



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

El espacio en *La habitación de Nona*, obra de
Cristina Fernández Cubas

The space in *La habitación de Nona*, a Cristina
Fernández Cubas' work.

Autora

María Mazcaray Larraga

Directora

M^a Ángeles Ezama Gil

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

2017

ÍNDICE

RESUMEN	3
INTRODUCCIÓN	4
ACERCAMIENTO A LA LITERATURA FANTÁSTICA	6
ESPACIO REALISTA Y ATMÓSFERA	11
IDENTIDAD Y ESPACIO	17
LA CASA	27
CONCLUSIÓN	35
BIBLIOGRAFÍA	37

Resumen:

Cristina Fernández Cubas es una escritora que ha cultivado fundamentalmente el cuento fantástico. En este trabajo vamos a desarrollar un análisis del espacio en su última producción: *La habitación de Nona*. Para ello, partiremos de la modalidad fantástica como causa directa de que las descripciones de los espacios sean semejantes a las de las producciones realistas. Asimismo se explicará que los espacios adquieren un cariz ominoso determinado por la subjetividad del protagonista. De este modo, se mostrará que el espacio, en esta colección de cinco cuentos, está ligado a la subjetividad del personaje, que encontrará en la casa un refugio para su inconsciente y umbrales para pasar al otro lado de lo sobrenatural.

Abstract:

Cristina Fernández Cubas is a writer who has cultivated mainly the fantastic tale. In this project we are going to developpe an analysis of space in her last production: *La habitación de Nona*. For that, we will start from the fantastic mode as a direct cause of the kind of descriptions that we can find in the book; that is, they are realistic descriptions. Furthermore, we will explain that the spaces get an uncanny appearance because of the main character's subjectivity. Thereby, we will show that the space, in this five story collection, is connected to the character's subjectivity, who will find that the house is a refuge for his unconscious and that there are thresholds to go to the other side of the supernatural.

Introducción

El presente trabajo versa sobre el último libro de cuentos de la escritora Cristina Fernández Cubas. Consistirá en un estudio del espacio en dicha colección, *La habitación de Nona*.

La obra que nos ocupa pertenece a la modalidad de lo fantástico. A pesar de que la ficción realista es la más frecuente y la más estudiada, podemos encontrar distintas manifestaciones de lo fantástico en la diacronía de nuestra literatura, como señalan Fernández Riquelme (2000) y Martín Nogales (1997) en sendos estudios.

Estudios como los de Monserrat Trancón Lagunas (2012) o Rodríguez Gutiérrez (2008) muestran que en la literatura decimonónica ya existía una vertiente fantástica. Para trabajar aspectos más concretos conviene acudir a la obra de Rodríguez Guerrero-Strachan (1999). También debe señalarse el artículo de Ana Casas (2008), que perfila el cuento español desde finales del siglo XIX hasta el Modernismo.

Basta con señalar estudios como los anteriores, en los cuales además se recogen gran variedad de cuentos fantásticos, o antologías como la elaborada por David Roas y Ana Casas (2002), para mostrar que lo fantástico nunca fue olvidado por nuestra literatura. Desde que el relato fantástico se iniciara en el Romanticismo, autores como Benito Pérez Galdós, Ramón María del Valle-Inclán o Pío Baroja han continuado esta modalidad. Además, como se señala en el volumen editado por Enriqueta Morillas (AA.VV., 1991), en este tipo de literatura hubo influencias recíprocas entre la literatura hispanoamericana y la española.

Roas y Casas afirman que en el siglo XX “en la literatura de la Península, el cultivo de lo fantástico empieza a extenderse a partir de 1963- 1964, años en los que ya se percibe el agotamiento de la estética social-realista...” (2008, 33). Según Encinar, el auge de lo fantástico se produce en 1980, a través de distintas tendencias (1998, 91). En esta década, autores como Francisco García Pavón, Medardo Fraile o José María Merino producen literatura de corte fantástico.

Cristina Fernández Cubas –Arenys de Mar, 1945- pertenece a ese conjunto de escritores que recondujeron el cuento e hicieron de la literatura fantástica una tendencia atractiva. De hecho, Fernández Cubas ha cultivado el género fantástico desde su primer volumen de cuentos –*Mi hermana Elba*- hasta su obra más reciente, *La habitación de Nona*. Es necesario destacar que reunió todos sus cuentos en una única colección intitulada *Todos los cuentos*, recogiendo la obra de veinticinco años y un total de veintiún relatos. Además, Cristina Fernández Cubas recibió el Premio Nacional de Narrativa por el libro que vamos a analizar, *La habitación de Nona*, el mismo año de su publicación. Este y otros premios que se le han otorgado son parte del reconocimiento que deja claro que la obra de esta escritora merece un estudio más detenido.

En efecto, la aportación de Fernández Cubas al género fantástico es significativa tanto en cantidad como en calidad. Se ha escogido analizar *La habitación de Nona* por

ser su obra más reciente. Esto implica que en dicha obra se refleja la madurez de la autora en cuanto al género. Además el tema concreto que vamos a analizar está presente en cada uno de los cuentos sin excepción, aportando distintos matices que hemos considerado básicos para la caracterización del espacio en una obra fantástica de este siglo.

Asimismo, hay que señalar que la obra de Fernández Cubas se ha estudiado escogiendo como tema central lo fantástico, el doble o el feminismo, entre otros aspectos. Sin embargo, el análisis del espacio ha quedado relegado a lo meramente anecdótico o bien ha servido para aportar explicaciones secundarias acerca de la diégesis. En este trabajo se procurará hacer lo contrario. Es decir, valiéndonos del contenido de cada relato se tratará de mostrar qué papel tiene el espacio. Ya el título y la imagen que sirve de portada- *Interno con figura* de Adriano Cecioni, 1868- dan cuenta del protagonismo que dicho tema adquiere en el volumen.

Dado que la bibliografía existente sobre Cristina Fernández Cubas y su obra es escasa, se ha buscado la información necesaria para la exégesis de la obra bien en estudios relacionados con la cuestión del espacio en literatura, bien en el análisis de obras pertenecientes a otros autores pero con características similares o que han tenido algún tipo de influencia sobre la escritora. Ahora bien, la investigación se ha realizado sobre todo con los textos que componen la colección de 2016. Con ello pretendemos demostrar que el espacio vertebraba esta colección de cuentos.

El trabajo comienza con una aproximación a la literatura fantástica en general, ya que sus rasgos inherentes condicionan el tipo de lugares que vamos a encontrar en *La habitación de Nona*. En este capítulo veremos que definir dicha modalidad no es tarea fácil y que hay ciertas características que parecen ser discutibles.

Partiendo de los conceptos explicados, encontraremos que los espacios del volumen están caracterizados a la manera realista, puesto que es necesario para el efecto que provoca lo fantástico. Así, se generan por el contrario atmósferas que indican la posible presencia de lo ominoso. En este apartado se expone la función de ese tipo de descripciones, así como el papel de los no lugares.

Seguidamente argumentaremos que la identidad de los personajes tiene su plasmación en los espacios. Vamos a dilucidar de qué manera la psique de los protagonistas interactúa con ellos y el tipo de relación que se establece en cada uno de los relatos. Partiremos de la fragmentación de la identidad propia de la Postmodernidad, así como de la inestabilidad de otras nociones.

Por último, para determinar el espacio en *La habitación de Nona* debemos focalizarnos en la casa, lugar donde los personajes esconden su intimidad. Mostraremos cómo los objetos que esta contiene, así como los umbrales que en ella se hallan, permiten mostrar respectivamente la fusión entre espacio e identidad y aquél como seno del acontecimiento fantástico.

Acercamiento a la literatura fantástica

Podemos inscribir la obra cuentística de Cristina Fernández Cubas, en términos generales, en lo que se denomina “literatura fantástica”. Esta condiciona en gran medida la presentación del espacio debido a las características que la constituyen como tal. Para explicar en qué consiste el relato fantástico hay que partir de que:

a la hora de elegir una definición que nos sirva de partida, nos encontramos con el problema de que casi todas no van más allá de la ausencia o presencia del elemento sobrenatural (Fernández Riquelme, 2000, 19-20).

Alazraki señala que hay que caracterizar la literatura fantástica por algo más que por la aparición de ese componente, puesto que de lo contrario se caería en una concepción simplista (Alazraki, “¿Qué es lo neofantástico?”, AA.VV., 2001b, 267). Para ello debemos acudir en primera instancia a Todorov, cuya obra *Introducción a la literatura fantástica* es texto de referencia clásico. A pesar de que algunos de los aspectos que Todorov afirma han sido discutidos, todo estudio sobre literatura fantástica remite en último término a este libro. A partir de Todorov adscribimos dos características al relato fantástico: la verosimilitud y la incertidumbre.

Hemos de decir que el efecto de temor sobre el lector también se ha considerado una de sus condiciones, si bien no hay unanimidad en la necesidad de su aparición. Asimismo, con el desarrollo de la denominada literatura neofantástica¹, el terror parece ser opcional.

La verosimilitud es una categoría que afecta al espacio en grado sumo. Es necesario que en literatura fantástica el espacio esté compuesto de tal modo que no trascienda, en un primer momento, los márgenes de la verosimilitud. Fernández Riquelme explica que:

La mimesis o imitación de la realidad que el realismo literario pretendía con la máxima objetividad es solo una ilusión ficticia, creada por la cualidad de la ficción que conocemos como “verosimilitud” (Fernández Riquelme, 2000, 7-8).

Partimos por tanto de que el espacio intratextual puede ser “realista” o “verosímil”, pero no podemos hablar de que sea real. El mundo textual es creado por el escritor y por el lector, de forma que el espacio es una construcción que puede emular, o no, el mundo real. Así, la verosimilitud queda circunscrita a la propia obra.

En particular, el relato fantástico introduce al lector en un mundo semejante al suyo, regido por las mismas leyes y normas. Con ello el lector se integra y puede llegar

¹ Jaime Alazraki acuñó el término “neofantástico” tras observar que autores como Kafka, Bioy Casares, Borges o Cortázar, escribían textos fantásticos en los que había rasgos, como el terror, que no se cumplían.

a identificarse con los personajes. Es decir, el lector siente que el mundo en el que se produce la narración es similar al suyo, lo que condiciona que adquiera una determinada actitud en su lectura del texto, que tenga ciertas expectativas. Para conseguir ser verosímil el relato fantástico acude a un modo narrativo perteneciente al realismo.

En ese contexto que se sitúa en el plano de las expectativas del lector, en un ambiente realista, irrumpe lo fantástico. Lo fantástico transgrede las ideas previas del lector, provocándole un conflicto cuando compara su forma de explicar el mundo y el fenómeno sobrenatural, aquello que impugna la idea de un mundo aprehensible a través de la razón. El hecho fantástico surge para romper un supuesto equilibrio, la comodidad que supone sabernos conocedores de la realidad. Transgrediendo leyes bien sociales, bien físicas, plantea la búsqueda de un nuevo equilibrio.

Roas afirma que lo sobrenatural es esencial en la literatura fantástica, considerándolo de la siguiente manera “lo sobrenatural es aquello que transgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe, según dichas leyes” (Roas, “La amenaza de lo fantástico” en AA.VV., 2001b, 8). Lo fantástico es algo que está fuera de lo racional, de lo que esperaríamos encontrar en nuestro mundo. Hay que ir más allá de los elementos tradicionales como los fantasmas o los vampiros, puesto que “a veces lo sobrenatural aparece, no personificado en agentes, sino en un vuelco cósmico que, sin que nadie sepa cómo, obliga a los hombres a posturas grotescas” (Anderson Imbert, 1992, 173). De hecho “basta con la sospecha de que otro orden secreto -u otro desorden- puede poner en peligro la precaria estabilidad de nuestra visión del mundo” (Hornedo, 2014, 88). Barrenechea coincide con ello cuando explica la presencia de lo fantástico en “Instrucciones para subir una escalera” de Julio Cortázar:

Basta la descripción minuciosa de los hechos más simples descompuesta en los infinitos movimientos automáticos que se realizan cotidianamente, para verlos sujetos a reglas precisas cuya transgresión amenaza con lanzarnos a lo desconocido, “lo otro” que no se nombra pero queda agazapado y amenazante (Barrenechea, 1972, 397).

Precisamente debido a que antes el relato nos ha situado en unos márgenes realistas, traspasar los límites hace vacilar al lector entre una explicación racional de los hechos -heredera de esa primera presentación verosímil- y una explicación a través de medios menos convencionales -la aceptación del hecho fantástico como tal-, en esa búsqueda de un segundo equilibrio.

