabe destacar, el hecho de la necesidad de escribir en una lucha donde “Dios es el más fuerte, y hay en ello más desgracia de lo que puedas imaginarte” (2020, p. 1299). Aunque en este punto, estudios como Sánchez Canales (2011) afirman que según Philip Roth esta imposibilidad de Kafka tenía razones de índole psicológica y sexual. En cualquier caso, compruébese, al igual que pasó con “Lúnula y Violeta”, el contenido de las palabras de Kafka con aquellas que Fernández Cubas pone en boca de su editor en “En el hemisferio sur” cuando dice que “el papel en blanco seguía ahí. Impertérrito, amenazante, lanzándome un perpetuo desafío, feminizándose por momentos y esperándome con voz saltarina: “Anda, atrévete. Estoy aquí. Hunde en mi cuerpo esas maravillosas palabras que me harán daño” (Fernández Cubas, 2008, p. 107). Aspecto este de la corporeidad estudiado por Aldana Reyes (2014), y que será relevante también más adelante.

Es cierto que, como vimos arriba, Folkart (2002) y Casas (2004) estudian el género y estos giros en clave de poder y autenticidad. Por nuestra parte, encontramos paralelismos entre las ideas de Fernández Cubas y su editor y aquellas palabras de Kafka. Además del papel en blanco, que de alguna forma también Fernández Cubas dota de un sentido

muy físico y material lo que Kafka lleva a lo místico, el editor recuerda que intentó “escribir mis sensaciones, la burla cotidiana del papel o, mejor, “La Holandesa de la Blanca Sonrisa” (p. 107). Este esfuerzo titánico donde el tiempo pasa y el lápiz no escribe y cuando escribe solo llega a una frase, a un nombre, es algo que ocurre de igual forma en “El faro” de Fernández Cubas; en concreto, cuando el torrero no va más allá de Aglaia, el nombre de su amada en un momento de su diario⁵. Llegado cierto punto, el editor recuerda los anhelos del escritor en ciernes (como en el caso de Violeta), diciendo que no pudo ir “más allá del título” y que, igualmente, “se trataba de una primera obra” (p. 107).

Rainer María Rilke precisamente habla del dolor para escribir la primera línea, y para escribir el primer verso en el papel hay que haber leído mucho, haber visto muchas cuidades, haber olvidado muchos recuerdos “Tienen que convertirse en sangre, mirada y gesto; y cuando ya no tienen nombre, no se distinguen de nosotros, entonces puede suceder que, en un momento dado, brote de ellos la primera de un verso” (1958, p. 30). Directamente nos devuelve la propia Fernández Cubas a través de su editor a Blanchot y a Kafka y a la angustia del escritor cuando se pregunta literalmente “¿Cómo podía hablar de la angustia del creador si ese creador angustiado que era yo no había tenido aún ocasión de crear nada?” (Fernández Cubas, 2008, p. 107). Da la sensación de que la autora se refiere directamente a la obra del crítico francés. Por ello, como le ocurre al narrador/editor, la autora asocia la historia de Clara a la euforia creativa, a la inspiración y, de nuevo, a la angustia del escritor. Obsesión o locura que la propia Fernández Cubas reconoce en su labor, “Sobre todo cuando estás en la fase creativa, que lo que estás haciendo te persigue a la cama, a todas partes” (Nichols, 1993, p. 61).

El hecho de que “la Voz” de Clara, de la escritora, tuviese acento extranjero se convierte en una eficaz estrategia narrativa, “inquietante”, “ambigua” y “desestabilizante” en la línea de Roas y su reacción contiene elementos de estructura y contenido que conectan los documentos con lo que podemos denominar efecto huida. Este efecto huida

⁵ El relato aquí mencionado cierra la colección *Todos los Cuentos* de Fernández Cubas de 2008. Sin embargo, la primera publicación aparece en Ediciones Altera en 1997.

del lugar de trabajo en esta historia lleva a Clara al aire libre “tomando la decisión de que clausuraría mi cuarto de trabajo” (Fernández Cubas, 2008, p. 108). En este momento de la historia, Clara deja el encierro del escritor y sale de su cuarto/refugio y en su deambular entra en una librería. En el caso de Violeta, sirva recordar que ella también salió de su cuarto en la ciudad y en su parada “conoció” a Lúnula. Ahora, Clara, en su huida conoce a Sonia Kraskowa, su otro yo, (de nuevo la figura del doble) y a “su tradicional enfrentamiento” (Casas, 2024, p. 430). Clara ha entrado en una librería donde encuentra un libro con el grabado de su propia imagen en la portada. En ella aparece una mujer en gabardina chorreante. Desde el punto de vista narrativo, el descubrimiento del libro y su yo es como el descubrimiento de Lúnula en el cuento anterior, algo que se produce por el hecho propio de la escritura y del hecho creativo y sus circunstancias.

