

CUANDO HABLA EL SUBCONSCIENTE. GRIETAS DE TERROR GÓTICO
EN LOS CUENTOS DE CRISTINA FERNÁNDEZ CUBAS¹MIRIAM LÓPEZ SANTOS
Universidad de León

En su origen, el gótico coincidió con el Iluminismo y sus geometrías del saber. Aunque fue, mejor dicho, su costado oscuro, la grieta que, en la arquitectura del orden, se abrió para impedir la calificación del sentido y las jerarquías del pensamiento. Allá en los albores del Nuevo Régimen, el gótico nos recordaba, frente a los rígidos postulados que trataba de imponer una élite ilustrada, que el mundo tenía su cara oscura tras una luz no tan cegadora, un mundo de fantasmas, de muertos que regresan o de apariciones terribles, pero sobre todo un mundo que se desmoronaba, abominable, salvaje e inhumano, que se escondía y sobrevivía latente tras el apelativo de “lo innombrable”. Inmersos en la posmodernidad, cobra fuerza una nueva forma de resistencia a las cárceles de la razón y del sentido común. Viejas grietas, nunca cerradas del todo, se abren en el edificio racional, ahora “desde los sótanos más profundos de la psique individual y colectiva” (Negroni 2009: 9), haciendo estallar la significación en direcciones múltiples y ampliando, de ese modo, nuestra visión del mundo. Entre una transgresión de géneros y una contaminación de recursos, la subversión se reactualiza en algunos escritores contemporáneos recuperando gran parte de la mitología gótica clásica.

¹ Aunque las reminiscencias góticas pueden apreciarse en dos de sus novelas, *El año de Gracia* (1985) y *El columpio* (1995), no serán motivo de análisis en el presente trabajo por estar dedicado únicamente a la narrativa breve, cuyas conexiones con el género han sido tratadas en menor medida o desde puntos de vista erróneos.

Un recorrido por algunos de los cuentos de Cristina Fernández Cubas descubrirá que el subconsciente encierra un mundo de terror gótico², inquietante y perturbador, en continuo conflicto con el visible.

El género gótico se ha caracterizado, siguiendo la vertiente teórica inglesa y norteamericana (Botting, Frank, Punter, Sage, Kilgour, Clery, Davenport-Hines o Davis)³, no solo por ser un barómetro de las ansiedades que asolan una cultura concreta en un momento determinado de la historia (Botting 2008), sino por su capacidad para hurgar en el "internal life" (Bruhn 2011: 262). En este sentido, desde la necesidad de entender el gótico no solo desde la contracultura o la subversión, sino comprendiendo toda su complejidad, David Punter y Elizabeth Bronfer señalan: "One premise which is assumed is that it is no longer adequate –if it ever was– to consider Gothic solely under the rubric of the counter-cultural or subversive; Gothic is now canonical in many different ways, but it could be argued that this renders the urgency of examining the ethical implications of our readings of the Gothic all the greater" (2001: 7).

Sin embargo, mientras el gótico clásico se hundía en la retórica de lo extraño, en un movimiento de fuera hacia dentro, las reminiscencias que del gótico pueden rastrearse en la posmodernidad hablan de una recreación en el terreno del inconsciente, proyectando al exterior los devaneos de una mente confusa e inestable. Como manifiesto cultural de una sociedad vulnerable a una destrucción total, este "gótico" se convierte en vehículo conductor de una disolución del individuo moderno fundamentada en el desgaste de valores, de privilegios y, sobre todo, de identidades. Los textos que acudan a esta fórmula manifestarán, por ello, el fracaso del individuo por aprehenderse a sí mismo, y, con él, el de la sociedad, al tiempo que promulgan la dificultad de los procesos de configuración de una nueva identidad deconstruida, que nace en un contexto de tensiones, de auto-censuras y de desequilibrios. El "gótico" se convierte, así, en la escritura freudiana sobre los anhelos y temores del inconsciente, más si consideramos que, aunque toda la literatura sea susceptible de someterse a este análisis,

The Gothic is such a genre, one that is important to psychoanalytic critical inquiry not solely for its ongoing popularity and easily recognisable motifs, but for the affinities between its central concerns and those of psychoanalysis. Psychoanalysis examines how and why our most strongly held beliefs and perceptions are sometimes at odds with empirical evidence. (Massé 2004: 231)

² Han sido varios los críticos que han hecho referencia a los aspectos góticos que aparecen en la narrativa de Cristina Fernández Cubas. Daniel Fernández (1984: 39-40), José Ortega (1992: 157-163), Phyllis Zatlin (1996), Shoshannah Rebecca Holdom (2003) o Ana Victoria Goldberg-Estepa (2007: 126-192). Salvo Katheleen Glenn (1992), que asocia la locura que sufren algunos de los personajes desdoblados con el género gótico, Janet Pérez (2005: 130-151) que vincula, a su vez, lo gótico a un estado de "silencing and erasure" y David Roas (2007), que atiende a la las deudas de escritores góticos, los restantes críticos presentan una confusión de conceptos y un conocimiento restringido del género gótico, que apenas queda manifestado en el mero estudio de la atmósfera y el escenario. Véase para una mayor comprensión del género gótico López Santos (2008).

³ Para la delimitación histórica, genérica y discursiva la novela gótica, véanse Botting (1996), Miles (1993) y Punter (1998).