El relato fantástico surge precisamente de aquello: la vacilación del lector en la explicación de los hechos, lo que no le permite decantarse ni por una argumentación elaborada a partir de la razón ni por una explicación sobrenatural. Es una indecisión que activa la imaginación del lector. Es la duda, esa otra característica ineludible, la que nos marca los márgenes de lo fantástico, siguiendo la concepción de Todorov. De no existir en el relato, en caso de que el lector encontrase una única vía de explicación plausible,

saldríamos de la literatura fantástica para entrar bien en la literatura realista, bien en la maravillosa, en la que hay una “interpretación ordenada de lo inverosímil” (Cabañas, 2000, 189).

No obstante, según Lomeña, lo fantástico no consiste únicamente en la vacilación ante el hecho fantástico concreto. Lo que se presenta es un mundo distinto al nuestro, si bien no se verifica (2013, 376). Todorov ya había señalado este hecho, puesto que para él lo fantástico “tiene una función a primera vista tautológica: permite describir un universo fantástico, que no tiene, por tal razón, una realidad exterior al lenguaje” (2003, 76).

Ana María Barrenechea propone una caracterización diferente de los relatos fantásticos, basada en “la existencia implícita o explícita de hechos a-normales, a-naturales o irreales y sus contrarios; y además la problematización o no problematización de este contraste” (1972, 392). Mientras que la base de la literatura fantástica para Todorov consiste en el mantenimiento de la duda acerca de si hay una solución racional para la explicación de lo sobrenatural, Barrenechea plantea que lo característico es, primero, la existencia o no de un elemento sobrenatural y, además, si esto plantea un problema respecto a nuestra concepción de la realidad. Por tanto la vacilación ante lo fantástico sería opcional.

Estas ideas serán matizadas por escritores como Cortázar, quien integra lo fantástico como una parte más de la vida también en el ámbito extratextual. De este modo podemos decir que “en la literatura fantástica del siglo XX, el fenómeno sorpresivo acabará de dejar de serlo, de manera que se acomode a la realidad cotidiana.” (Fernández Riquelme, 2000, 17).

La incertidumbre respecto al hecho sobrenatural ha de ser sentida por el lector y puede a su vez ser sentida por el personaje, pero para Todorov esto último no es una condición *sine qua non* del género. Al igual que no es obligatorio que el lector se identifique con el personaje, sino con el mundo en el que este habita, de manera que el mundo de los personajes parezca semejante al suyo. Esto engarza con la importancia que adquiere el espacio, puesto que:

La reconnaissance d'un décor familier conduit le lecteur à retrouver immédiatement ses marques. Il s'identifie tout naturellement à un personnage vivant dans les mêmes lieux que lui (Jouve, “Espace et lecture”, en AA.VV., 2001a, 55).

Esto se debe, como señala García, a que el espacio físico es una experiencia tanto percibida como construida por la conciencia corpórea individual. De tal modo, nuestra aprehensión del espacio influye directamente en nuestra concepción de la realidad (2013, 19). En el caso de la literatura fantástica, el papel del espacio es especialmente acusado, como se señala a continuación:

Il y a homologie des situations lorsque le personnage est confronté à une scène qui, renvoyant à des modèles archétypaux, a forcément été vécue par le lecteur. Dans la mesure où les fantômes originels sont, pour la plupart, liés à des lieux, il est facile pour un texte de les réactiver en utilisant les motifs spatiaux (Jouve, "Espace et lecture", en AA.VV., 2001a, 55-56).

Podemos deducir que el lector adquiere un papel sumamente relevante en la caracterización del texto como perteneciente al género fantástico. Construye una red de relaciones entre su mundo y el mundo textual para terminar equiparándolos. Es decir, que además del elemento sobrenatural, es fundamental que el relato se cree en torno a una descripción del espacio ligada al realismo y que dicha representación emule nuestro mundo. Eso es lo que permitirá posteriormente el extrañamiento producido por el elemento sobrenatural. Al respecto, debemos señalar que la lectura de un relato fantástico no debe ser ni "poética" ni "alegórica" (Todorov, 2003, 29), puesto que aquello excluiría el efecto ulterior de extrañamiento que consolida lo fantástico. La "lectura fantástica" de la obra permite abrir una grieta a través de la que acceder a un universo extraño que no es seguro que exista. Sin embargo es necesario añadir que Ana María Barrenechea considera que el tipo de lecturas que antes hemos excluido de la literatura fantástica no son contrarias al género, sino que se cruzan entre sí:

Esta rigidez de exclusiones genéricas, buena para ciertas épocas de clases literarias muy definidas, no resulta aplicable a la literatura contemporánea que construye géneros híbridos o con caracteres más fluctuantes (1972, 393).

Por tanto para Barrenechea la división se produce entre arte representativo y arte no representativo y, como hemos explicado, el contraste entre lo real y lo sobrenatural, no la duda ante la existencia de lo sobrenatural. Para Barrenechea establecer la incertidumbre como característica excluye gran parte de la producción de literatura fantástica (1972, 393).

Por último, debemos señalar que el hecho fantástico puede -que no debe- provocar miedo. Encontramos en los cuentos de Edgar Allan Poe un buen ejemplo de esto último. Los fenómenos fantásticos pueden considerarse incluso como una metáfora de los miedos del ser humano, de acuerdo con Roas, puesto que remiten a preocupaciones generales del mismo como son la identidad, la muerte, el tiempo o la memoria (Roas, "El ángulo insólito", en AA.VV., 2007, 50).

Es posible incluso encontrarnos con un acontecimiento extraño que nos lleve a lo ominoso, aquella categoría definida por Sigmund Freud en *Das Unheimliche* (1919). Lo ominoso o *Unheimlich* sería un acontecimiento que resulta amenazador precisamente porque desvela algo ya conocido anteriormente, pero que había sido reprimido. Por esto lo ominoso sirve para mostrar "cómo el campo de la visibilidad que constituye la fundación del yo es un montaje, que es una escena donde la experiencia de lo ominoso desvela los límites y la composición de esa imagen de nosotros mismos." (Cattaneo,

2011, 9). El pasado es escondido por la mente del personaje y con ello termina olvidando parte de su propia identidad.

Podemos constatar que la psicología freudiana ha influido en el desarrollo del género a través de la utilización de lo ominoso como recurso, dado que se trata de una variedad de lo terrorífico. Lo ominoso “hace aparecer algo ya sabido, pero que en su aparición cambia de cualidad, se convierte en su opuesto, en algo terrorífico” (Cattaneo, 2011, 4). Es volver, sin desearlo, a algo familiar que se había reprimido, lo que provoca un sentimiento de angustia. Se constituye como mecanismo para conseguir esa enajenación respecto a la realidad que supone lo fantástico. Habitualmente “lo fantástico provoca el extrañamiento de la realidad, que deja de ser familiar y se convierte en algo incomprensible y, como tal, amenazador” (Roas, “El ángulo insólito”, en AA.VV., 2007, 54). En caso de que lo sobrenatural tenga la facultad de ser ominoso, la inquietud surge de algo que subyacía y que es en sí mismo amenazador, de modo que lo que no era familiar –*Unheimlich*- termina siéndolo –*Heimlich*-, y en ese paso se produce un reencuentro con la amenaza.

De hecho lo ominoso, según Roas, “aparecería cada vez que nos alejamos del lugar común de la realidad, es decir, cuando nos enfrentamos a lo *imposible*” (Roas, “La amenaza de lo fantástico”, en AA.VV., 2001b, 11). Lo ominoso serviría para mostrar el terror que experimentan los personajes al cruzar el umbral de lo normativo y entrar en terrenos que parecían ajenos pero que resultan ser familiares. Asimismo lo ominoso nos guía hacia un tipo de interpretaciones que están relacionadas con el psicoanálisis. Sin ahondar en ese terreno, podemos señalar una manifestación de recuerdos reprimidos en *La habitación de Nona*, como veremos posteriormente. Como mínimo, encontraremos que Cubas² recurre a técnicas narrativas que muestran cómo los personajes están influidos por hechos o recuerdos ligados a esa represión explicada por Freud.

Cabe señalar que para Todorov el temor no es necesario a la hora de considerar el relato fantástico, mientras que Lovecraft o Roas lo incluyen en su definición. Alazraki ajustó la definición de lo fantástico al afirmar que la intención de provocar miedo no aparece en los cuentos neofantásticos (Alazraki, “¿Qué es lo neofantástico?” en AA.VV., 2001b, 274).

Por último aunque Cubas no acepte, como se ha sugerido previamente, esa etiqueta de “literatura fantástica”, ella misma reconoce hallarse, al menos, cerca de esos límites: “De lo que siempre he sido consciente es de mi gusto por los espacios de límites difusos, por la engañosidad de las apariencias, pero, sobre todo, por las situaciones o elementos “inquietantes” (Glenn, 1993, 363). Cubas se apropia de teorías psicológicas y herramientas narrativas de forma ecléctica, es decir, sin ceñirse a una de ellas de manera restrictiva o limitadora.

² Utilizaremos el segundo apellido de Cristina Fernández Cubas para referirnos a la autora.

Espacio realista y atmósfera

El espacio, a partir del siglo XIX, obtiene una función especular respecto al espacio interior, a la intimidad de los seres que transitan el mundo. El naturalismo inició esta concepción del espacio como definitorio de la identidad de los personajes. De acuerdo con Èmile Zola, uno de sus máximos exponentes, “l’homme ne peut être séparé de son milieu,... il est complété par son vêtement, par sa maison, par sa ville, par sa province...” (1881, 228). Por ello las descripciones adquieren gran relevancia, más allá de su interés estético, considerándose “un état du milieu qui détermine et complète l’homme” (Zola, 1881, 229). Desde entonces, tal es la fusión entre el espacio y quien lo ocupa que no puede entenderse la complejidad del personaje sin observar dónde se localiza.

En lo que respecta a la literatura fantástica, nos movemos en un universo que emula nuestro mundo de referencia. Para conseguir que identifiquemos nuestro mundo con los espacios planteados en sus relatos, Cubas emplea las técnicas narrativas realistas, lo que es habitual en el relato fantástico. Gambetta señala que cada espacio, dependiendo del género en el que nos encontremos, tiene distintas normas y características:

Las características espaciales derivan del tipo de relato y del canon. A veces puede estar muy discreto, a veces apenas indicado o incluso ocultado *ex profeso*. Así, hay espacios como telones de fondo o espacios que avanzan devorando personajes y argumentos o espacios que están animados o personificados (2013, ¶ 8).

En los relatos de *La habitación de Nona* se describen espacios comunes de la ciudad. Estos escenarios anodinos están acompañados de referencias espaciales concretas, de las que podríamos señalar en un mapa. Aparecen Madrid y Barcelona, los protagonistas toman el AVE o caminan por calles conocidas y con una dirección señalada. Se busca “afirmar la referencialidad del texto [a través de] la datación precisa, la descripción minuciosa de objetos, personajes, espacios...” (Alazraki, “¿Qué es lo neofantástico?” en AA.VV., 2001b, 176). De este modo se marcan los límites de un escenario realista que va a ser salpicado por lo fantástico -que no necesariamente por lo sobrenatural-. Puesto que el espacio se compone de esta manera, de acuerdo con Lucifora “la vacilación y la angustia que experimenta el lector surge de la posibilidad de que esto suceda en su propio mundo” (2007, ¶ 48).

Como contrapartida al espacio familiar, al hogar -el cual detallaremos más adelante-, hay una serie de espacios donde no se conforma la identidad, espacios de paso. Según afirma Ocampo, puede ser que “quienes se desplazan a través del vacío tengan como objetivo tanto la búsqueda de la identidad como su anulación” (2004, 93). Lo mismo señala Barbancho:

Al contrario que los “lugares antropológicos”, los “no lugares” no son identificatorios, ni relacionales, ni históricos. No son identificatorios; antes bien, neutralizan la

identidad, preservan el anonimato. No son relacionales, al menos en lo que se refiere a las personas... (2011, 115).

Esto se debe a que “el espacio de ficción se expone no como un mero punto geográfico o zona de sustento de la acción, sino como un espacio con vida propia y, a su vez, vivido” (Álvarez, 2002, 38). Si consideramos que la ciudad es un espacio no habitado, solo traspasado por personas que no llenan dicho espacio con su interioridad, podemos hablar de que estos lugares están despojados de la propiedad de aportar identidad al personaje.