Es llamativo que Violeta, al salir de su cuarto, encontró a su espejo, a su otro yo en un bar y, en esta huida, Clara encuentra a su reflejo, lo que subraya el desdoblamiento que tenía la misma apariencia que “debía ofrecer yo la noche anterior” (Fernández, 2008, p. 109), una vez más a través del papel escrito físico y palpable, aquí un libro publicado. Tanto Herrero Cecilia (2007), sobre el primer cuento analizado, como Tsuchiya (2005) en este caso, y como Casas (2024) en ambos, mencionan el hecho de que ese reflejo está basado en las escritoras que quieren llegar a ser, es decir, que Lúnula sería a lo que aspira Violeta y Sonia Kraskowa a lo que aspira Clara. En cualquier caso, para nosotros todo confluye en el rol del escritor y en el resultado físico y palpable de su trabajo, en su publicación; en ese documento escrito y en el efecto en el lector, donde el lector intratextual buscaría ese ejemplar de la misma manera que lo encuentra Clara, ajeno aquel a la vivencia en la ficción que solamente el lector extratextual tiene.

Este papel/espejo va a ser muy importante para el desenlace de la historia y, al igual que en los otros casos, aporta realidad, aporta verdad, o en palabras de Fernández Cubas, la fija. La imagen física, esa corporalidad de la que hablaba Aldana Reyes (2014), es nítida e incide en el espejo como herramienta literaria. A esto se añade la intertextualidad al reproducir frases anteriormente dichas en la historia que aparecen escritas en HUMO

DENSO, que así se llama el libro primero al que accede. Estos dos elementos ahondan y promueven una doble personalidad o identidad que remite a *A Través del espejo* (1871) de Lewis Carroll, cuando Alicia afronta el espejo y observa cómo va cambiando y “como una brillante niebla de plata, estaba empezando a deshacerse” (2009, p. 244). Obviamente el libro no se deshace, pero la situación de perplejidad o de encuentro y sorpresa que relatan es similar. La foto de Clara es como si Alicia hubiese traspasado el espejo hacia el otro lado. En el mismo sentido, la referencia nos llevaría a *Blancanieves y los siete enanitos* de los Hermanos Grimm (2018). En el cuento, la madrastra cuestiona la belleza y el poder, y afronta al espejo desde la confianza o desde la incredulidad según pasa el tiempo. Igualmente, por qué no, recuerda al espejo de *La Reina de las Nieves* de Hans Christian Andersen (2021), donde el bien y el mal juegan a intercambiarse los roles, como ocurre en “Lúnula y Violeta” o, finalmente, en Don Quijote con lo que se denomina “role reversal”, que ya mencionamos.

El paralelismo entre los dos cuentos aquí, desde nuestra perspectiva de la textualidad, es evidente. A parte del yo, los espejos, la estructura y las escritoras que actúan como personajes principales, al final siempre hay un manuscrito o un documento que fija la historia al plano de la realidad, de su realidad. Si atendemos al aspecto creativo, la resolución de la historia responde a una estrategia intelectual y que nos es revelada en partes a través de su ficción.

Unos episodios en apariencia secundarios ejercen de puente para el desenlace del cuento que sitúa al papel escrito y a la escritura como eje principal y que supone “el conflicto interior de la escritora” (Casas, 2024, p. 430). En primer lugar, el envío por parte del editor de recortes de periódico donde el lector intratextual (en este caso, primero el editor y después Clara) informa y descubre la identidad de la escritora. Estos inocentes recortes apuntan de nuevo a aquel elemento desestabilizador y desequilibrante del que hablaba Roas (2008) y que, lleva a la estrategia fantástica del doble. Pero que, a la vez, habla de la palabra escrita como ente perdurable, revelador, estructurador de la acción

y de las reacciones de los personajes. Estos recortes también nos devuelven a la idea del texto como delator de López Santos (2013).