Como seres humanos, nos recuerda el propio Freud (2011)⁴, no somos agentes libres que operen dentro de la voluntad y del auto-conocimiento, sino que conflictos no resueltos, ocultados, consciente o inconscientemente, salen a la luz modificando nuestras conductas. Cristina Fernández Cubas, en su pretensión de conjurar pesadillas cotidianas, asume el papel del texto como delator de lo oculto u ocultado: “Detrás de muchos relatos se esconde una historia secreta, un cuento paralelo que el lector, desde luego, ignora y no siempre el propio autor conoce. La trastienda de la escritura es una habitación inmensa y misteriosa, llena de agujeros negros, trampillas, pasadizos, escondrijos; puertas falsas, ventanas entornadas, escaleras ocultas que conducen a sótanos y azoteas” (2007: 12). Esa será la razón por la que “por encima de todo son los mecanismos del alma lo que me interesa: la locura, la envidia, los celos, la desesperación, el miedo, los engranajes mentales a los que puede llegar una persona en una situación límite, lo que no está nombrado, los sueños... El cuerpo está ahí, pero me preocupa más lo que no se ve” (Fernández Cubas en López-Cabrales 2000: 175).

Parece evidente, de acuerdo con su propuesta teórica, que la escritora catalana no pretende sino sacar a la luz lo oculto, en lo que tiene de poder, para desestabilizar al individuo, personaje, lector o autor, es decir, lo abyecto, que dijera Julia Kristeva:

... todo aquello que perturba un sistema, una identidad, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto [...], el crimen premeditado, la muerte solapada, la venganza hipócrita lo son aún más porque aumentan esta exhibición de la fragilidad legal [...]; La abyección es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia. (Kristeva 2004: 11-12)

Janet Pérez considera que Cristina Fernández Cubas construye las identidades de sus personajes atendiendo a mecanismos de represión o de abyección y también mediante inesperados descubrimientos de lo que subyace oculto y cuyo efecto “undermines the shifting epistemological ground on which a character’s

⁴ El análisis de la literatura gótica a la luz de las técnicas psicoanalíticas de Freud y sus seguidores ha suscitado diferentes estudios teóricos a lo largo del siglo xx y hasta nuestros días. Desde las novelas primigenias adscritas al género hasta las reminiscencias góticas que pueden rastrearse en los textos posmodernos, el Psicoanálisis ha servido a la crítica para analizar los procesos mentales que subyacen a los comportamientos histéricos de las damas o las obsesiones neuróticas de los villanos. Dale Townshend (2007) aplica la teoría de Lacan al estudio de los textos para caer en un error de conceptos, pues considera que la comprensión de la transformación histórica que subyace al texto diluye el efecto psicoanalítico de sus personajes. Sin embargo, David Punter (1998) analiza desde el punto de vista freudiano la locura, las neurosis y las diversas patologías que configuran el carácter de los personajes góticos, especialmente en textos posmodernos, desde el convencimiento de que estos elementos patológicos son siempre síntomas de ansiedad social. Interesante es el reciente estudio de Ed Cameron en el que parte de las primeras novelas góticas para defender una estructura común e inherente al género, imposible de desligar del psicoanálisis. Habla, por ello, de una “psychopathological structure of the Gothic” que define como una “structure [...] tied to the Gothic’s inherent and incessant haunting by its lost past, much in the manner that Freud’s most pathological patients were haunted by their own obscure histories [...]”. Therefore, my text offers a psychoanalytic study of the unconscious as it is revealed by Gothic fiction, that fiction most interested in revealing what is darkly seen” (2010: 2).

unstable identity has rested" (2005: 131). Sin embargo, ¿cuál es la vinculación real entre la psique del individuo, contaminada por lo abyecto, y las tendencias sociales generales?, y ¿cómo se transcribe en la escritura, desde *Mi hermana Elba* hasta *Parientes pobres del diablo*, el conflicto gótico entre este individuo y la sociedad que lo acoge y lo rechaza?

La supremacía del yo sobre el inconsciente se traduce en un discurso plagado de conflictos sociales. Los cuentos de Cristina Fernández Cubas se convierten en historias individuales de búsqueda personal, en las que una galería de personajes anhela la aceptación de la sociedad, al tiempo que vive un individualismo abyecto; un conflicto que finaliza configurándolos como monstruos que acabarán por abandonarse a los instintos de un inconsciente irracional. "Son individuos in-comunicados, atrapados en su propia subjetividad, que ven en los demás (la familia y los amigos principalmente) un obstáculo que dificulta o impide la autorrealización" (Casas 2012: 108). Pertenecen, por tanto, según añade Ana Casas, "a la estirpe de los intrusos o inadaptados [...] que viven atrapados en una inexistencia inauténtica y solitaria" (2012: 118). La pérdida, la ruptura familiar, el tránsito a la vida adulta, la búsqueda constante de uno mismo, al fin y al cabo, se convierten, en muchos de sus cuentos en el origen del trauma⁵. Pues los horrores góticos son en cuentos como "Lúnula y Violeta" (1980), "Mi hermana Elba" (1980), "Los altillos de Brumal" (1983), "Helicón" (1990) o "Ausencia" (1994), entre otros, distorsiones, alucinaciones y pesadillas que proceden de estas experiencias traumáticas, es decir, choques emocionales que producen un daño duradero en el inconsciente de quien los experimenta. Se trata de "patologías que sufren los personajes", como las denomina Janet Pérez (2005: 131), es decir, síntomas de ansiedad social, de la necesidad de aprobación, de ser uno en otros, que serán las responsables de quebrar el orden y apartar de la sociedad a los personajes que experimentan sus síntomas: "in this context of violence, trauma and the ethical: it would imply being «turned towards or truth»" (Punter 2001: 15).