El individuo que circula por estos lugares “entrevé la existencia de una sensibilidad común que encuentra su cauce de expresión en la metáfora del vagabundo” (Barbancho, 2011, 113). Estos “no lugares” por su característica de ser lugares de paso, no permiten establecer relaciones reales entre los personajes, lo que aumenta la soledad del personaje postmoderno, cuyas relaciones con los demás son ya de por sí problemáticas. Por tanto podemos decir que espacios tales como los trenes, autobuses, hoteles o museos son espacios que proporcionan al individuo anonimato, soledad y aislamiento.

Por otro lado estos espacios, semejantes en primera instancia a los nuestros, son dinámicos en tanto en cuanto se producen influencias recíprocas entre el espacio y el personaje:

En lo fantástico, conviene recordar que el espacio es un exterior infinito, una presencia aterradora por su pura facticidad; los mundos interiores (de los autores o de los personajes, dependiendo del tipo de mundo ficcional desde el que pensemos) se mueven en un medio nutricional que es el mundo de referencia, que ya de por sí es controvertido y cambiante (Lomeña, 2013, 387).

Por tanto, las relaciones entre el sujeto, la sociedad y el espacio van a ser determinantes en el desarrollo de las narraciones. Tanto el espacio como el tiempo “dejan su rigidez y sus certezas para problematizarse en una relación ambigua con los hechos que se narran” (Lucifora, 2007, ¶ 29).

En la atmósfera de la mayoría de los relatos de *La habitación de Nona* va a producirse una sensación de inquietud, de opresión, a veces dada por las situaciones en las que los personajes se encuentran y a veces debido a la percepción que ellos tienen de la realidad. Dicha atmósfera ominosa está determinada por el interior de los personajes, por esas mentes que caen en pensamientos obsesivos o en interpretaciones erróneas de la realidad. Lo fantástico ocurre en un lugar y se ve influido y reflejado en él. Respecto a la creación de atmósferas Anderson Imbert afirma que:

La atmósfera, pues, es la reacción del narrador, es la forma artística que da a su estado de ánimo, la objetivación de un sentimiento vago que penetra el relato por todos sus poros. La descripción produce efectos atmosféricos pero no siempre es el factor más importante. La trama, la caracterización, la idea, el estilo, el vocabulario y los ritmos de

la prosa, todo, en fin, lo que surge del proceso de la creación artística contribuye a la formación de la atmósfera (Anderson Imbert, 1992, 87).

La atmósfera es más que la mera descripción del espacio. En caso de que sea ominosa o produzca cierta inquietud, puede ser un factor coadyuvante para que vacilemos entre una explicación racional y una explicación sobrenatural de la narración. Esto se produce cuando encontramos:

Cuentos que se mantienen en una ambigüedad irresoluble, aunque su atmósfera y construcción lleve a sospechar que lo sucedido también tiene esa dimensión transgresora propia de lo fantástico (Roas, “El ángulo insólito”, en AA.VV., 2007, 53).

A esto se debe que los cuentos que conforman *La habitación de Nona* no siempre necesiten un fenómeno sobrenatural para instalarse en lo fantástico, basta con esa atmósfera enrarecida junto con personajes inestables y no fidedignos.

Primeramente, los espacios pertenecientes al modo realista se manifiestan en “Hablar con viejas”. En este cuento la protagonista, Alicia, va a ser desahuciada al día siguiente y pretende pedirle prestado dinero a un antiguo amigo para saldar la deuda antes de perder su hogar. Se cita con él en un bar, un espacio neutro, someramente descrito. Su cita no llega, y a partir de aquí se van dando pinceladas para reconstruir el camino que toma el personaje. Este es uno de los relatos con más referencias físicas. Se describen las calles, situándolas en un barrio concreto. Además, se describe la casa de la anciana con la que se encuentra Alicia con minuciosidad en aquellos aspectos que más interesan para la diégesis. Respecto a esto conviene señalar que:

El diseño del espacio presenta señales que hacen al trazado del itinerario y que permiten la emergencia de lo siniestro como la punta de un iceberg. Las calles, las descripciones, las fechas fijan los límites quebrantados por esa otra dimensión que parece envolverlo todo con una especie de halo misterioso. Esa dimensión es hostil, amenazante y perturbadora y gradualmente va minando todos los espacios del mundo real y cotidiano (Lucifora, 2007, ¶ 35).

Cuando se encuentra con la vieja se muestra que su casa –donde emerge lo siniestro– está a tan solo unos metros del bar París. No tiene que alejarse demasiado del bar donde se hallaba para ayudar a la anciana con la esperanza de que ella le retribuya el favor, de que quiera incluso acogerla en su casa. La anciana, Rosa María, la invita a subir a su piso. Alicia se fija en el estado de la casa: “Miró la casa. Una portería del Ensanche que conoció tiempos mejores. La vieja, por lo menos, tenía casa” (Cubas, 2016, 50)³. En estas palabras se muestra más concretamente la ubicación de la casa. Es un piso cualquiera del Ensanche de Barcelona. Esto nos ofrece un contexto con el que podemos identificarnos, parece ser parte de nuestro mundo y, por ello, debería regirse por las mismas normas. Es la ruptura de las mismas la que nos hace entrar en el género fantástico y la que, finalmente, nos hará considerar que este es un relato de miedo.

³ Todas las citas de la autora han sido tomadas de la colección de 2016.

La realidad es que es una casa “atiborrada de objetos” (Cubas, 51), lo que luego tiene su explicación: son los objetos de todas las jóvenes a las que la anciana había invitado previamente, a las que había raptado y que habían permanecido como muñecas para su hijo deforme.

Hay que resaltar que el comedor está al principio en penumbra y que lo primero que hace la anciana es servirle una copa de lo que parece jerez. También le ofrece de comer. Puede que algo de lo que ingiere sea lo que luego la hace desfallecer, no solo la visión repulsiva del hijo de la anciana. Lo cierto es que describe tanto el mueble-bar como la caja de la que extrae las galletas y el plato en el que se las ofrece.

Posteriormente nos describe el espacio en el que Alicia encuentra justo la cantidad de dinero que necesitaba:

Y de pronto, con las gafas aún en la mano, se quedó perpleja. En el aparador, junto a fotografías amarillentas, cajitas de plata y flores de porcelana, acababa de distinguir un cuenco de madera. Una ensaladera en la que se leía «Recuerdo de Mallorca». Y, en su interior, rosarios, pulseras, botones, un montón de viejas monedas de dos reales y - ¿Estaría soñando?- unos cuantos billetes de quinientos euros (Cubas, 53).

La descripción de todos los objetos insignificantes hace que destaque más si cabe la aparición de tal cantidad de dinero. Ahí, a la vista. Alicia se plantea aquello que la envilece todavía más, decide robar a la anciana, aunque busque excusas para acallar su conciencia, como la de que devolverá el dinero.

En el momento en que toma los billetes, sobreviene lo siniestro, aparece lo que había estado escondido: el hijo deforme de la anciana. Dentro de una ciudad conocida, en la casa de una anciana agradable puede hallarse, para sorpresa del lector, un monstruo.

Otro relato en el que se describe con precisión el espacio en el que acontece la acción es “Interno con figura”. El inicio de la historia se sitúa en la Fundación Mapfre, concretamente en la exposición de *Machiaioli. Realismo impresionista en Italia*. Cabe señalar que esta exposición existió realmente, en el año 2013.

Los museos son lugares donde se puede preservar el anonimato, espacios de paso, en los que no se definen identidades. Pero en estos no lugares también pueden reflejarse conflictos de identidad, precisamente porque los individuos que acuden a ellos ya los tenían previamente. En este caso, por este no lugar está transitando la autora, lo que nos da cierta base para poder caracterizar al personaje.

Al principio del relato se hace una primera aproximación al cuadro que realmente le resta importancia:

El cuadro no es grande... Y, encima, el marco que le han asignado lo empequeñece todavía más. La primera vez que vine a la exposición, a punto estuve de perdermelo y pasar de largo (Cubas, 59).

Es un cuadro que existe, un cuadro de Cecioni. Encontramos el tópico literario *Ut pictura poesis*, puesto que es a partir del cuadro de Cecioni que se crea el cuento, un cuento metaliterario. No es un cuadro especialmente reseñable, por lo que indica la narradora. Será el personaje, desde su perspectiva en primera persona, quien, con su intimidad, lo llene de significado y cree un cuento a partir de él y de las impresiones que dicho cuadro produce en quienes lo observan.

Resulta de especial importancia esta primera descripción – que más bien es una proyección de las ideas del personaje que lo que pueda verse realmente en el cuadro- ya que con ella conocemos la identidad de la protagonista. Llegamos a la conclusión de que el personaje es, efectivamente, Cristina Fernández Cubas, en el momento en que refiere lo siguiente:

Pero antes dije que la niña es rara. E insisto. O más que rara, especial. Me recuerda a un personaje de un cuento que escribí hace poco y al que llamé Nona... También la niña, al igual que mi personaje, tiene los ojos achinados. O quizá no... (Cubas, 60-61).

A pesar de las dudas, hay algo que nos queda claro. Lo primero, que la autora de *La habitación de Nona* es quien está visitando el museo en el relato. Además sabemos que Cristina Fernández Cubas visitó dicha exposición. Se trata pues de un cuento acerca de una persona y de un lugar que tienen traducción a la realidad. Esta es una forma idónea para presentar un escenario realista en el que lo fantástico pueda surgir.

Continuando con el relato, se nos cuenta que el personaje regresa a la exposición, en Madrid, una semana después. Ese mismo día va a regresar a Barcelona, de donde, por cierto, también es Cristina Fernández Cubas. En su segunda visita escucha las interpretaciones que del cuadro hacen unos cuantos estudiantes. Una de las interpretaciones la preocupa, puesto que una niña pelirroja parece estar mostrando a través de sus ideas sobre el cuadro que su vida peligra, que sus padres quieren matarla. Cuando abandona al grupo, la protagonista se dispone a recuperar su vida habitual, por lo que encontramos espacios de lo más comunes, que podríamos tildar de no lugares, como el Paseo del Prado, el hotel o la estación de Atocha. El trazado de la dirección del personaje es claro.

En este caso lo fantástico surge de las historias que inventan los niños y de las propias conclusiones a las que llega la narradora. Cuando abandona el ensimismamiento que la acompaña durante gran parte del camino, se retoman las referencias espaciales concretas: “Porque ahora abandono Paseo del Prado, alcanzo la calle Moratín – sí, Moratín, no me había engañado la memoria- y distingo a pocos metros la comisaría a la que nunca entraré” (Cubas, 75). Está huyendo, del lugar pero también de sus propios pensamientos, por eso va con extremada prisa hasta Atocha y sugiere que llegar a tiempo a coger el AVE supone para ella una liberación.

En “La nueva vida” se juega con que los espacios reales se transformen en otros, en espacios del pasado. Hay que señalar que la transmutación del espacio- tiempo es habitual en el relato fantástico desde finales del siglo XIX. Todavía lo podemos

encontrar en cuentos como “La casa de los dos portales” de José María Merino, en el que se produce un viaje al pasado que transforma la ciudad de los personajes, mostrando espacios misteriosos.

La protagonista de “La nueva vida” se aloja en un apartamento de Barcelona por casualidad, ya que los hoteles en los que solía hospedarse estaban completos. La decoración es completamente anodina, es un apartamento común. Quizá precisamente por eso se plantea regresar a ese apartamento, puesto que “por un momento le pareció que aquel sí era su hotel de toda la vida” (Cubas, 122). Esto se debe a que hay una identificación del personaje con el lugar en el que se hospeda. La habitación es una como cualquier otra, al igual que ella al salir a la calle es “una figurante más. Una entre miles” (Cubas, 123).

A partir de aquí encontramos referencias más o menos concretas a los lugares por los que transita: Gran Vía y la calle de la Flor Baja. Sin embargo, en el momento en que lo fantástico aparece, las calles ya no son las mismas, son las calles del pasado, al que ha viajado para reencontrarse con su marido y su amigo fallecidos. Lo fantástico irrumpe en un Madrid actual y transforma el tiempo cambiando, con ello, el espacio.

Identidad y espacio

En la Postmodernidad, la disolución de los grandes relatos incluye la pérdida de la idea del “yo” como un ente unilateral, como señala Lozano: “La concepción de vida personal en tanto que relato unitario poseedor de continuidad, constancia y cohesión... ha desaparecido” (2007, 164). Esto va a ser caldo de cultivo para que emerja el inconsciente de los personajes, porque la Postmodernidad permite que penetre en los relatos la otredad, lo abyecto, del ser humano, de modo que esta parte marginal de los agonistas se ensalza.