La aparición de un periódico introduce la parte final del cuento que, a efectos creativos, podemos dividir en tres momentos de composición literaria. Este periódico, un libro y un póstumo manuscrito se convertirán en lo que para “Lúnula y Violeta” fue la nota del editor ya estudiada. En primer lugar, el periódico físico que la secretaria entrega al editor/narrador y que anuncia la muerte de la famosa escritora. El rol del papel escrito, del periódico, tiene una cuádruple estrategia: primero, anuncia muerte; segundo, aporta claves para entender la situación real y lucha contra la incertidumbre aclarando el juego del doble; tercero, provoca la irrupción de memoria y biografía; y, finalmente, lleva a la conclusión del cuento. Cabe destacar, pues, que los dos cuentos aquí analizados llevan a sus escritoras de ficción y a sus desdoblamientos a la muerte, y en ambos, el anuncio viene en el papel, en la literatura escrita. Si la nota del editor nos hablaba de un cuerpo en proceso de inanición y con hojas escritas alrededor en “Lúnula y Violeta”, en “En el hemisferio sur”, el periódico anuncia la muerte de la famosa escritora. En los dos casos la historia muere con el papel escrito y el papel escrito sobrevive a sus personajes.

En ese periódico, se habla de la escritora, se ofrecen fotos de su infancia, se menciona su relación con la fama, etc. Al igual que en “Lúnula y Violeta” con la nota del editor, la inclusión del periódico fija la historia y la hace eterna. Además, el periódico cumple la función escrita de informar, de decir la verdad, de fijar un punto real en la ficción, establecer un punto de referencia para autor, personajes y lectores, tanto dentro del cuento como fuera de él. Por otra parte, el periódico, es decir, la narración busca a un lector, que, en la línea de Lledó y Zambrano, lo lea y le de vida, como vimos más arriba. El periódico busca desesperadamente transmitirle tanto al lector intratextual como al lector extratextual el mensaje del que hablaba Lledó. En este caso, la muerte de su autora. Pero también, en el mismo sentido, el periódico, al igual que la nota del editor, es memoria que significa traer al presente acontecimientos pasados. En otras palabras, de alguna manera se trata de “autobiografiar” la historia.

La muerte de la autora lleva al editor a preparar una esquila a nombre de Clara Sonia Galván Kraskowa fundiendo los dos personajes en uno, devolviéndoles al espejo, al doble, a la voz “oral” y la palabra escrita. Junto a este elemento (“dato”) hay una segunda cuestión importante relativa a la escritura creativa y al papel escrito: el libro titulado HUMO DENSO, un libro que persigue de alguna forma a Clara a lo largo del cuento. El libro, al igual que el periódico, ahonda en la memoria, en el pasado y en los orígenes de la autora desde la infancia cuando estaba en Argentina y después en Barcelona. También rememora el libro los años de juventud donde coincidieron en la universidad: “Clara Galván, mi flacucha compañera de facultad, con sus dudas y su timidez, la búsqueda desesperada de una identidad, la necesidad obsesiva de encontrar sus raíces, la opción por la parte eslava de su apellido en homenaje a una madre que nunca conoció” (Fernández Cubas, 2008, p. 117).

Este punto es relevante ya que, como indica Lledó (2021), “Todo lo que hacemos, y por supuesto, todo lo que vive nuestro cuerpo, se sostiene, se entiende y justifica sobre el fondo irrenunciable de los que hemos sido. Ser es, esencialmente, ser memoria” (p. 12). Según la propia autora, “la infancia es un mundo nada despreciable para un escritor, porque todo está regido por un código muy especial” (Nichols, 1993, p. 69). Este fue el argumento en nuestro artículo sobre Saul Bellow y la infancia (Cañadas, 2016), donde pudimos probar que los niños, la infancia, como en este caso existía en la propia madurez del personaje, en su memoria, en su experiencia pasada, algo que no ocurrirá siempre en Fernández Cubas.