La relación entre el trauma y la realidad social pasa por diferentes fases de construcción. En la construcción de la personalidad del individuo sometido al trauma debe tenerse en cuenta que su evolución deriva del intento continuo por dominar y adaptarse a esa experiencia, al tiempo que, de otro lado, la experiencia lucha por sobreponerse al intento por dominarla. Las dos caras de los personajes desdoblados responden a este intento de lucha interna de superación o de dominación de la experiencia traumática. Así lo explican Punter y Bronfer cuando afirman partiendo de la filosofía de Laplace que:

The development of the human individual is to be understood as an attempt to master, to translate, these enigmatic, traumatising messages. But if this is so, it must also proceed through a series of encounters with the obverse, with the impossibility of such mastery, with helplessness before the power of the enigma. (Punter y Bronfer 2001: 17)

⁵ Bruhn hace referencia a este aspecto cuando afirma: "Time and again the contemporary Gothic presents us with traumatized heroes who have lost the very a psychic structures than allow them access to their own experiences" (2011: 269).

La narradora de "Mi hermana Elba", Adriana-Anairda, en "Los altillos de Brumal", Victoria Luz, de "Lúnula y Violenta", Marcos, protagonista de "Helicón", incluso Elena Vila Gastón, en "Ausencia", se configuran como personajes determinados por una experiencia traumática, más cercana o más lejana en el tiempo, aunque siempre vinculada a la infancia, y asumida o completamente ignorada. La infancia se revela como un periodo de la vida del hombre sin leyes ni códigos en el que las experiencias no son enteramente aceptadas por la falta de fijación de límites. Las experiencias vividas, sin embargo, se enquistan en su subconsciente y logran una confusión que da lugar a una conciencia caótica que Freud (2011) describe como un almacén de los deseos prohibidos, las agresiones y las experiencias dolorosas o aterradoras; una pérdida de la seguridad, que implica una pérdida del ego y con ella una desestabilización que conduce a un proceso absoluto de alienación y de enfrentamiento social⁶: "bodies separated from minds, of minds without a physical place to inhabit, cast adrift on seas of space and time which appear to bear no relation to the moral life" (Punter 1998: 17). Los personajes se quedarán solos y en su soledad únicamente les queda enfrentarse, cada uno con sus recursos, a lo más oscuro de sí mismos.

En "Mi hermana Elba", la protagonista relata, desde un punto de vista infantil⁷, sus experiencias, junto a su hermana, en un lapsus temporal que equivale a los años de estancia en un internado. A modo de alegoría del tránsito a la vida adulta, asistimos a la desestabilización de la protagonista, que es incapaz de avanzar y encontrar un lugar en la sociedad al no procesar el peso que el colegio primero y especialmente su hermana Elba después ejercen sobre ella. La animadversión hacia Elba, desde que esta abandona el internado, va aumentando con el relato de los acontecimientos: "Parecía como si Elba no reposara nunca, como si se mantuviera siempre al acecho, como si temiera caer en el olvido [...] pero la voz de Elba no conocía ni la piedad ni el descanso" (Fernández Cubas 2008: 70). "Hasta que su mismo recuerdo se me hizo odioso. "¡Basta!", terminé gritando un día, «Vete de una vez para siempre»" (Fernández Cubas 2008: 71). Sus palabras parecen justificar su afirmación primera, llena de vacíos y especialmente inquietante: "Ignoro también el destino ulterior de varias fotografías, que en algún momento debí de arrancar [...] y el instante o los motivos precisos que me impulsaron a desfigurar, posiblemente con un cortaplumas, una reproducción del rostro de mi hermana Elba" (55).

⁶ David Punter señala esta ruptura en el paso de la infancia a la edad adulta que provoca que las experiencias traumáticas quiebren el orden social y desestabilicen al personaje, que se mueve entre lo ignorado y lo establecido por ese orden: "Their relation to the world is posited on a pure trajectory of desire, with no appreciation of limits; the limits are for later, for an unimaginable maturity which will be marked by the ever impending rule of law, when our bodies will bow down to the rule of 'that which is' still under the sign of a marked thinning of the notion of the real [...]. As Gothic eludes the sliding under the sign so social normalcy, so also it carries with it tremulous memories of a past childhood, in which freedom did not have to be defended so vigorously, in which self-consciousness had not reared its head" (1998: 13).

⁷ Así, la perspectiva del niño, que se encuentra frecuentemente en el gótico, será una imagen de la posición del sujeto adulto deconstruido. Uno y otro no son conscientes todavía, no perciben el poder traumatizante del mensaje primero y no pueden escapar a su la fuerza seductora.

El final del relato concluye con el accidente mortal de Elba y unas últimas palabras de satisfacción de la protagonista: "Era el 7 de agosto de un verano especialmente caluroso [...]. Damián me ha besado por primera vez", y más abajo, en tinta roja y gruesas mayúsculas: "HOY ES EL DÍA MÁS FELIZ DE MI VIDA". El desenlace feliz está imbuido de una innegable visión siniestra y macabra. La relectura, el borrador y los tachones del rostro, la ambigüedad en la muerte. El narrador nos manipula, a través de su visión de lo real, modificada o no, y la pretendida falta de culpabilidad queda en el ambiente escondiendo una visión completamente perturbadora: ¿fue realmente un accidente? ¿o el asesinato emocional era solo el tránsito a uno real? Afirma Rebeca Martín (2007: 138) que se trata de un narrador que establece un pacto con el lector, le hace cómplice de su verdad falseada, e intenta socavar un comportamiento censurable, al proporcionar interpretaciones sospechosas movido por sus oscuras motivaciones.