El individuo que aparece en las narraciones de *La habitación de Nona* se busca a sí mismo, a la par que intenta ser parte de la sociedad y encajar en ella. Pero a la vez este tipo de personajes:

Vive un individualismo abyecto; un conflicto que finaliza configurándolos como monstruos que acabarán por abandonarse a los instintos de un inconsciente irracional. Ven en los demás un obstáculo que dificulta o impide la realización. Son intrusos o inadaptados (López, 2013, 314).

Aunque las relaciones de los personajes son fundamentalmente conflictivas, la convivencia es importante porque las identidades son negociadas. Algunos de los personajes se enfrentarán a la realidad desdoblándose, como afirma Cordone, de manera que es un fenómeno relacionado con “el efecto de normatividad y de transgresión” (“Esos dobles tan temidos”, en AA.VV., 2007, 147), que además permite plasmar el fragmentarismo de la identidad postmoderna. Cubas utilizará este recurso ya que le interesa “espacializar los estados del alma” (Orozco, “Espacio e identidad”, en AA.VV., 2007, 169). Esto lo encontraremos en “La habitación de Nona” y de manera menos marcada en “Interno con figura” y en “La nueva vida”. Como afirma Saldaña, en la Postmodernidad encontramos una

Reivindicación de una singularidad diferente en el escenario dialéctico de las relaciones intersubjetivas, donde el sujeto ya no se presenta como una categoría compacta y cerrada sino como un edificio abierto, un lugar en construcción. La razón centrada en el sujeto ha cedido su lugar de privilegio a la *razón comunicativa...* (Saldaña, 2008, 30-31).

Los protagonistas del volumen son personajes frágiles y desorientados que intentan adaptarse a la sociedad y a un tiempo dominar al semejante y descubrir su propia identidad. Como consecuencia, en los relatos de Cubas hay personajes que se caracterizan por ser ciegos a los valores morales, de manera que su perversión afecta al resto, puesto que son “verdaderos especialistas en el arte de fingir, ven en el otro el rival que debe ser neutralizado o destruido” (Casas, “La epifanía del monstruo” en AA.VV., 2012, 108). Encontramos esto tanto en “Hablar con viejas” como en “El final de Barbro”. En sendos cuentos, las dos mujeres encuentran un castigo final a su forma de actuar.

Estos personajes se saltan los límites, escogen la otredad y se instalan en ella cuando son conscientes de su identidad. Son monstruos que, de ser los protagonistas, entran en conexión con el lector a través de un narrador homodiegético – a excepción de “Hablar con viejas” y “La nueva vida” todos los cuentos del volumen están narrados en primera persona-. Salvo esos dos relatos, el resto de los narradores que intervienen en los relatos de *La habitación de Nona* son en primera persona, por lo que aquello que nos dice el protagonista “tiene valor psicológico, pero no podemos esperar de él juicios objetivos sobre los demás personajes” (Anderson Imbert, 1992, 58).

Los personajes pueden simular ser lo que no son: “queremos conocer su verdadera personalidad o, si la conocemos, ver el momento en que los otros personajes del cuento la descubren” (Anderson Imbert, 1992, 105). Debemos indicar que cuando leemos un relato en primera persona no estamos leyendo el fluir del pensamiento del protagonista, sino una ordenación de aquello que está pensando. Además, “quien cuenta la historia es quien selecciona los hechos para el recuerdo, quien los fija en una lógica concatenación de causas y efectos y les atribuye un significado y una trascendencia que quizás en su momento nunca tuvieron” (Rotger, “Los resortes fantásticos de la memoria en la obra de Cristina Fernández Cubas” en AA.VV., 2007, 104).

Por tanto, debemos tener en cuenta que el narrador puede reservarse información clave para la trama, o bien ofrecernos una visión distorsionada de los hechos. Esto puede suceder porque la información que nos oculta está relacionada con lo censurable, porque el narrador conozca menos datos de la realidad que el resto de los actantes - como en “La habitación de Nona”-, o bien porque les falla la memoria. En cualquiera de los casos lo acontecido es falseado por el narrador y nosotros como lectores estamos limitados al conocimiento de dicha versión. Con ello se parte de un conflicto en el que los personajes están dotados de una capacidad de creación que termina modificando la realidad, instaurándonos en lo fantástico.

Encontramos, en general, dos tipos de narradores no fiables en *La habitación de Nona*:

Por un lado, los que hacen del lector un depositario de sus continuas incertidumbres, ... por otro aquellos que establecen una comunicación en apariencia cómplice cuya fiabilidad, sin embargo, queda socavada por el intento de ocultar lo extraño o censurable de su comportamiento (Martín, “Las realidades enturbiadas”, en AA.VV., 2007, 138).

A continuación, pasamos a ejemplificar estas ideas en tales relatos, expresando los problemas concretos que acontecen en cada uno de ellos.

La narradora de “La habitación de Nona” es uno de esos personajes con recuerdos confusos. Nona es una niña “especial”, tal como le explica su madre, “en la habitación blanca y soleada de la clínica” (Cubas, 15). Seguidamente, el propio personaje duda de la veracidad de lo que está contando, al tiempo que intenta reafirmar su memoria, algo necesario para la identidad del personaje:

No se me ha olvidado, a la vista está, pero es más que posible que la escena que acabo de relatar no tuviera lugar en la clínica, sino mucho después en cualquier otra habitación... Me cuentan que puede tratarse de un falso recuerdo y que nuestras engañosas memorias están llenas de falsos recuerdos (Cubas, 15).

Hay dos hechos que suponen el inicio del conflicto que va a desarrollarse en el cuento. Por una parte, hay espacios reservados para que Nona exista, y la narradora transgrede esos límites: “Aquella misma tarde en el colegio conté con orgullo que tenía una hermana francesa y especial. Lo conté varias veces. En clase, en el recreo, en el autobús escolar...” (Cubas, 16). Cuando exterioriza la existencia de su hermana descubre que Nona no es francesa, sino que tiene problemas de dicción, y que sea “especial” no es un atributo del que deba presumir.

Por otro lado la distancia entre las hermanas se acentúa cuando Nona crece y se traslada a su propio cuarto. Es un espacio privativo, ya que le niega la entrada a su hermana. “Y lo peor fue que poco a poco hizo de su habitación un mundo y yo dejé de tener el menor significado para ella. Me convirtió en una extraña. En un estorbo” (Cubas, 18). Se han separado los espacios y con ello sus identidades.

La simbiosis entre Nona y su habitación es descubierta por la narradora, por lo que entiende que para entrar en los pensamientos de su hermana tan solo debe irrumpir en su habitación:

Pensé también que si lograba aflojar la presión... quedaría enseguida un espacio libre, una puerta o rendija por la que entrar en la habitación prohibida y desvelar sus misterios (Cubas, 23).

La narradora admite que la unión entre Nona y el espacio que ocupa es tan intensa que no se había planteado antes entrar cuando ella no estuviese allí: “no me resultaba nada fácil imaginar la habitación sin su ocupante permanente. Para mí era como si Nona viviera allí... siempre que yo estaba en casa, Nona *vivía* ya en su habitación” (Cubas, 31). Resulta esclarecedor que “vivía” se encuentre en cursiva. Realmente Nona es lo que su espacio hace de ella, hay una fusión entre la habitación y la niña. El error de la narradora es identificar la habitación con un lugar físico. Cuando entra en el santuario de Nona, no hay nada fuera de su lugar. Ahí es cuando la hermana se da cuenta de que se trata de “un cuarto que se animaba únicamente cuando su propietaria regresaba de la escuela y ocupaba su puesto. Porque Nona se llevaba la habitación allí adonde fuera. Y con ella sus amigos” (Cubas, 33).

El cuento está basado en la represión del recuerdo que lleva a cabo la narradora-Nona. Este personaje reprime lo abyecto de su identidad inventando una interpretación mejor de sí misma. Este doble no tiene exterioridad a la mente del personaje, ese es su ámbito espacial. El problema para el lector es que la historia nos la cuenta esa doble inventada. Es una doble que termina perdiendo fuerza respecto a la niña original y que termina descubriendo que no existe: “*Tú* no eres nadie. Sólo una proyección de Nona. Una invención. Su hermana imaginaria...” (Cubas, 43-44).

Se reprime lo ominoso a través del olvido: “Este era el final. El final que no recordaba. El final que me perseguía en sueños. La eterna pesadilla” (Cubas, 41). En ese cuarto se encontraba la verdadera identidad, Nona, la que está fuera de los límites de lo normativo: “Tomo aire, empujo la puerta y entro en el santuario con paso firme. Es una forma de convenir: « ¡Sé que soy Nona!»” (Cubas, 44). Lo que sucedía en el interior de la habitación se entrevé en los últimos momentos:

Y en ningún lugar mejor que en esta habitación. La mía. Todos avisan con los nudillos antes de entrar y no hay espejos. Ninguna superficie que se atreva a reflejar labios abultados ni ojos chinos. Yo soy, pues, quien quiero ser (Cubas, 44).

El final es circular. La narradora decide reprimir de nuevo el recuerdo, su naturaleza. Nona afirma lo siguiente “Espero a escaparme de un cuerpo en el que no me reconozco. Espero a contemplarlo desde fuera” (Cubas, 44). Con esto no solo ha decidido desdoblarse, también se refiere a volver al exterior de la habitación. A esa habitación que contiene la verdad, la única y verdadera identidad.

La protagonista de “Hablar con viejas”, Alicia, ve determinada su visión del espacio por sus ansias de conseguir una habitación en la que alojarse. Su percepción de la realidad está condicionada y, a través de un narrador en tercera persona que muestra la interioridad del personaje, el lector también está imbuido de falsos juicios.

Primeramente Alicia imagina, conforme entra en la casa de Rosa María, qué tipo de casa puede tener:

Alicia imaginó el quinto. Un piso inmenso lleno de recuerdos. Un piso típico del Ensanche. La galería y el comedor en un extremo, el dormitorio principal en el otro. Y un largo pasillo que Rosa recorría con esfuerzo ininidad de veces al día (Cubas, 50).

La descripción está plagada de expectativas y prejuicios. Otro cliché se cruza entre sus pensamientos: “Dinero. Billetes y billetes escondidos en cajones absurdos, en la cocina junto a las bolsas de basura, en el cuarto de baño entre rollos de papel higiénico...Las viejas eran así” (Cubas, 51). Esta idea le hace considerar el robo. Contempla la casa como todo un conjunto de posibilidades; pero lo que hay escondido en la casa es algo bien diferente.

Su comportamiento está envilecido puesto que solo le interesa manipular a la anciana para conseguir ya sea dinero o alojamiento. Este tipo de personajes tienen una ceguera parcial frente a los valores, puesto que son capaces de sentir las injusticias en ellos mismos pero no les preocupa causar daño al resto de los personajes.

Destaca el pensamiento recurrente de Alicia, que solamente está interesada en obtener una habitación de la casa, lo que realmente conseguirá, aunque no de la forma esperada: “Y la casa era inmensa. Una habitación. Tan sólo necesitaba una habitación. Por un tiempo” (Cubas, 52). En todo caso, Alicia no es consciente de que cuando Rosa María le ofrece amablemente “esta es tu casa” (Cubas, 51) está hablando literalmente.

La anciana vive con un hijo monstruoso al que retiene en una jaula. Alicia ha ido hasta allí para convertirse en su muñeca. Al final la anciana es como ella, en apariencia agradable, pero retorcida en el fondo. Igual que Alicia ha estado buscando excusas para robar a la anciana, esta se va al día siguiente a la parroquia para redimirse. Lo que hacen tanto la anciana como Alicia es inmoral. La vieja se redime en un espacio neutro en el que puede fingir inocencia. Alicia en cambio ha acabado, literalmente, enjaulada, presa de sus juicios y sus actos, víctima de sus monstruos interiores y de un monstruo muy real.

En “Interno con figura”, la narradora describe su forma de moverse en el espacio, lo que será especialmente relevante porque coincide con su forma de organizar sus pensamientos:

Pero en lugar de salir volví sobre mis pasos. Lo hago a menudo. Mis visitas suelen ser de ida, vuelta y, de nuevo, ida, con toda la información que haya podido acumular en el camino. Algo así como una N comprimida. Un desplegable de papel con forma de letra (Cubas, 59).

Es al volver sobre sus pasos cuando se encontrará con *Interno con figura*. A partir de aquí hallamos una primera écfrasis. Debemos tener en cuenta que un cuadro, una vez expuesto, está, como dice la propia palabra, expuesto a toda clase de transformaciones, puesto que pasa a ser objeto del receptor. La protagonista, de este modo, dota de vida al espacio. Pero precisamente por ello el lector entiende que la narradora no es fidedigna; nos adentra en el terreno de la interpretación, de modo que encontramos espacios intuitivos.