Una vez fallecida Clara/Sonia, el editor/escritor se sorprende al ojear el libro, de los datos biográficos que las unen y se fija en el estilo, del tono y del lenguaje y recuerda a su compañera de clase, a Clara. El premio literario al que los dos optaron y que ganó ella toma el centro de la escena: “El oscuro jurado había intuido en Clara Galván a la futura Sonia Kraskowa” (Fernández Cubas, 2008, p. 117). A vueltas con el premio, este misterio no se resolverá hasta el final y lo hará de nuevo a través del papel escrito. En aquel premio, el editor había participado con una narración breve, la única que en su

vida había logrado comenzar, a partir de ahí la sequía creativa por el fracaso. Volvemos al mundo de los manuscritos, de su calidad, de las ideas, de los argumentos y del resultado; volvemos a la credibilidad, al reconocimiento y a la supervivencia.

Como tercer caso de documento que organiza clasifica y vuelve a cerrar y dar sentido a la historia, aparece el propio manuscrito de TORNADO. Se trata de la obra póstuma de Sonia Kraskowa que la secretaria entrega al editor en medio de su lectura de HUMO DENSO. Esta aparición se presenta en las últimas tres páginas del cuento con letras mayúsculas como en el caso de la NOTA DEL EDITOR de “Lúnula y Violeta”. Aspecto este significativo para nuestros propósitos puesto que confirma y profundiza en nuestra idea del papel escrito y su aparición como organizador de la clave final del relato. Siguiendo la misma estrategia narrativa que en el cuento anterior, Fernández Cubas extrae una selección del texto y presenta la extensa hoja entrecomillada de la obra póstuma. A través de este extracto, el editor se entera del juego “tétrico” y de estrategia de Clara/Sonia en esas líneas y de su suicidio y de las razones de esta decisión. “Hasta aquel momento no había hecho otra cosa que escribir en la vida; ahora iba a ser la vida quién se encargara de contradecir, destruir o confirmar mis sueños” (Fernández Cubas, 2008, p. 119).

Dentro de ese manuscrito, aparece la siguiente dedicatoria: “A ti, a mi ¿mejor? amigo”. Con la firme esperanza de que algún día podamos reírnos antes estas páginas.” (Fernández Cubas, 2008, p. 119). También aparece en la que se lee una postdata: “En aquel concurso de nombre lejano, tu cuento era el mejor. Alguien (lamentablemente no existe el femenino para ciertos pronombres personales) se encargó de ocultarlo a los ojos del jurado ¿Sabremos olvidarlo?” (p. 119). Tanto la dedicatoria como la postdata delimitan no solo la estrategia, la trama, y el resultado de la historia en la que vida y muerte están asociadas, sino también la relación entre escritura y muerte. El motivo reside en que tanto en el caso de este juego de desdoblamiento o del doble o de la extensión de personajes que propone Fernández Cubas en estas dos historias el final es una muerte escrita, una muerte anunciada por un papel, una muerte en la que el escritor muere y en

el que permanece la palabra escrita. Tanto en una historia como en otra la escritora muere; en ambas historias hay un cuerpo muerto, unas hojas y un manuscrito que las sobreviven, se convierten en historia viva, que, por estar escrita, ha sido fijada y se mantendrá viva en la propia historia de la ficción.

4. CONCLUSIONES

En conclusión, presentamos aquí un análisis de los cuentos de Fernández Cubas desde otro nivel de conocimiento (en la línea de Alonso) con el fin de mirar *por debajo de una estructura propuesta* a través de referencias literarias y filosóficas. Estas se encuentran más allá del propio texto y de sus interpretaciones situando a sus escritoras de ficción como creadoras de contenido intratextual. Desde el “umbral” de lo fantástico de Fernández Cubas y el límite entre lo real y lo improbable de Roas, nuestra interpretación propone referencias entendibles desde la intratextualidad y queda vinculado a todo ello a un nivel más formal y estructural. En este análisis hemos probado una línea temporal que reflejaría, más que el concepto tiempo en términos de una fantasía o mundos paralelos, el proceso del propio acto de la escritura creativa de principio a fin.