Sin embargo, el hecho tormentoso esconde no un falseamiento de los hechos vividos, sino un afán del narrador por esconder al lector lo más inhumano de sí mismo⁸. La vaguedad se produce cuando ese ocultamiento actúa, consciente o inconsciente, de mecanismo que desarrolla el cerebro ante lo repugnante, no como señala Rebeca Martín (2007: 138), a modo de fin que justifica los medios. Debemos interpretarlo como un dispositivo de autodefensa frente a lo abyecto, una salida a uno mismo como última oportunidad de formar parte de la estructura social⁹. Por ello, la ambigüedad no solo impregnará los textos en los que la duda deviene en lo sobrenatural. La ambigüedad queda manifestada en aquellos otros en los que, alejados de lo fantástico, los personajes son llevados a situaciones extremas que no pueden asumir, vinculadas a situaciones repugnantes, violentas o desagradables. Lo innumerable sale a la superficie a través de las grietas del inconsciente, dejando en manos del lector la responsabilidad de ser capaz de asignar un nombre a la atrocidad cometida. Cuando esta fachada de seguridad se quiebra, emerge la fórmula gótica cuestionando la realidad del personaje y de su mundo. Al romperse los límites establecidos por la ley natural, como apunta Derrida¹⁰, se materializa el horror y la sensación de inseguridad se hace extensible del protagonista a los lectores.

El personaje que estructura su personalidad en torno al trauma sufrido puede optar por esconderlo y diluirse en el entramado social¹¹, como acabamos

⁸ Ana Casas habla de una constante "tendencia al ocultar" que caracteriza alguno de los cuentos de la escritora catalana. Observa que "el olvido posee también una función protectora: refugiarse en él permite a ciertos personajes creer que de este modo serán aceptados como los demás como la narradora de 'Mi hermana Elba' que para adaptarse al entorno del colegio decide olvidar" (2012: 110).

⁹ David Punter (1998: 157) observa igualmente el deseo de pertenencia a la estructura social, el respeto de las leyes que subyace a un comportamiento paranoico.

¹⁰ Tal y como sugiere Watkiss: "Through the spectrality of memory, the mind is explored as a gothic space or, as Derrida suggests, a double stage that operates in the past and present simultaneously" (2012: 5).

¹¹ Juan Herrero Cecilia considera, en su lectura de relatos desdoblados a la luz de la teoría junguiana, que en los casos en los que el individuo se adapta al mundo "el 'yo' se identifica con su rol social, es decir con el esquema inconsciente de la "persona", una especie de máscara externa tras

de ver con la narradora de "Mi hermana Elba", o enfrentarse a la sociedad sacando a la luz lo abyecto de uno mismo, como sucede en "Helicón". Marcos es otro de esos personajes complejos y ambiguos que, ante la reacción de rechazo que pueda provocar en el otro un aspecto de su personalidad ocultado, de manera consciente, trama un juego: crearse un hermano gemelo provisto de una personalidad delirante; un juego, absurdo y peligroso, que acabará por envolverle en un mundo de falsas identidades y de realidades distorsionadas. Marcos vive la negación de su personalidad dejando manifestarse a ese otro yo que llevamos dentro, a partir del momento en el que comienza a escuchar "las tonalidades más burdas, más tétricas, más impensables" (Fernández Cubas 2008: 178) de su Helicón, porque todos necesitamos "la parcela de privacidad absolutamente necesaria para que uno disfrute, por unos momentos, de la insustituible compañía de sí mismo" (177). En esos momentos abandona su yo tímido y abnegado y el inconsciente le devuelve otro yo perturbado, peligroso. Sin embargo, el tránsito hacia otra realidad, hacia su *otra* realidad, va acompañado de un descenso a los infiernos: "los gruñidos que brotaban del helicón, mi propio aspecto, las terribles miasmas que surgían del baño, de la cocina, de la ropa hedionda amontonada en cualquier rincón de la casa, operaban como invocaciones a elementales, a incubos de la más baja estofa, a poderes de la peor categoría" (178). La exigencia del cruce del umbral hacia la experiencia traumática que esconde el subconsciente se describe como una escena de terror, como un abandono del alma en busca de lo abyecto; por eso Cosme no es, a los ojos de Marcos, más que "una copia vil y abyecta" de sí mismo, "un animal desbocado para quien no existía la convención, la moral o el freno de los instintos" (181).

A medida que avanza el relato, sin embargo, Cosme va cobrando existencia, primero en las palabras de Marcos y más tarde en las de sus amigos. Al mismo tiempo, Marcos va desdibujándose, hasta un punto en que el narrador acaba por comprender que necesita enterrar su yo social, Marcos, y dejar libre a su yo abyecto, Cosme, para seguir hacia adelante. Asistimos, bajo la pluma de Cristina Fernández Cubas, al proceso de descubrirse a uno mismo, ese otro perverso que nada tiene que ver con nosotros y que, en el fondo, es tanto o más que ese otro yo que creemos ser. La deconstrucción del individuo se materializa a través de un proceso de introspección paranoica, "a jump into abjection" (Rueda 2005: 37)¹²:

Y me aceptaría tal como soy. Sin tapujos ni simulaciones. Con la verdad por delante [...]. ¿Me atrevería? Helicón, el causante de todos mis desafueros, seguía allí, desterrado desde el día en que cobardemente me asusté del mundo, ante mis amigos, ante mí mismo. Ahora o nunca, me dije. Terminemos con esa odiosa pesadilla. [...]. Y marqué un número. Un número que sabía de memoria.
 —¿Sí? —dijo Ángela al otro lado del auricular.
 Parecía triste y abatida.

la cual queda oculta la identidad individual" (2007: s. p.).