El personaje señala que no ha conseguido información del cuadro: “Tal vez esté de suerte y alguien, frente a *Interno con figura*, desvele, con sus comentarios, el secreto de una historia que no he conseguido encontrar en los libros. Ni en Google” (Cubas, 61). Esto le da el margen perfecto para poder interpretar la obra como guste, más allá de la explicación fantástica que tiene el espacio de “La habitación de Nona” al cual le había recordado.

El personaje principal se sienta junto a unos niños que están dando ideas sobre el significado de la obra, introduciéndose también en ese espacio de la interpretación. Entra en el terreno infantil a través de su imaginación, que dará lugar, al final del relato, a un cuento. Se presenta la creación literaria como un equivalente al jugar de un niño, como si fuera dar vida a la imaginación. El espacio y lo que sucede en él se advierten como materia poética.

Una niña pelirroja interviene y da la interpretación más aterradora de todas. Esta interpretación ominosa sume al grupo en otro ambiente:

Como si pertenciéramos a otra realidad. Un círculo invisible para los demás visitantes al que llegan sin embargo el eco de otros pasos y otras voces. Y no sólo el eco... Pero nuestro silencio los engulle. *Nuestro silencio* (Cubas, 64-65).

Hay una vivencia compartida del espacio, a partir de la interpretación de la niña. Ella parece saber cuál es la historia tras la pintura y qué sucede, pero no puede contarla. La protagonista, al igual que ha hecho previamente, vuelve a contemplar el cuadro como si fuera una ventana. Debido a esto, identifica al personaje del óleo con la niña que tiene al lado. Piensa que la niña ha vivido una experiencia peligrosa, tal vez traumática, y está proyectándola en la obra.

Por otra parte, contrastan esos espacios de la imaginación, como son el cuadro o la tienda del museo – en la que compra “reproducciones, postales, lápices de colores...” (Cubas, 67)- con la realidad: “El día es triste y plomizo” (Cubas, 67). Este contraste explica el por qué el personaje prefiere adentrarse en la imaginación para escudriñar el espacio. Es un personaje que, al señalársenos que es escritor, tiene una relación especial con la imaginación y la creatividad.

Pero cuando apenas ha salido de la Fundación vuelve a ver al grupo de estudiantes. De nuevo se produce ese movimiento en N. Como ya hiciera en el museo, los observa desde lejos y de nuevo erige a la niña pelirroja la protagonista.

Cuando se acerca al hotel se plantea denunciar lo que ha “visto”. De nuevo el personaje amplía la realidad: “me voy acercando a grandes zancadas al hotel- a la comisaría que queda de camino- y la imaginación empieza a jugarme malas pasadas” (Cubas, 72). Empieza a narrar situaciones hipotéticas que parecen muy reales: “Porque el inspector, subinspector o último mono que me está atendiendo no facilita en nada mi cometido. No sé por qué me lo he tenido que figurar así” (Cubas, 72). Se trata de nuevo de ampliar la realidad a través de la invención, de crear espacios. Esto es lo que, en fin, lleva a cabo Cubas en sus cuentos.

Cuando finalmente se aleja con el tren de Madrid, sin haber acudido a la policía, vuelve sobre sus pensamientos, con esa trayectoria en forma de N. Concluye que, como no tiene intención de acudir a la policía, conducirá todas sus elucubraciones hacia un cuento, el mismo que estamos leyendo.

En cuanto a “El final de Barbro”, la identidad de los personajes se relaciona con los espacios de los que provienen y las confrontaciones entre ellos toman como emblema la diferenciación norte-sur.

Desde el principio la narradora indica lo opuesto de Barbro respecto a ellos: “Hermosos ojos del Norte. También su estatura pregonaba el Norte. Todo en ella era Norte, con mayúsculas, y nuestro padre, a su lado, se convertía en el más absoluto paradigma del Sur” (Cubas, 85). Primeramente esas indicaciones parecen ser positivas: se acepta esa coexistencia norte-sur. Los gestos extraños de Barbro o su actitud en ocasiones sospechosa se disculpan precisamente atribuyendo dichos comportamientos a costumbres relativas a su origen. Sin embargo la situación adquiere matices bien distintos una vez Barbro ha subyugado a su padre. Una misma situación, ya desde el recuerdo y una vez se han recabado datos, es interpretada de otra manera:

Por eso, al revivir el instante, ya no se nos ocurriría describir sus ojos como azules, enormes, bonitos ojos del Norte... sino, simplemente, como ojos golosos. Barbro- ahora estábamos convencidas- había recorrido el salón con ojos golosos (Cubas, 92).

El sometimiento del marido tiene su reflejo en la invasión del hogar. Sus ojos adquieren una última connotación cuando la colonización ha sido completa:

Papá volvía a perderse en el pasado mientras aquel hombre a quien llamábamos “nuestro padre” recuperaba de golpe su último gran papel en el escenario. El de víctima, poseído, embrujado. El de títere de su mujer. Ojos de Hielo (Cubas, 95).

Asimismo, el antagonismo entre los dos polos sigue identificándose con la radical diferencia entre norte y sur:

Norte y Sur dejaron de ser referencias geográficas para convertirse en dos equipos antagónicos. El norte representaba la idea suprema: el Bien. El sur en cambio, remitía a la ignorancia, a la ausencia del Norte (Cubas, 96).

Tal es la invasión de Barbro que las tres hermanas se ven relegadas a pasar su tiempo en un bar; hay una expulsión, al menos temporal, del hogar.

Con esa dominación Barbro y el padre llegan a una simbiosis tal que puede considerárseles uno solo. Al igual que Barbro llama al padre “papi”, este la llama “amor”. De este modo, las hermanas los llaman para abreviar: “Papi-Amor”. Llega un momento en que el Norte no es solamente Barbro sino también su padre; conforme se aleja físicamente, también se produce un alejamiento en la relación que mantiene con las hijas: la relación se vuelve fría, de ahí la identificación del padre con el norte.

Este dúo se contrapone con las tres hermanas que, en resumen, pueden concebirse como una única hija debido a la poca diferencia que hay entre ellas -hay que recordar que en cierto momento se las confunde con trillizas-. Debemos tener en cuenta que las tres hermanas definen su identidad únicamente a través de la relación que mantienen con su padre y respecto a su hogar. Son personajes que apenas están individualizados, las tres piensan por boca de la narradora. Si consideramos que funcionan como una única figura, encontramos una lucha entre dos fuerzas: un norte dominante y un sur sometido.

La convivencia dura tres semanas, hasta que, de nuevo sin consultarlo con las hermanas, Papi-Amor resuelve mudarse a una casa en el campo. La relación del padre con las hermanas en este punto es ambigua, dado que a pesar de alejarse físicamente, les devuelve su espacio, su hogar e, igualmente, les asegura que “pronto construirían un bungalow para invitados” (Cubas, 97). Las hermanas pasan de ser las hijas a las posibles invitadas, lo que en un principio había sido Barbro. La desconexión de las hijas es tal que nunca llegan a ver la casa y nunca llega a construirse tal bungalow.

La distancia se interpone hasta tal punto que no saben siquiera cómo es la nueva casa de su padre ni dónde está situada: “Ignorábamos a cuánta distancia estaba la casa del pueblo, si Barbro mantenía buenas relaciones con los vecinos o si vivía aislada, en

medio del campo” (Cubas, 107). El hecho de no saber cómo es el espacio en el que vive su padre es metonimia de la falta de comunicación.

En el momento en que se encuentran en un espacio neutro, un no lugar, como es el hospital, la balanza parece volcarse del lado de las hermanas. El padre parece recobrar la cordura al modo de Don Quijote, retomando el cariño que por ellas sentía y olvidando a su mujer.

Cuando el padre fallece, Barbro se lleva consigo sus cenizas y asegura a las hermanas que las esparciría en el jardín de la casa en la que habían vivido juntos, puesto que era un lugar que apreciaba el padre y al que dedicaba muchas horas. Lo relevante es que les habla de un espacio del padre, propio, que finalmente parece haber inventado. Porque existe tal jardín, pero lleno de maleza, yermo. Es todo un reflejo de la relación Papi-Amor. Aunque pudiese parecer una relación fructífera, era parasitaria, como ese “jardín lleno de piedras y mala hierba, con la tierra agrietada por la sequedad. Un jardín sembrado de mentiras donde era del todo improbable que alguna vez hubiera crecido un rosal” (Cubas, 111). Es la prueba de que la relación era una farsa. El jardín hace las veces de espejo de la relación, es caracterizado como “pedregal” (Cubas, 110) y el bungaló que habían prometido construir resulta ser una “pequeña construcción de madera” (Cubas, 110) que funciona como cobertizo.

Por tanto en “El final de Barbro” nos encontramos con espacios que reflejan la subyugación del padre respecto a Barbro, la falsedad de la relación y lo estéril de la misma.

En “La nueva vida” se relata un viaje en el recuerdo, más que en el espacio-tiempo. Es una regresión a la época de la juventud, un tipo de relato que “aleja al protagonista de la vida moderna y su tiempo desacralizado” (Ovares, 1999, 7). Para su narración hallamos una tercera persona, que muestra el pensamiento del personaje, quien también tiene algo de la autora por la situación personal en la que se halla. No podemos asegurar su objetividad, puesto que no queda claro si el viaje realmente se ha producido o si se trataba de “Una mujer de sesenta, inmóvil frente a un espejo, que a ratos, de vez en cuando, no se encontraba muy bien” (Cubas, 134).

Se difuminan los límites espacio-tiempo y con ello los espacios se transforman y adquieren las características del pasado, los bares son los de siempre, las calles parecen más conocidas. Solo sabemos que a ella le queda el espacio del recuerdo, incluso el de la imaginación, cuando se ve a sí misma acudiendo con sus amigos a Segovia, sintiéndose fuera de lugar puesto que ese encuentro le corresponde a su “yo” de la juventud. Empezar esa nueva vida pasa por aceptar que la ya vivida es pasado. Y que los espacios que solía ocupar no son los que le corresponden ahora.

Por último, en “Días entre los Wasi-Wano”, la historia se sitúa en una casa en la montaña. Para los niños, ese lugar tiene leyes nuevas y hay toda una serie de “creencias” en torno al lugar: “podríamos... respirar aire puro, comer huevos frescos y

beber leche de cabra recién ordeñada” (Cubas, 137). Además, quienes viven en la casa, sus tíos, son todavía más peculiares que el lugar mismo:

Los imaginaba en la intimidad de su hogar, en el comedor, en la cocina, en el dormitorio, cogiendo hatos de ropa, sábanas, manteles, alzándolos al aire y dejándolos caer al grito de ¡Viva la Virgen! Con las cacerolas y sartenes se lo pasaban aún mejor. ¡Viva la Virgen! Y no digamos en el comedor, bailando al son de un gramófono de bocina, esperando a que el vinilo de turno diera las últimas notas para lanzarlo al techo, celebrar su caída y pisotearlo con fruición entre los vivas de rigor especialidad de la casa (Cubas, 137-138).

Incluso la propia casa parece tan desbarajustada y aleatoria como las conductas de sus ocupantes. En el interior de la casa, la distribución de la cocina y los objetos que en ella hay contribuyen a la imagen mágica del lugar, donde puede producirse lo inexplicable: “Grande y repleta de tubos y probetas, como los laboratorios de mago que aparecían en algunas películas” (Cubas, 140). Todo ayuda a esa visión infantil. La protagonista, en cualquier caso, se nos presenta propensa a este tipo de divagaciones, lo que quizá nos haga decantarnos por una explicación más racional del relato.

Por lo que puede verse, hay cierta correlación entre la casa y sus ocupantes. Parecen ser exóticos y divertidos, pero la realidad es muy otra. Hasta tal punto hay simbiosis entre la casa y sus ocupantes, que cuando el hermano pequeño, Pedrito, les llama “Viva la Virgen” por repetición de lo que había escuchado decir anteriormente en casa, su tío les responde “Y ahora se me ocurre que deberíamos llamar así a esta casa ¿Qué te parece, Valeria? “¡Viva la Virgen!”, es un buen nombre para una casa...” (Cubas, 144). Se identifican con el lugar, alejado del pueblo y de la gente.

A través de un mapa, Tristán cuenta a los niños historias de tribus perdidas y así los introduce en la selva. Encontramos por tanto un nuevo espacio de interés dentro del cuento en tanto que los personajes se mueven por él en cierto modo. Además, las confusiones entre realidad y ficción, entre espacio y tiempo, parecen ser comunes en la Amazonia, tal como lo relata el tío:

Y más aún en las selvas del trópico... en los que pasado, presente y futuro se dan la mano y tan reales nos parecen y nos confunden hasta tal punto que, al despertar, lo habitual es que tardemos horas e incluso días en reconocernos y aceptarnos (Cubas, 146).