Las escritoras de Fernández Cubas aquí analizadas afrontan este desarrollo temporal del procedimiento de escritura que va desde la vocación a la publicación editorial de éxito pasando por la escritura juvenil o el sueño de ser escritor. Desde su soledad a sus cuadernos, a sus manuscritos, o a su agonía, al rechazo, a la corrección, al reconocimiento y a la desesperación. Todo ello organizado y estructurado por el papel escrito (ese artefacto que es el texto, en palabras de Roas), por folios, notas, cuadernos, libros y manuscritos, pero no entendidos como una lectura a diferentes niveles (por utilizar el término de Dámaso Alonso), sino entendidos como una sucesión, si acaso desordenada, pero en onda postmoderna y con entidad propia, de forma física y corpórea como si de un personaje más se tratase. Así, el texto escrito, en el “umbral” de lo intratextual y lo extratextual, organiza las tramas, y busca un lector postmoderno, a veces extraño, pero, como decía Fernández Cubas adulto, activo y “cómplice” a ambos lados de ese umbral

del razonamiento, de la corporeidad, de la realidad y de la ficción. Ese umbral que nos lleva al espejo y a la otredad, al yo y al subconsciente.

El espacio de las escritoras de Fernández Cubas es la habitación propia de Woolf, su búsqueda del lugar donde escribir es la de Andersen. La frescura y la ilusión del primer escrito es la de Murakami. Clara y Violeta viven el “aislamiento comunicable” y la soledad defendida de María Zambrano. Los cuadernos de notas de Violeta son los de Kafka o los de Fernández Cubas; el manuscrito de Violeta y de Clara es la palabra fijada de Fernández Cubas y Zambrano; la escritura para ser leída y el manuscrito entregado por Violeta y por Clara al morir es el ser memoria de Lledó. La escritura de Violeta y, por qué no, la de Clara es el escribir para curar con efectos terapéuticos de Chantal Maillard y de Frankl. La oralidad de Lúnula es la oralidad de Ong, la angustia de las dos escritoras ante cada paso de la creación es la angustia de Blanchot. La distancia entre las escritoras, entre ellas y su sociedad, entre ellas y su realidad (con nuestra idea de lo real) con su espacio físico, el corporal, tan relevante en lo gótico y narraciones fantásticas es la proxémica de Hall. La nota del editor es el manuscrito hallado de Guadalupe Arbona y Don Quijote. El final de Clara/Sonia apunta a Sylvia Plath (2002) y aquel “I have done it again/One year in every ten / I manage it——”. Y la palabra de Violeta y de Clara no deja de ser el núcleo del dinamismo de la inteligencia de Marina y Pombo.

Finalmente, los personajes reflejan de forma (¿semi?) biográfica la labor creativa de Fernández Cubas desde lo real, desde el espejo. En efecto, el doble, el lenguaje, lo fantástico y otras interpretaciones han aportado luz a la incertidumbre creada por la autora. Además, podemos confirmar una red de referencias internas a otro nivel de conocimiento con conexiones en la filosofía, en la poesía, en la literatura infantil y en el feminismo. Sin embargo, el papel sobre el que la autora escribió estas historias contiene los escritos físicos que solucionan las historias de sus personajes como medio para la comunicación, y quizá podemos volver al inicio con la siguiente cita de Virginia Woolf: “Yo había venido equipada con cuaderno y lápiz para pasarme la mañana leyendo, pensando que al final de la mañana habría transferido la verdad a mi cuaderno” (2023,