¹² Janet Pérez (1995: 159-171) analiza igualmente el cuento "Helicón" como ejemplo de la abyección según la teoría de Julia Kristeva.

¿Marcos? –ahora en su voz había un deje de ilusión–. Porque eres Marcos, ¿verdad?

No –dije con voz firme.

Y pregunté por Eva. (Fernández Cubas 2008: 189-190)

Estos restos del gótico en la posmodernidad sacan a la luz la condena que supone para el ser humano aceptar la condición de doble que le define y tener necesariamente que convivir con su otra mitad. Es la deconstrucción de uno mismo para recuperar la esencia del individuo, la superación del “yo” (de sus falsas apariencias) y del poder sugestivo del “inconsciente”, en palabras de Jung (1964: 117), una vez que se ha sumido el conflicto entre el inconsciente individual y los esquemas arquetípicos del inconsciente colectivo y que descubre el “Sí mismo”. Pero, además, dicho procedimiento nos devuelve la visión social de las fobias y los prejuicios hacia los otros. Se desestabiliza un mundo sustentado en la mentira, en las falsas apariencias, en la conducta unificada, que condena lo diferente, lo otro. El conflicto del hombre con la sociedad hunde entonces sus raíces en la necesidad de liberarnos del trauma que se ha estigmatizado y ha acabado por apoderarse de nuestra personalidad.

Otro caso que esconde un estudio psicológico de la conciencia de personajes sometidos a circunstancias extremas aparece en “Los altillos de Brumal”, donde Adriana es una mujer adulta a la que un encuentro casual con un tarro de mermelada de fresa la enfrenta a un pasado que creía olvidado, asentado sobre el recuerdo de un lugar, Brumal, quizás producto de su mente enajenada, y de la madre, figura que marcó de manera negativa su infancia. El relato se presentará como una sucesión de imágenes inquietantes, destructivas o amenazantes que regresan a la mente del personaje de manera obsesiva, a modo de momentos estremecedores, en una “epifanía de lo no deseado, de lo olvidado” (Bruhn 2011: 268). Son imágenes de un espacio fantasmagórico, puesto que el cruce del umbral implica siempre la inmersión en la noche oscura del alma. Así, desde el momento en que el deseo de olvido se convierte en necesidad de memoria, “la aldea de mis orígenes dejaba de erigirse en palabra prohibida. ¿Cómo era Brumal?” (Fernández Cubas 2008: 128): “una aldea en la que apenas sí sabíamos del resplandor del sol o de la brisa que empujaba las barcas de los pescadores”. El humo de algunas chimeneas ensombrecía todavía más la densa bruma permanentemente asentada sobre la aldea, donde “las tierras son áridas y la vegetación inexistente [...] y las casuchas viejas y descuidadas”, todo bañado por “la atmósfera insana que desprendían los viejos muros...” (128-132). El descenso a las profundidades del subconsciente en busca de uno mismo parece confirmarse con sus últimas reflexiones, donde permanece la duda entre lo vivido y lo soñado:

Sé que, con todas mis fuerzas, invoqué la memoria de mi madre, que mi mente me despertó súbitamente de una terrible pesadilla, y que me puse a correr por un camino oscuro en una de las noches más frías de mi memoria. Los desgarrones, arañazos y hematomas con que desperté, días después, en la silenciosa habitación de un hospital, pregonaban a gritos las dificultades de mi huida. Apenas podía articular palabra, y nadie, de entre el sonriente grupo de bata

blanca que me había tomado a su cuidado, parecía dispuesto a proporcionarme una explicación aceptable. (Fernández Cubas 2008: 138)

Un trauma bañado de goticismo que hunde sus raíces en la relación madre e hija y sale a la luz, apoyado por el mecanismo narrativo de la segunda persona, en un enfrentamiento terrible con el subconsciente que, a ojos de la sociedad, representa la locura, mientras que para la protagonista supone la salvación definitiva:

De nuevo me topé con la melancólica mirada de mi madre. Parecía como si intentara retenerme, censurarme, recordarme la larga lista de privaciones y sacrificios: “¡Madre!”, supliqué, “¡Madre!” [...] y reí. Reí con unas carcajadas que parecían surgir de otros tiempos, unas convulsiones que al contacto con el aire se transformaban en silbidos, unos espasmos que me producían un placer inefable y desconocido... [...] “tus artimañas”, reí, “tus artimañas han fracasado”. (Fernández Cubas 2008: 141)

El retorno obsesivo a la madre es una regresión, pero en ningún momento asegura una constitución plena de la identidad del adulto, más bien todo lo contrario. El gótico actúa, en este relato, como arma arrojada para cuestionar la unidad familiar y, con ello, el sistema de tradiciones. Revela, frente a la importancia del concepto de familia en el gótico clásico, la imposibilidad de una armonía familiar, por un lado, y la dificultad de reconstruir la psique individual sin desprenderse de los lazos maternos, por otro.