Tristán está dotando al relato de una serie de virtudes mágicas que lo aleja de la realidad cotidiana. Este se ve aumentado a partir de la imaginación propia de la etapa de la niñez, como podemos ver en el siguiente fragmento: “A medida que hablaba yo iba poblando aquel territorio de verdes infinitos con las presencias que él invocaba” (Cubas, 147). No debemos olvidar que Cubas inicia y termina este volumen, *La habitación de Nona*, con dos cuentos situados en la infancia, etapa cuyas características son idóneas para recrear el hecho fantástico.

A esto se suma el misterio que adquiere la casa por su situación aislada: en la montaña, lejos del pueblo, con únicamente un teléfono para comunicarse con el mundo. Pero lo cierto es que el aislamiento de la casa solo es un reflejo del que ellos mismos han elegido. Las salidas del hogar son reducidas, al igual que el trato con los habitantes de la zona. Hay amenazas exteriores que acaban penetrando a través del teléfono; incluso si intentan alejarse de lo abyecto, el teléfono nos lleva a la epifanía final.

Cada noche, los niños regresan a la selva, al son del mortero de Valeria y la narración de Tristán. De esos viajes conocemos la descripción que aporta la protagonista, una narración en principio poco fidedigna, con expresiones que denotan duda respecto a sus propias ideas:

Lo imaginé enseguida con el torso desnudo, los pantalones hechos jirones, un cinturón con cartuchera, un rifle colgado al hombro... Los árboles *debían de ser* tan altos que no dejaban penetrar el sol y, aunque lo llevara puesto al principio, *lo más probable* es que con todas las fatigas y los peligros se le hubiera caído hacía tiempo. En su lugar *le até* un pañuelo de color rojo (Cubas, 154).⁴

Lo cierto es que una de las descripciones más detalladas del cuento es fruto de la imaginación de la niña; no sabemos siquiera si él lo está narrando así. Pero resulta sospechoso que al final del cuento, en un dibujo del hermano pequeño, aparezca Tristán exactamente igual a como ella lo había imaginado.

La historia arrebató a la chica, ya que a través de una transición de los verdes de la selva, ella llega a la conclusión de que "...lejos de haber perdido a mi tío, estaba *viendo por sus ojos...*" (Cubas, 155). No podemos saber si realmente ella se hallaba allí o si se trata únicamente de una inmersión algo exacerbada en la historia.

Aquel lugar apartado es un intento de Tristán por alejar a Valeria de aquello que le preocupaba, igual que procura hacer con los niños enviándolos a la selva de los Wasi-Wano. Esos espacios, que parecen inofensivos, en realidad encubren conflictos internos de los personajes. Por eso la discusión de los tíos no se muestra verbalmente en la narración sino que se refiere cómo se va destruyendo el hogar: "Oímos ruido de cristales rotos, de vajilla proyectada contra la pared o contra las baldosas del suelo, de cacerolas que sonaban como pompas fúnebres" (Cubas, 177). El final de la disputa consiste en la huida de Valeria del hogar.

Llegados a este punto los niños se esconden en la habitación, su refugio, para no confrontar la realidad. Desde ella les parece ver que Valeria tiene "parte del cuerpo cubierto de figuras geométricas" (Cubas, 178), a la manera de los Wasi-Wano. Al principio lo fantástico inunda toda la casa y finalmente queda reducido a una habitación, la de los niños.

⁴⁴ Las cursivas son añadidas, no pertenecen al texto original. Véase cómo las palabras en cursiva muestran que se trata de una descripción poco fiable.

La casa

Los relatos de Fernández Cubas se instalan en espacios cotidianos, comunes. Para realizar una correcta exégesis del tipo de lugares en los que Cubas sitúa sus historias, es necesario tener en cuenta la producción de dos escritores sin los que no podría entenderse la configuración actual del espacio en la literatura fantástica y por ende en la obra de la autora: E.T.A Hoffmann y Edgar Allan Poe.

E.T.A Hoffmann cambió el rumbo de lo fantástico al acudir a la cotidianidad como escenario para sus cuentos. Sus espacios se acercan a la realidad extratextual y se alejan del exotismo propiamente romántico. Poe continuó esta línea y situó sus cuentos fantásticos en el contexto del lector de su tiempo. Una aportación novedosa de Poe fue “la percepción subjetiva de lo sobrenatural” (Roas y Casas, 2002, 18), situando en estos espacios cotidianos a personajes cuya percepción de los hechos pudiese ser borrosa.

Debemos señalar que la obra de Poe ejerció una notable influencia en Cristina Fernández Cubas tanto en el tipo de espacios que recrea como en los personajes que pueblan sus relatos. Podemos remitir a la casa de habitaciones cerradas, tan característica de Poe en cuentos como “La caída de la casa Usher”. Según Gambetta, “de esa morada canónica donde los laberínticos pasadizos y las puertas falsas parecen el doble del inconsciente, surge el esquema de la casa misteriosa no necesariamente nocturna, que esconde terribles secretos...” (2013, ¶ 24).

Fernández Cubas recibió las lecturas de Poe a través de la narración oral, como ella misma señala en *Entrevista a Cristina Fernández Cubas*: “yo antes de leer a Poe lo escuché. Es decir, mi hermano, que era mayor que nosotras, nos contaba relatos de Poe” (Nichols, 1993, 59). Esto mediatiza su conocimiento primero de Poe y, lo que es más importante, la lleva a destacar la importancia de la narración oral, donde la palabra adecuada es más importante que las descripciones detalladas y extensas. Esto, en parte, se ve favorecido por el género que cultiva, todavía más si se considera el llamado “efecto único”.⁵ Cubas explica que más allá de esas descripciones rápidas y sencillas hay mucho más: “para mí, la preocupación por el lenguaje significa nombrar lo más ajustadamente posible... Yo creo que la sencillez implica un trabajo tremendo” (Nichols, 1993, 60).

Pero aunque podamos comparar los cuentos de Cristina Fernández Cubas con las narraciones fantásticas de Poe, salvando las distancias, no debe olvidarse que:

Es cierto que el siglo XIX vivía en una metafísica de lo real y de lo imaginario, y la literatura fantástica no es más que la conciencia intranquila de ese siglo XIX positivista. Pero hoy en día ya no es posible creer en una realidad inmutable, externa, ni en una

⁵ El efecto único o unidad de acción consiste en que todos los elementos de la trama deben llevar al lector a una única emoción. A esto contribuyen los incidentes de la diégesis, así como el tono y el ambiente. Poe remite a la importancia del efecto único en una reseña de *Twice Told Tales*, obra de Hawthorne, así como en *The philosophy of composition*.

literatura que no sería más que la transcripción de esa realidad (Alazraki, “¿Qué es lo neofantástico?” en AA.VV., 2001b, 133).

De esta manera, en la Postmodernidad no es válido hablar de una única concepción espacial, puesto que se revela “la falsa naturalidad con que el ser humano experimenta tradicionalmente el espacio, y revela que toda percepción de este último no es objetiva, sino producto de una determinada visión del mundo...” (Barbancho, 2011, 114).

Debido al relativismo interpretativo, el espacio sirve para mostrar la deconstrucción de las categorías antes innegables y para situar a un individuo también inestable y en continuo conflicto puesto que el “espacio propio se proyectará como un elemento condicionante de determinados rasgos psicológicos de los personajes y de su incardinación en el espacio social” (Almela, “Un lugar para estar, un lugar para ser”, en AA.VV., 2013, 38).

Por otra parte, puesto que parece no haber una realidad unívoca, para considerar si un hecho es fantástico o no, entraremos en el mundo de referencia del lector. Debemos obviar la concepción cuántica que postula que la realidad tal y como la entendemos no existe. Lo real, en el terreno de la literatura fantástica, será la experiencia que tiene cada uno de lo real. No podemos obviar la cita introductoria de *La habitación de Nona*, procedente de Einstein, quien precisamente mostró la relatividad del espacio-tiempo: “La realidad es simplemente una ilusión, aunque muy persistente” (Cubas, 11).

En este desestabilizado siglo XX debemos situar a Julio Cortázar, otro de los grandes autores que sirvieron de acicate para que Fernández Cubas iniciase su labor literaria y cuya obra muestra una concepción espacial muy semejante a la de la escritora.

Alazraki señala que en los textos neofantásticos lo sobrenatural es parte de la realidad y la atraviesa (Alazraki, “¿Qué es lo neofantástico?” en AA.VV., 2001b, 276). Así, para Cortázar, lo fantástico forma parte de nuestro mundo y no produce terror sino perplejidad. Esta cotidianidad en la que Cortázar asienta lo sobrenatural está ligada a una forma de ver la realidad, la cual siempre estaría constituida por algo más que por lo aparente:

Yo vi siempre el mundo de una manera distinta, sentí siempre, que entre dos cosas que parecen perfectamente delimitadas y separadas, hay intersticios por los cuales, para mí al menos, pasaba, se colaba, un elemento, que no podía explicarse con leyes, que no podía explicarse con lógica, que no podía explicarse con la inteligencia razonante (Cortázar, 1982, ¶ 4).

Fernández Riquelme ilustra esta idea al afirmar que “en la literatura fantástica del siglo XX, el fenómeno sorpresivo acabará de dejar de serlo, de manera que se

acomode a la realidad cotidiana” (2000, 17). Lo sobrenatural pasa a ser parte constitutiva de la realidad.

Por otra parte, de acuerdo con Alazraki, en los relatos de Cortázar se propone un orden inicial que es corrompido por lo fantástico. Así, “un personaje o personajes instalados en un espacio o ambiente determinado entran en conflicto con él; ese conflicto se resuelve con la intervención de un elemento fantástico...” (Alazraki, 1983, 203)

Otra aportación de Cortázar, con precedente en Poe⁶, fue recurrir a la casa como escenario para sus cuentos fantásticos, haciendo que en ella se instalasen:

“Lo innombrable”, “lo indecible”, “la alteridad”, que mediante la estrategia metonímica, se instalan como “presencia”. Los narradores van conduciendo al lector paulatinamente hasta lograr la aceptación de esas presencias de *lo otro* (Hornedo, 2014, 88).

Zbudilová argumenta que autores como Cristina Fernández Cubas o José María Merino han heredado de Cortázar recursos relacionados con esa concepción de lo fantástico, como la destrucción de la lógica o la ambigüedad (2006, 98). Igualmente, Cubas hereda de Cortázar un uso del espacio en el que la casa se plantea como espacio privilegiado para que emerja lo fantástico.

Cuatro de los relatos de *La habitación de Nona* están situados en su mayor parte en el hogar de alguno de los personajes, de tal forma que el espacio en el que se produce el cuento adquiere gran importancia para la trama. Nos referimos a “La habitación de Nona”, “Hablar con viejas”, “El final de Barbro” y “Días entre los Wasi-Wano”. Los dos cuentos restantes se producen en lugares de los que podríamos llamar “neutros” –un museo y un bar-. Cubas utiliza imágenes espaciales incluso para referir que “escribir es fundamentalmente eso: añadir una habitación” (Glenn, 1993, 356). La autora explica el porqué de este tipo de lugares, que aparecen en toda su obra:

A mí los trasteros siempre me han encantado, desde niña. Los lugares cerrados, los armarios, las habitaciones en penumbra donde, de repente, aparecen cosas, cosas de otra época o cosas de las que habías llegado a olvidarte (Glenn, 1993, 359).

Se trata de una concepción del espacio muy semejante a la que encontramos en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité, puesto que para ella tal habitación no es solo un espacio en el que jugaba de niña, sino el lugar de la memoria, del recuerdo; un resguardo para su identidad presente. Esto está muy ligado a lo que hemos señalado en apartados anteriores, a la identidad del personaje dependiente del espacio que habita, a los recuerdos que habían estado escondidos en su inconsciente.

Siguiendo esta línea, el espacio primigenio del ser humano es la casa, su hogar. Bachelard señala que la casa es almacén de recuerdos, recuerdos de la infancia y que por ello están traspasados por la imaginación (1965, 35). La casa es un lugar privilegiado, por su calidad de refugio y sus tintes oníricos, porque “algo cerrado debe

⁶ Cortázar tradujo sus *Cuentos Completos* en 1956, lo que da cuenta del magisterio de Poe.

guardar a los recuerdos dejándoles sus valores de imágenes” (Bachelard, 1965, 29). El ser humano encuentra en el hogar un trasunto de su identidad y con ello en la casa podemos reconocer el pasado del personaje, así como lo que está sucediendo en el momento y, además, los anhelos, deseos e imaginaciones de los personajes. El autor afirma que presente, pasado y futuro, son “dinamismos que interfieren con frecuencia, a veces oponiéndose, a veces excitándose mutuamente” (Bachelard, 1965, 29-30). De este modo podemos afirmar que “house and garden [can be seen] as an area of intersecting time planes- a space where the past imposes itself upon the present, negating change...” (Pérez “The Seen, the Unseen and the Obscene in the Fiction of Cristina Fernández Cubas”, en AA.VV., 2005, 136).