p. 41). Esa misma verdad plasmada en el cuaderno de la escritora británica es lo que, a nuestro juicio, resume la línea argumental desarrollada en este trabajo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aldana Reyes, Xavier. (2014). *Body Gothic: Corporeal Transgression in Contemporary Literature and Horror Film*. University of Wales Press.
- Aldana Reyes, Xavier. (2017). *Spanish Gothic: National Identity, Collaboration and Cultural Adaptation*. Palgrave Macmillan.
- Alonso, Dámaso. (1993). *Poesía española (ensayos, métodos y límite: Ensayo de métodos y límites estilísticos)*. Gredos.
- Andersen, Hans Christian. (2021). *El cuento de mi vida*. Greenbooks.
- Arbona, Guadalupe. (2022). "El "manuscrito hallado", la riqueza de un recurso para la creación". *Escritura creativa e imaginación literaria: de la práctica a la teoría*, editado por Luis Vicente Mora y Carlos Peinado Elliot. Dykinson, pp. 192-205.
- Blanchot, Michael. (1992). *El espacio literario*. Paidós.
- Bono, Rosa. (2021). "The Yellow Wallpaper": algunas consideraciones sobre el doble subjetivo femenino". *Brumal*, vol. 9, núm. 1, pp. 71-86.
- Brind, Anna B. y Nah Brind. (1967). "Role reversal". *Journal of Psychodrama, Sociometry, and Group Psychotherapy*, vol. 20, núm. 3-4, pp. 173-177.
- Campra, Rosalba. (2001). "Lo fantástico: Una isotopía de la transgresión". *Teorías de lo fantástico*, editado por David Roas. Arco Libros, pp. 153-191.
- Cañadas, Emilio. (2016). "An Alice in Wonderland Proposition," or, Childhood in Saul Bellow's "By the Saint Lawrence" and "Zetland: By a Character Witness." *Partial Answers*, vol.14, num. 1, pp. 115-125.
- Capote, Truman. (1993). *Music for Chameleons*. Penguin.
- Carroll, Lewis. (2009). *Alicia en el País de las Maravillas. A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*. Cátedra.
- Casas, Ana. (2012). "La epifanía del monstruo: identidad y perversión en los cuentos de Cristina Fernández Cubas". *En breve. Cuentos de escritoras españolas (1975-2010): estudios y antología*. Biblioteca Nueva, pp. 105-122.

- Casas, Ana. (2015). "Viajando a" lo otro" desde cualquier lugar". *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 5, núm. 1, pp. 141-147.
- Casas, Ana. (2024). "Mujer y campo literario: la representación de la escritora en los cuentos de Cristina Fernández Cubas". *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, vol. 40, núm. 2, pp. 422-452.
- Fernández Cubas, Cristina. (2008). *Todos los cuentos*. Tusquets.
- Fernández Cubas, Cristina. (2015). *La habitación de Nona*. Tusquets.
- Fernández Cubas, Cristina. (2022). "Lo que no se ve". *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 10, núm. 1, pp. 307-309.
- Eco, Umberto. (2016). *La búsqueda de la lengua perfecta*. Crítica.
- Ferran, Ofelia. (2017). "El florecimiento caprichoso de un jacarandá": Writing and Reading the Palimpsest in Cristina Fernández Cubas's "Lúnula y Violeta". *Women's Narrative and Film in 20th Century Spain*, editado por Kathleen Glenn. Routledge, pp. 202-222.
- Folkart, Jessica A. (2002). *Angles on Otherness in Post-Franco Spain: The Fiction of Cristina Fernández Cubas*. Bucknell University Press.
- Frankl, Viktor. (2015). *El hombre en busca de sentido*. Herder.
- García, Patricia. (2022). "Los perversos espacios-santuario en la narrativa de Cristina Fernández Cubas". *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, vol. 31, pp. 145-161.
- Genette, Gerald. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Taurus.
- Glenn, Kathleen y Janet Pérez, ed. (2005). *Mapping the Fiction of Cristina Fernández Cubas*. University of Delaware Press.
- Glenn, Kathleen y Cristina Fernández Cubas. (1993). "Conversación con Cristina Fernández Cubas". *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 18, núm. 1-2, pp. 355-363.
- Grimm, Jacob y Wilhem Grimm. (2018). *Cuentos de los Hermanos Grimm*. Luna.
- Hall, Edward T., et al. (1968). "Proxemics [and comments and replies]." *Current anthropology*, vol. 9, núm. 2-3, pp. 83-108.
- Herrero Cecilia, Juan. (2007). "Una interpretación "junguiana" de la figura mítica del doble en Lúnula y Violeta, un relato "desdoblado" de Cristina Fernández". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, núm. 37, s.p.