El trauma experimentado, sin embargo, puede acabar, como sucede en “Lúnula y Violeta”, con una destrucción del protagonista que es incapaz de asimilar en qué momento su personalidad se escindió o a partir de qué instante no pudo asumir una mente enferma y confusa. Materializado el trauma en el conflicto del escritor y la obsesión de este por la creación, así como en la insistencia en la soledad que dicho proceso conlleva, el personaje principal busca sin descanso un lugar en el mundo, que paradójicamente se encuentra fuera de este. “La soledad hace que esté asustada ante el mundo, que se vea obligada a aislarse y recluírse, cada vez más en sí” (Poelen 2005: 246). La crisis de la identidad ante el enfrentamiento con su doble es al mismo tiempo un desafío al que debe sobreponerse. “Violeta” ejemplifica a la escritora mediocre y en busca de modelos que cuestiona continuamente su capacidad creadora, mientras que Lúnula representa a la escritora segura de sí misma, con una personalidad arrolladora. Ana Casas habla de un “antagonismo como base de la relación entre individuos [que] se extiende en ocasiones al interior del propio sujeto” (2012: 109). El combate entre una y otra provoca un paulatino proceso de destrucción, fusión, sustitución del individuo, primero a través de los textos y más tarde de la propia identidad, hasta la pérdida absoluta de los límites entre uno y otro, sean estos físicos (dos personajes diferentes) o mentales (una mente enajenada escindida en dos). Se produce un intento de salvar ambas partes de uno mismo, pero “la promesa de comunicación, de fusión, de encuentro con el propio yo termina por desvanecerse cuando el más fuerte vence al más débil o cuando suplanta al otro” (Poelen 2005: 241).

La identidad de Lúnula se sobrepone a la de la narradora, de modo que Violeta ya no reconoce su propio texto ni su propia identidad. Así lo manifiesta Violeta a medida que siente amenazado su individualismo:

Lo que en algunas hojas no son más que simples indicaciones escritas a lápiz [...] en otras se convierten en verdaderos textos superpuestos, con su propia identidad, sus propias llamadas y subnotaciones. A medida que avanzo en la lectura veo que el lápiz tímido y respetuoso, ha sido sustituido por una agresiva tinta roja. En algunos puntos apenas puedo reconocer lo que había escrito. En otros tal operación es sencillamente imposible: mis párrafos han sido tachados y destruidos [...]. Intento releer algún párrafo más. No encuentro los míos. Están casi todos tachados, enmendados. ¿Dónde termino yo y donde empieza ella? (Fernández Cubas 2008: 33-39)

Cuanto más nos acercamos al final, más nos encontramos con interrogantes que reflejan el deterioro del estado mental del personaje, su opción por alejarse de la sociedad y refugiarse en su complejidad psicológica. "El manuscrito «devorado»", señala Poelen, "simboliza la admiración de Violeta por Lúnula y, a su vez, la destrucción de las dos vertientes del personaje principal" (2005: 241). Sin embargo, aspira a la fusión de los dos polos de su personalidad, no acepta uno solamente. La imposibilidad de lograr ese equilibrio supondría un rechazo por parte de la sociedad y una condena a la soledad y el ostracismo. Abandona la aceptación social en un último y desesperado intento por lograr encontrarse a sí misma: "ni me he sentido disgustada ante la posibilidad de postergar un poco mi enfrentamiento con el mundo" (Fernández Cubas 2008: 33). Pero fracasa y muere porque, a diferencia de Marcos, que rechaza su inconsciente colectivo en la aceptación única de sí mismo (Cosme), el yo abyecto de Victoria Luz es incompatible con su yo social: el intento de conjunción representa la muerte, la destrucción de su protagonista, "V L", y, con ella, su condición de ser otro, su alteridad. Como advierte Juan Herrero Cecilia al respecto de la muerte del personaje, "los 'papeles' encontrados al lado del cadáver que custodiaba la puerta de la granja están significando entonces la trágica separación de los dos polos de la identidad, porque la conciencia subjetiva e insatisfecha del 'yo' no ha podido asimilar la fuerza de expansión y de sublimación encarnada en el 'yo-otro' (el 'Yo ideal' con el que nos identificamos desde el interior de nuestra misteriosa identidad), y no ha sido capaz de orientar hacia la plena conciencia la energía del inconsciente colectivo del *anima*" (2007: s. p.).

No ha podido superar el combate interior que la ha conducido a la auto-destrucción porque Violeta no ha podido transformarse en Lúnula, una figura mítica que encarna en el texto un arquetipo que proviene del inconsciente colectivo. Ni el yo abyecto ni el yo colectivo han logrado, a diferencia de los casos anteriores, sobreponerse y triunfar sobre el otro, anulando la otra parte de su personalidad. La convivencia pacífica de ambas mitades, parece querernos señalar Cristina Fernández Cubas, resulta imposible y su intento conduce siempre al fracaso.

El ejemplo más extremo de ruptura, producida en este caso por una experiencia traumática ordinaria, la monotonía, la insatisfacción vital, se encuentra en

las páginas de "Ausencia", cuento en el que la protagonista sufre una pérdida de memoria, que la lleva a recomponer, paulatinamente y apoyándose en su instinto, su imagen y su personalidad. Metáfora de la crisis del individuo moderno, Elena Vila Gastón trata de reconstruirse como individuo social, descubriendo aspectos felices y satisfactorios junto a otros que le desagradan, que de "forma inconsciente arrinconan, retrasa, teme" (Fernández Cubas 2008: 336) y que le hacen cuestionarse el porqué de su situación actual: "Después de un titubeo, unos instantes en los que intentas darte ánimos, te detienes. ¿Qué vas a encontrar aquí? ¿No será precisamente lo que hay aquí la causa de tu huida, lo que no deseas recordar por nada del mundo?" (Fernández Cubas 2008: 335). Ha optado, consciente o inconscientemente, por abandonarse a su parte abyecta, a su mundo de "ausencias", "dando rienda suelta a un montón de deseos ocultos" (334), producto de esa "insatisfacción perenne, un desasosiego absurdo" (337) con los que ha estado conviviendo durante toda su existencia, en un intento desesperado por ser ella misma. Al llevar al límite el conflicto entre el yo y el otro, tiene lugar en el personaje una pérdida como individuo para comenzar de nuevo, en blanco, y ser quien hubiera querido ser, al fin y al cabo, "como si no te conocieras, como si te vieras por primera vez" (335). Un deseo constante de "ser otra en otro lugar", que se frustra y no logra llevarse a término al acabar por recuperar su anterior vida ordinaria, su yo social.