Ese tipo de fuerzas confrontadas pueden ser germen de la diégesis, ya que hemos encontramos personajes azuzados por el pasado, presa de recuerdos o refugiados en el olvido.

Precisamente porque las casas de Cubas no parecen tener nada de extraordinario, cuando son asaltadas por el elemento fantástico, se tambalean más las expectativas del lector. Como señala Gambetta, “el espacio doméstico, tocado por lo fantástico, se vuelve tan afantasmado y metatextual como el espacio exótico. Es decir, ese espacio entendido como paisaje es siempre metatópico...” (2013, ¶ 20). En el hogar los seres humanos sentimos cierta estabilidad que es puesta en entredicho en la Postmodernidad. Hornedo señala al respecto que

La casa es el lugar donde las personas construimos nuestro espacio en el mundo, nuestro rincón más personal para refugiarnos de todo. Estas casas, sin embargo, están *tomadas* por la fantasía, por sendos elementos extraños que ponen en peligro o alteran de manera irremediable y fatal las vidas de sus habitantes (2014, 93).

Los personajes viven su realidad en el hogar, siendo especialmente importantes “el cuarto y la alcoba como espacios de la intimidad, puesto que se presentan como los lugares que de manera más eficaz salvaguardan la privacidad” (Álvarez, “Territorios, parajes y contornos literarios”, en AA.VV., 2010, 32).

Esto se manifiesta en “La habitación de Nona”. Como se ha explicado previamente, la habitación de la niña era el lugar donde se aislaba del mundo, donde se escondía y guardaba sus secretos. “Interno con figura” retoma la habitación y alude al cuento para proporcionar una interpretación distinta de lo que podría estar sucediendo en ese cuarto.

En “Hablar con viejas”, por su parte, los impulsos que llevan a la protagonista a entrar en casa de una desconocida se deben a la búsqueda precisamente de esa seguridad que está a punto de perder como consecuencia de un desahucio.

“El final de Barbro” nos muestra cómo la seguridad que nos brinda el hogar es frágil, inestable y cómo fuerzas invasoras pueden arrebatarla, tal y como sucede también en “Casa tomada” de Julio Cortázar, solo que en este caso no se trata de un ente indefinido sino de una mujer. En “Días entre los Wasi-Wano”, en cambio, el elemento

perturbador parece venir de fuera pero en realidad se encuentra dentro de los propios personajes, puesto que son los celos de Valeria y la actitud permisiva de Tristán lo que destruye la tranquilidad del hogar.

Por otra parte, aunque es el lector, de acuerdo con Ovares, quien pone el límite entre lo verosímil y lo fantástico, siendo este “«un pliegue» entre ambos mundos, el que imaginamos real y el que tenemos como fantástico” (1999, 13), el salto a lo fantástico tiene a veces consistencia espacial. Por ello, encontramos ciertos límites en los espacios cotidianos que tienen la función de conectar con la otredad, de funcionar como una grieta a través de la que los personajes pueden asomarse o que incluso pueden traspasar.

Los espacios que nos interesan en lo relativo a los umbrales son principalmente las puertas y las ventanas, lugares desde donde el personaje puede asomarse “al otro lado”, al lado de lo fantástico; un lado que amenaza con destruirles y que muchas veces ya estaba dentro de ellos. Lucifora en este sentido afirma que “el espacio intermedio es, entonces, ese lugar donde lo siniestro encuentra la fisura, la grieta de entrada en el hombre mismo” (2007, ¶ 30).

Son límites que separan pero al mismo tiempo unen, son “un lugar sin lugar, ilocalizable, como una posibilidad que articula y separa, que estructura y disgrega, como una línea imaginaria que escinde la norma y la transgresión, lo propio y lo ajeno” (Saldaña, 2008, 42). Estos umbrales sirven para separar terminantemente lo normativo y lo antinormativo, el “yo” y el “otro”, pero, a un tiempo, permiten el tránsito de lo uno a lo otro puesto que “la presencia de dos sectores de la realidad, aledaños pero esencialmente heterogéneos, genera una tensión que se resuelve con el tránsito del personaje de uno al otro” (Ovares, 1999, 12). En la Postmodernidad las nociones estables ya no existen más que como convenciones, de manera que, aunque encontramos límites, son franqueables. Debemos señalar, sin embargo, que la función de los dos umbrales que nos interesan, la ventana y la puerta, es distinta puesto que:

La puerta es una frontera que convierte lo cerrado en abierto o viceversa, mientras que las ventanas son también espacios limítrofes con una función que siempre suele ser más comunicativa que restrictiva, ya que permite en muchos casos la visión de lo privado y lo íntimo. (Álvarez, “Territorios, parajes y contornos literarios” en AA.VV., 2010, 29).

Martín Gaité señala que la naturaleza de la ventana está vinculada a la vida doméstica, en la que la mujer tenía un papel destacado. La ventana actuaba como una frontera que permitía a la mujer asomarse a un mundo vetado para ella, pero sin poder participar de él. De este modo para Martín Gaité la ventana es “metáfora infantil de la curiosidad, brecha redentora, punto de partida para viajes al futuro o ensoñaciones en torno al pasado, atalaya doméstica” (Martín Gaité, 1992, 133).

En “La habitación de Nona” la puerta al cuarto de la niña es un claro ejemplo de umbral. La narradora lo ilustra cuando explica “Cada día, cuando regresa, la cara se le ilumina al llegar a la puerta de su cuarto, respira hondo, se mete dentro y ya no sale hasta la hora de cenar” (Cubas, 24). Resulta esclarecedor que su actitud cambie no al

llegar a la casa, sino a la misma puerta de su habitación. Eso es una primera señal de que traspasar la puerta tiene consecuencias.

Otro ejemplo de umbral son las puertas del hogar de las hermanas en “El final de Barbro”, que marcan la paulatina invasión de la casa. Al principio, las hermanas escuchan al padre tras una puerta entornada. Tras ella están los nuevos secretos del padre, la nueva novia, la idea de la mudanza o del matrimonio. Al principio el padre cuchichea tras una puerta entreabierta, posteriormente mantiene confidencias con Barbro tras una puerta cerrada y, finalmente, se muda a otra casa con ella. Las puertas ejercen de límite en este cuento, con un progresivo alejamiento del padre respecto a las hijas que se identifica con el paulatino aumento de poder de Barbro sobre la familia y respecto a los espacios. Las hijas en todo momento intentan vencer esa fuerza antagónica tratando de entender qué está ocurriendo: “Una tarde le escuchamos tras la puerta entornada mientras hablaba por teléfono” (Cubas, 84), “Tras la puerta cerrada le oímos reír y preguntar...” (Cubas, 87). Al otro lado de la puerta siempre se quedan escuchando, en su papel de fuerza antagónica, las tres hermanas.

Por otra parte en “La nueva vida” es un espacio mayor el que actúa de umbral. Estamos hablando del baño en el que entra la protagonista y en el que se produce la transición del pasado al presente. Ese regreso ocurre cuando se retira al baño del bar por temor a romper a llorar y sucede lo que otrora, que el rímel se le emborriona y nubla su vista. Pero esta vez el rímel aparece como un abrir y cerrar de un telón. La representación cambia y la protagonista es devuelta como a empentones a su realidad, a su presente, a su figura. Y el bar ya no es su bar. A pesar de una primera interpretación fallida de lo que había ocurrido – “Que la tasca disponía de otra sala o que los servicios eran compartidos por dos locales distintos” (Cubas, 131)- lo cierto es que el bar ya no es el que conocía y nadie parece recordar que allí hubiese estado hacía un momento una pareja de jóvenes que la acompañaba. El camarero, en cambio, señala “Parece desorientada... Hace rato que ha entrado... Y se ha dirigido directamente a los servicios” (Cubas, 132). Parece que todo ha sido una fabulación, un desvarío, pero no puede comprobarse. Los baños del bar suponen, por una parte, una transición de lo fantástico al mundo real y por otra, un viaje en el tiempo.

Finalmente, hay dos umbrales que pueden ser interpretados como ventanas. Nos referimos al cuadro de “Interno con figura”, cuyas proyecciones ya se han explicado y el mapa que utilizan los niños en “Días entre los Wasi-Wano” para viajar a la selva. Aunque los niños solo pueden ver ese mundo pero no interactuar con él -puesto que eso sería más característico de una puerta-, la narración de su tío los traslada hasta la Amazonia.

Tristán les muestra un mundo que traspasa esos límites y se erige en una forma de vida. Así, la narradora señala que una vez conocen la tribu de los Wasi-Wano: “ya no tendríamos que esperar a la noche para regresar a la selva” (Cubas, 161). Valeria les enseña a trenzar ramas, a entrar sigilosamente en el agua del río. Lo que pueden parecer costumbres peculiares, para la niña es claramente señal de que la estancia entre los

Wasi-Wano fue real. Tanto ella como su hermano acaban relacionando directamente a Valeria con los Wasi-Wano y el mágico mundo de los Wasi-Wano invade su día a día. Lo fantástico irrumpe de forma sutil cuando la niña pregunta a sus tíos por qué ellos no querían volver a la Amazonia con los Wasi-Wano y Tristán le responde “Vivimos *allí*... Ellos están con nosotros... Y también contigo. ¿O es que todavía no te has dado cuenta?” (Cubas, 163).

Por otro lado, dentro del hogar tenemos que tener en cuenta no solo la distribución de los espacios, sino también los objetos que estas casas contienen. Debemos señalar que hay objetos y espacios que son continentes de recuerdos, algunos de ellos incluso reprimidos. Los objetos, como señala Casas, tienen memoria (“La conspiración de los objetos en Cristina Fernández Cubas” en AA.VV., 2007, 68). Estos pueden ser una ayuda para que el personaje recuerde, o para que descubra algo que va a cambiar el rumbo de su historia. Es por esto que “ciertos objetos permiten a quienes los utilizan transitar entre dos realidades, pasar de un espacio a otro, de un tiempo a otro” (Ibíd.). De ahí que podamos señalar la importancia de los objetos, que al estar asociados a los recuerdos, son parte constitutiva de la identidad. Como señala Bachelard:

El armario y sus estantes, el escritorio y sus cajones, el cofre y su doble fondo, son verdaderos órganos de la vida psicológica secreta. Sin esos “objetos”, y algunos otros así evaluados, nuestra vida íntima no tendría modelo de intimidad (1965, 83).

Son objetos que a pesar de su materialidad tienen importancia más allá de esta, tienen un papel simbólico. Es interesante ver su situación en el espacio y su influencia en la diégesis. De acuerdo con Cristina Fernández Cubas, se trata de “misterio, de recuerdos, de descubrimientos, de nostalgia. Son lugares donde de alguna manera la vida se ha detenido, ha quedado encerrada en arcones viejos (Glenn, 1993, 358-359).

En la diégesis de “La habitación de Nona”, hay varios objetos que reflejan lo que está sucediendo. Conforme avanza la narración observamos que en la mente de la narradora va generándose rencor y envidia hacia su hermana. Tal es su obsesión que incluso escucha a los objetos repetir su nombre: “Porque el vaivén del balancín sobre el suelo de madera no dejaba de arrastrar y repetir un nombre: *Noonaaaaa Noonaaaa, Noonaaaaa*... Siempre el mismo. Nona” (Cubas, 30). Además no podemos obviar la habitación excesivamente ordenada de Nona, con los cajones impolutos, signo de que el verdadero desorden, los secretos, van con ella donde esté. También es significativa la fotografía que la narradora saca al psicólogo del colegio y que oculta a todo el mundo. Para la narradora esa foto es su secreto, al igual que Nona tiene los suyos. Que aparezca la fotografía en el ordenador de Nona y que además esta haya sido manipulada, muestra que la única que puede tener secretos es Nona.