- Kafka, Franz. (2020). *Obras completas*. Biblioteca Ibérica.
- López Santos, Miriam. (2013). "Cuando habla el subconsciente. Grietas de terror gótico en los cuentos de Cristina Fernández Cubas". *Pasavento. Revista De Estudios Hispánicos*, vol. 1, núm. 2, pp. 311-324.
- Lledó, Emilio. (2021). *El silencio de la escritura*. Austral.
- Maillard, Chantal. (2021). *Matar a Platón*. Tusquets.
- Marina, José Antonio y Álvaro Pombo. (2013). *La creatividad literaria*. Ariel.
- Martín, Rebeca. (2006). *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Martín, Rebeca. (2007). "El oscuro adversario: las apariciones del doble en los cuentos de José María Merino". *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, núm. 4, pp. 107-120.
- Murakami, Haruki. (2023). *De qué hablo cuando hablo de escribir*. Tusquets.
- Nichols, Geraldine. (1993). "Entrevista a Cristina Fernández Cubas". *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, tomo 6, núm. 2, pp. 55-72.
- Núñez, Carmen y Neus Samblancat. (1995). "Los espejos del yo en la narrativa de Cristina Fernández Cubas". *Lectora: revista de dones i textualitat*, núm. 1, pp. 89-93.
- Ong, Walter. (1987). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. FCE. eLibro, <https://elibro.net/es/lc/ucjc/titulos/110563>
- Pérez, Janet. (2005). "The Seen, the Unseen, and the Obscene in Fernández Cubas's Fiction". *Mapping the Fiction of Cristina Fernández Cubas*, editado por Kathleen Glenn y Janet Pérez. University of Delaware Press, pp. 130-150.
- Plath, Sylvia. (2002). *Collected Poems*. Faber and Faber.
- Poelen, Anne M. (2005). "Esquizofrenia en "Lúnula y Violeta": el crecimiento caprichoso del doble". *Lectora: revista de dones i textualitat*, núm. 11, pp. 235-248.
- Rilke, Rainer M. (2024). *Cartas a un joven poeta*. Letra Minúscula.
- Rilke, Rainer M. (1958). *Los cuadernos de Maite Laurids Brigge*. Losada.
- Roas, David. (2008). "Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición". *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*. Asociación Cultural Xatafi / Universidad Carlos III de Madrid, pp. 94-120.

- Rueda, Ana. (2005). "Effects in the Double in Cristina Fernández Cubas's Short Fiction". *Mapping the Fiction of Cristina Fernández Cubas*, editado por Kathleen Glenn y Janet Pérez. University of Delaware Press, pp. 24-40.
- Sánchez Canales, Gustavo. (2011). "I look at the filthy floor and see myself sweeping it": The influence of Franz Kafka's surreal world on Philip Roth's *The Professor of Desire* and *The Prague Orgy*". *The Dream*, editado por Iлона Dobosiewicz y Jacek Gutorow. Uniwersytet Opolski, pp 199-215.
- Simó, Marta. (2019). "Extrañeza y horror: aspectos de lo ominoso en el universo literario de Cristina Fernández Cubas". *Expresiones del horror en la ficción hispana*, editado por Patricia García, Teresa López-Pellisa y Raquel Velázquez. Aluvión Editorial, pp. 95-117.
- Suárez Hernán, Carolina. (2015). "Ambigüedad y fantasía en los relatos de Cristina Fernández Cubas". *Revista de la ANLE*, vol. 4, núm. 8, pp. 498-508.
- Suárez Hernán, Carolina. (2018). *La expresión de la ambigüedad en la narrativa de Cristina Fernández Cubas*. Academia del Hispanismo.
- Tsuchiya, Akiko. (2005). "Repetition, Remembrance, and the Construction of Subjectivity in the works of Cristina Fernández Cubas". *Mapping the Fiction of Cristina Fernández Cubas*, editado por Kathleen Glenn y Janet Pérez. University of Delaware Press, pp. 99-117.
- Valls, Fernando. (2008). "Mundos inquietantes de límites imprecisos: los relatos de Cristina Fernández Cubas". *Todos los cuentos*, de Cristina Fernández Cubas. Tusquets, pp. 9-20.
- Woolf, Virginia. (2023). *Una habitación Propia*. E-Bookarama.
- Wullschläger, Jackie. (2000). *Hans Christian Andersen: The Life of a Storyteller*. Penguin.
- Zambrano, María. (2019). *Hacia un saber sobre el alma*. Alianza. Ebook.
- Zbudilova, Helena. (2006). "Lo cortazariano en la narrativa de Cristina Fernández Cubas y José María Merino". *Pensamiento y Cultura*, núm. 9, pp. 97-106.