Marcos, la voz anónima de "Mi hermana Elba", Victoria Luz, Elena o Adriana, son individuos modernos, frágiles y perdidos. La deconstrucción del sujeto supone la destrucción del mundo o la manifestación de un mundo ya desmoronado. Han sufrido algunos sucesos aterradores, normalmente en su infancia o adolescencia; sucesos que tendrán terribles efectos en la constitución de su identidad como adultos y que les impedirán apropiarse y hacer suyas unas normas sociales para estructurar su mundo, su vida y su identidad. Steven Bruhn lo describe como una narrativa del trauma: "The Gothic itself is a narrative of trauma" (2011: 268), que, y como señala Pierre Janet (2004), destruye la narrativa de la memoria, esa habilidad para dar coherencia a los sucesos vividos y al conocimiento analítico. Esta "narrativa del trauma" se materializa, desde un punto de vista extratextual, en una violencia lectora que trasmite una sensación de incertidumbre, de absoluta maldad manifiesta, incluso de confusión por la pérdida de referentes. En el apartado intratextual, en cambio, se puede rastrear en una atmósfera oscura e inquietante de recintos cerrados, opresivos y aterradores, que limitan al individuo, que parece moverse en un laberinto.

El acto de la lectura se convierte en un acto violento en el que el lector busca respuestas. El problema de la asimilación de las ansiedades de la sociedad, definida en términos de trauma, crea una narrativa particular que conecta al protagonista de las novelas góticas con el lector (Watkiss 2012: 4). El acto de leer se vuelve un acto violento, debido a las múltiples referencias a lo extraño, a lo incomprensible, a todo lo que de aterrador tiene nuestro mundo; referencias que se acumulan sin dejar apenas respiro a la lectura. La huida interior de estos personajes se materializa en el exterior, que resulta aún más perturbador y provoca una sensación de laberinto insalvable. Un juego metaliterario que conduce a un calle-

jón sin salida que acaba por asfixiar al lector. Tal vez no nada sea real, tal vez todo sea producto de "nuestra/su" mente enajenada, o tal vez todo esté sucediendo realmente. Es una violencia en la atmósfera por la sucesión de imágenes, pero, sobre todo, es una violencia en la ausencia total de quietud, en la insistencia en el desasosiego, en las contradicciones y manías, y en el cuestionamiento de la falta de límites por parte del personaje. Así, el narrador juega con el lector, lo manipula, lo conduce a su terreno, para dejarle ante un espacio de silencios y huecos vacíos, una realidad desdibujada que deja al descubierto un mundo terrible, una realidad en proceso de destrucción producto de la destrucción del hombre. Trasmitida la sensación de incertidumbre, al lector solo le resta dudar de su mundo y respirar una atmósfera contaminada con la sensación absoluta de maldad manifiesta.

Así pues, si el gótico clásico regresaba a un orden, a pesar de la sensación de horror y de la presencia constante del mal, estas reminiscencias del gótico en plena contemporaneidad vislumbran la imposibilidad del regreso, precisamente por las complicadas relaciones que se establecen dentro y fuera de los personajes. Su vida se convierte en un fluir continuo y confuso de experiencias del presente y del pasado, sin lógica, sin orden. No hay futuro porque la vida contemporánea nos recuerda constantemente que nos movemos hacia la muerte, la percibimos con cada movimiento, la sentimos en cada instante. Paradójicamente, necesitamos la conciencia constante de la muerte que nos proporciona el gótico con el fin de entender y reinventar la historia como una forma de curar la pérdida permanente de la existencia moderna. La civilización occidental, destrozada por traumas personales, trata de reconstruir sin éxito una identidad social; sin embargo, la sociedad no existe más que como un conjunto de mentes individuales cuyas historias personales no terminan por encajar en la historia colectiva.

En suma, estos relatos son apenas una muestra de que el hombre, a pesar de todo y de todos, vuelve constantemente a las profundidades de su alma tratando de reconstruir su identidad y salvarse como individuo social. Vivimos una vida que mira hacia la muerte y, en esa vacilación entre el deseo de vivir y la fascinación por la propia destrucción, necesitamos el mundo gótico para salvar este obstáculo antitético; "aquel día empezó la pesadilla" (Fernández Cubas 2007: 177), dice Cristina Fernández Cubas en boca de Marcos, pero qué sucedería si ese día fuera hoy.

OBRAS CITADAS

- Botting, Fred (1996): *Gothic*. Londres / Nueva York, Routledge.
- (2008): *Gothic Romanced: Consumption, Gender and Technology in Contemporary Fictions*. Londres / Nueva York, Routledge.
- Bruhm, Steven (2011): "The Contemporary Gothic: Why We Need it". En: Hogle, Jerrold E. (ed.): *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 279-276.
- Cameron, Ed (2010): *The Psychopathology of the Gothic Romance: Perversion, Neuroses and Psychosis in Early Works of the Genre*. Jefferson, McFarland.
- Casas, Ana (2012): "La epifanía del monstruo. Identidad y perversión en los cuentos de Cristina Fernández Cubas". En: Encinar, Ángeles y Valcárcel, Carmen (eds.): *En bre-*

- ve. *Cuentos de escritoras españolas (1975-2010). Estudios y antología*. Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 105-122.
- Cordone, Gabriela (2007): "Esos dobles tan temidos. Juegos de duplicación en tres relatos de Cristina Fernández Cubas". En: Andres-Suárez, Irene y Casas, Ana (eds.): *Cristina Fernández Cubas*. Madrid, Arco Libros, pp. 147-160.
- Fernández, Daniel (1984): "Un fantasma recorre el cuento". En: *Quimera*, n.º 39-40, pp. 110-115.
- Fernández Cubas, Cristina (2007): "De donde vienen los cuentos". En: Andres-Suárez, Irene y Casas, Ana (eds.): *Cristina Fernández Cubas*. Madrid, Arco Libros, pp. 11-18.
- (2008): *Todos los cuentos*. Barcelona, Tusquets.
- Freud, Sigmund (2011): *Tótem y tabú*. Madrid, Alianza.
- Glenn, Kathleen M. (1992): "Gothic Indecipherability and Doubling in the Fiction of Cristina Fernández Cubas". En: *Monographic Review / Revista Monográfica*, n.º 8, pp. 125-141.
- Goldberg-Esteva, Ana Victoria (2007): *Modalidad gótica y tácticas de lo cotidiano en la narrativa de Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité y Cristina Fernández Cubas*. Tesis doctoral inédita. Universidad de California.
- Herrero Cecilia, Juan (2007): "Una interpretación 'junguiana' de la figura mítica del doble en 'Lúnula y Violeta', un relato 'desdoblado' de Cristina Fernández Cubas". En: *Es-péculo. Revista de Estudios Literarios*, n.º 37, s. p.
- Holdom, Shoshannah Rebecca (2003): *Gothic Theatricality and Performance in the Work of Adelaida García Morales, Cristina Fernandez Cubas and Pilar Pedraza*. Manchester, Universidad de Manchester.
- Janet, Pierre (2004): *L'évolution de la mémoire et de la notion du temps*. París, Chahine.
- Jung, Carl Gustav (1964): *Dialectique du Moi et de l'inconscient*. París, Gallimard.
- Kristeva, Julia (2004): *Poderes de la perversión*. México D. F., Siglo XXI Editores.
- López Cabrales, María del Mar (2000): *Palabras de mujeres. Escritoras españolas contemporáneas*. Madrid, Narcea Ediciones.
- Martín, Rebeca (2007): "Las realidades enturbiadas: Los impostores de Cristina Fernández Cubas". En: Andres-Suárez, Irene y Casas, Ana (eds.): *Cristina Fernández Cubas*. Madrid, Arco Libros, pp. 135-146.
- Massé, Michelle A. (2004): "Psychoanalysis and the Gothic". En: Punter, David (ed.): *A Companion to the Gothic*. Oxford, Blackwell Publishing, pp. 229-241.
- Miles, Robert (1993): *Gothic Writing. 1750-1820. A Genealogy*. Londres / Nueva York, Routledge.
- Negróni, María (2009): *Galería fantástica*. México D. F., Siglo XXI Editores.
- Ortega, José (1992): "La dimensión fantástica en los cuentos de Cristina Fernández Cubas". En: *Monografic Review / Revista Monográfica*, n.º 8, pp. 157-163.
- Pérez, Janet (1995-96): "Fernandez Cubas, Abjection and the «retórica del horror»". En: *Explicación de Textos Literarios*, n.º 24, pp. 159-171.
- (2005): "The Seen, the Unseen, and the Obscene in Fernández Cubas's Fiction". En: Glenn, Kathleen M. y Pérez, Janet (eds.): *Mapping the Fiction of Cristina Fernández Cubas*. Cranbury, University of Delaware Press, pp. 120-150.
- Poelen, Anne Marie (2005): "La esquizofrenia en 'Lúnula y Violeta'. El crecimiento caprichoso del doble". En: *Lectora: Revista de Dones i Textualitat*, n.º 11, pp. 235-247.

- Punter, David (1998): *Gothic Pathologies: The Text, the Body and the Law*. Houndsmills, MacMillan Press.
- Punter, David y Bronfer, Elizabeth (2001): "Gothic: Violence, Trauma and Ethical". En: Botting, Fred (ed.): *The Gothic*. Cambridge, D. S. Brewer, pp. 7-22.
- Roas, David (2007): "El ángulo insólito: Cristina Fernández Cubas y lo fantástico". En: Andrés-Suárez, Irene y Casas, Ana (eds.): *Cristina Fernández Cubas*. Madrid, Arco Libros, pp. 41-60.
- Rueda, Ana (2005): "Effects of the Double in Cristina Fernández Cubas's Short Fiction". En: Glenn, Kathleen M. y Pérez, Janet (eds.): *Mapping the Fiction of Cristina Fernández Cubas*. Cranbury, University of Delaware Press, pp. 25-41.
- Townshend, Dale (2007): *The Orders of the Gothic: Foucault, Lacan and the Subject of Gothic Writing, 1764-1820*. Nueva York, AMS Press.
- Watkiss, Joanne (2012): *Gothic Contemporaries. The Haunted Text*. Cardiff, University of Wales Press.
- Zatlin, Phyllis (1996): "Amnesia, Strangulation, Hallucination and Other Mishaps: The perils of Being Female in Tales of Cristina Fernández Cubas". En: *Hispania*, n.º 79, pp. 36-44.