Otro ejemplo relevante está constituido por los objetos que entran en juego en “El final de Barbro”. La mayor humillación hacia la familia se produce cuando las jóvenes entran al despacho que había ocupado Barbro. Allí se encontraban las antiguas fotografías de la madre de las tres muchachas cuyos marcos se ha llevado Barbro. Las tres hermanas, mientras recuerdan lo que sucedió, se plantean “La probabilidad de que

los objetos tengan memoria” (Cubas, 100)⁷. Así, “Barbro se llevó los marcos a su nueva casa y la sombra de mamá viajó dentro de ellos” (Cubas, 100). Su madrastra les ha arrebatado todo, física y simbólicamente. De su madre solo les quedaba el recuerdo que podían tener a través de las fotografías. Lo que sucede respecto a las fotografías es análogo a lo que ocurre con su hogar: recuperan el continente, pero han perdido el contenido. La madrastra se ha llevado a su padre, sus bienes y ahora además la sombra del recuerdo de su madre ha quedado manchada por ese acto humillante.

Más adelante, cuando llegan a la casa de la madrastra, las hermanas se encuentran con un empleado que se ocupa de arreglar ese jardín desastroso y de tirar los objetos de los antiguos propietarios. Este empleado va vestido con ropa de su padre:

Llevaba el viejo sombrero de fieltro que le habíamos regalado hacía un montón de años; la cazadora de cuero que él mismo adquirió en los días en que empezó a cuidar de su aspecto y rejuvenecer a ojos vista (Cubas, 108-109).

Barbro regala la ropa de su marido a un completo desconocido y, las hijas, al verlo de espaldas, creen por un momento estar viendo de nuevo a su padre. Las sume en una situación de vulnerabilidad. El último acto de agresividad velada se produce cuando entre las cosas que Barbro ha hecho tirar a la basura, encuentran el título de propiedad de la sepultura familiar. Es un último robo de la propiedad, es quitarles el postrero emplazamiento de la familia. Es una sepultura en la que, de hecho, no reside el padre porque ella se ha llevado sus cenizas. Con el robo de estos objetos, Barbro se lleva todos los recuerdos, arrasa con el mundo interior de los personajes.

⁷ Es la misma tesis que defiende Casas, como se ha señalado previamente.

Conclusión

A través del análisis de *La habitación de Nona* se confirma, en primer lugar, que el tipo de espacio descrito por la autora es de índole realista, tal y como exige cualquier relato fantástico. Hemos partido de que a través del espacio el lector identifica su mundo con el del cuento, por lo que vamos a encontrar espacios con normas semejantes a los de nuestra realidad. Como consecuencia el lector tendrá determinadas expectativas, las requeridas para que irrumpa lo fantástico y se desestime la razón como herramienta para aprehender el mundo.

Así, en *La habitación de Nona* hallamos lugares comunes y existentes en la realidad. Los relatos se inscriben bien en grandes ciudades como Madrid o Barcelona, bien en lugares sin referencia fija pero cuyas descripciones nos hacen pensar que son espacios en absoluto extraordinarios. En estos lugares se producirá, por otra parte, sensación de opresión. Esto no viene dado por el tipo de espacio sino por la percepción de los personajes respecto a lo que viven. Que la atmósfera sea inquietante ayuda a que se instaure la ambigüedad en cuanto a la explicación del relato.

En segundo lugar, se ha partido de que en la Postmodernidad hay una pérdida de las nociones otrora estables, entre las que se incluyen el espacio y la identidad. Por tanto, el espacio ha perdido su fijeza, está condicionado por la subjetividad del protagonista. A través de técnicas como el olvido, la censura o la sobreinterpretación, encontramos que el lector recibe un discurso distorsionado. Estos espacios inestables y malinterpretados son los que permiten que lo fantástico acontezca, puesto que apoyan la sospecha del lector.

Además, la unión entre espacio y personaje es tal que conociendo al primero podemos comprender la vida interior del segundo. Encontramos, por tanto, relaciones simbióticas en cada uno de los relatos.

Un espacio que consideramos esencial por ser aquel en el que se fragua la identidad de los personajes es la casa. La obra de Cubas muestra claras influencias de Poe y Cortázar principalmente, apostando por la casa cotidiana cuyos misterios ocultan lo sobrenatural. Es decir, la concepción de lo fantástico en la obra de Cristina Fernández Cubas actualiza y renueva la tradición literaria con nuevas lecturas. De este modo, el espacio deviene parte del conflicto o incluso es su causa. En *La habitación de Nona* los personajes guardan en el hogar la otredad, lo ominoso o aquello que ha sido olvidado. Esto se debe a que la casa es espejo de la identidad del personaje. Por ser un espacio íntimo, es idóneo para que sea traspasado por lo sobrenatural; es así como Cubas nos muestra la inestabilidad del espacio y la identidad al mismo tiempo.

En la casa encontramos ciertos elementos -las ventanas, las puertas, *Interno con figura* o el mapa de los Wasi-Wano- que funcionan como umbrales, es decir, permiten el paso a lo fantástico. Con ello Cubas muestra cómo en la normalidad acecha la otredad, lo fácil que es para el personaje transitar de una realidad como la nuestra a aquella asaltada por lo sobrenatural. Entre dichos umbrales destaca *Interno con figura*,

no solo por ser la portada del libro, sino también por ser germen del cuento que lleva su nombre, lo que ensalza la importancia de lo visual en este volumen y relaciona la pintura y la literatura.

Por último, el papel de los objetos que se encuentran en el interior del hogar está relacionado con la identidad de los protagonistas. No son meramente materiales sino que, como la casa que los contiene, permiten adentrarse en la psique del personaje.

A lo largo del trabajo hemos procurado mostrar cómo el espacio en *La habitación de Nona* depende no sólo de la modalidad literaria a la que pertenece el relato sino de la identidad de los personajes que pueblan los distintos lugares. A través del espacio Cubas consigue presentar las condiciones idóneas para que, al irrumpir lo fantástico, el lector dude sobre qué explicación otorgar a cada cuento. Por otro lado, logra establecer una relación directa entre la identidad de los personajes y el espacio en el que se desarrolla su historia.

La habitación de Nona es una colección en la que el espacio tiene, por tanto, una importancia fundamental. En estos cuentos donde nada es seguro, el espacio sirve a un tiempo de apoyo para entender al personaje y de recurso para desestabilizar nuestra interpretación de los hechos.

Bibliografía

AA.VV., *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, ed. Enriqueta Morillas Ventura, Madrid, Ediciones Siruela, 1991.

- - -, *Creación espacial y narración literaria*, ed. Concepción Pérez, M^a de Gracia Caballos y Anna Raventós, Sevilla, Grupo de Investigación Temático Estructural, 2001a.

- - -, *Teorías de lo fantástico*, ed. David Roas, Madrid, Arco/Libros, 2001b.

- - -, *Mapping the Fiction of Cristina Fernández Cubas*, ed. Kathleen M. Glenn y Janet Pérez, Newark, University of Delaware Press, 2005.

- - -, *Cristina Fernández Cubas*, (Colección Cuadernos de Narrativa), ed. Irene Andrés-Suárez y Ana Casas, Madrid, Arco/Libros S.L., 2007.

- - -, *La realidad oculta: Cuentos fantásticos españoles del siglo XX*, ed. David Roas y Ana Casas, Palencia, Menoscuarto, 2008.

- - -, *Lugares de ficción: la construcción del espacio en la narrativa actual*, ed. María Pilar Celma Valero y José Ramón González, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2010.

- - -, "En breve. Cuentos de escritoras españolas (1975- 2010). Estudio y antología", *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos*, ed. Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel Rivera, vol. 25, nº 2, 2012, pp. 105-122.

- - -, *Mujeres a la conquista de espacios*, ed. Margarita Almela, Lorenzo García y Helena María Guzmán, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2013, 23.2.2017

<<http://site.ebrary.com/lib/unizarsp/detail.action?docID=10803847>>

Alazraki, Jaime, *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid, Gredos, 1983.

Álvarez Méndez, Natalia, *Espacios Narrativos*, León, Universidad de León, 2002.

Anderson Imbert, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1992.

Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965.

Barbancho Galdós, Íñigo, *Mundos perdidos: una aproximación tematólogica a la novela posmoderna, 1980- 2005*, Madrid, CSIC, Instituto de la Lengua, Literatura y Antropología, 2011.

Barrenechea, Ana María, “Ensayo de una tipología de la Literatura Fantástica”, *Revista Iberoamericana*, vol. 38, nº 80, 1972, pp. 391- 403,

20.5.17

<<https://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2727/2911>>

Cabañas Vacas, Pilar, “Los mecanismos de la perplejidad: La categoría de lo fantástico en las narraciones de Cristina Fernández Cubas”, *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, nº5, 2000, pp. 187- 204.

Casas Janices, Ana, “El cuento modernista español y lo fantástico”, *Ensayos sobre Ciencia Ficción y Literatura Fantástica: Primer Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción*, ed. Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano, 2008, pp. 358- 378,

17.7.2017

<https://jardinumbrio.jimdo.com/app/download/5113497564/cuento_casas_LITERATURA_2008.pdf?t=1427037054>

Cattaneo Rodríguez, Gianfranco, “Lo ominoso y el artefacto de la mirada”, *Afectio Societatis*, vol. 8, nº 15, 2011, pp. 2-18,

26.2.17 <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3811124>>

Cortázar, Julio, “El sentimiento de lo fantástico”, Venezuela, 1982,

15.5.17 <<http://ciudadseva.com/texto/el-sentimiento-de-lo-fantastico/>>

Encinar, Ángeles, “Lo fantástico: una tendencia sobresaliente en el cuento español actual”, *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21- 26 de Agosto de 1995, Birmingham*, vol. 5, 1998, pp. 91-97,

20.5.17 <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_5_015.pdf>

Fernández Cubas, Cristina, *La habitación de Nona*, Barcelona, Tusquets Editores, 2016.
- - - , *Todos los cuentos*, Barcelona, Tusquets Editores, 2008.

Fernández Riquelme, Pedro, *El cuento fantástico español, 1939-1975*, Tesis Doctoral, Universidad de Murcia, 2000,

28.5.2017

<<https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/43748/1/El%20cuento%20fant%C3%A1stico%20espa%C3%B1ol%20durante%20el%20franquismo..pdf>>

Folkart, Jessica A., *Angles on Otherness in Post-Franco Spain*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2002.

Freud, Sigmund, “Sigmund Freud: Obras completas”, *Freud Total*, 1919, 10.2.2017 <<https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>>

Gambetta Chick, Aída Nadi, “Poética de la casa bioycasareana”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013, 20.2.2017 <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/poetica-de-la-casa-bioycasareana/>>

García, Patricia, “The fantastic hole: towards a theorization of the fantastic transgression as a phenomenon of space”, *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol.1, nº1, 2013, pp. 15- 35, 20.2.2017 <<http://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v1-n1-garcia2>>

Glenn, Kathleen M., “Conversación con Cristina Fernández Cubas”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XVIII, 1-2, (1993), pp. 355-363.

Hornedo Pérez-Aloe, Lucía, “Casas tomadas (un estudio comparativo entre “Casa tomada”, de Julio Cortázar, de Kobo Abe y “La casa de la puerta de reja”, de Shinichi Hoshi, *Contexto: Revista Anual de Estudios Literarios*, nº 20, 2014, pp. 83-94, 25.2.2017 <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4897260>>

Lomeña Cantos, Andrés, “El espacio y lo fantástico en la novela desde la teoría de los mundos posibles: una revisión de las tipologías semánticas de la ficción”, *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol.1, nº2, 2013, pp. 373- 389, 26.2.2017 <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4863460>>

López Santos, Miriam, “Cuando habla el subconsciente: grietas de terror gótico en los cuentos de Cristina Fernández Cubas”, *Pasavento: Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 1, nº 2, 2013, pp. 311-324.

Lozano Mijares, María del Pilar, *La novela española posmoderna*, Madrid, Arco/Libros, 2007.

Lucifora, María Clara, “La presencia de lo fantástico en *Bestiario*, de Julio Cortázar”, *Espéculo: Revista de Estudios literarios*, nº 35, 2007, 20.5.2017 <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2282884>>

Martín Gaité, Carmen, *Desde la ventana* [1987], Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

- - -, *El cuarto de atrás*, [1978], Madrid, Siruela, 2009.

Martín Nogales, José Luis, “Evolución del cuento fantástico español”, *Lucanor: Creaciones e Investigación: Revista del Cuento Literario*, n.º. 14, 1997, pp. 11- 24.
Merino, José María, *Cuentos del reino secreto*, [1982], Madrid, Alfaguara, 1994.

Nichols, Geraldine C., “Entrevista a Cristina Fernández Cubas”, *España Contemporánea*, tomo VI, n.º 2, 1993, pp. 55-71.

Ocampo Failla, Pablo, “Periferia. La heterotopía del no lugar”, *Urbano*, vol. 7, n.º9, mayo, 2004, pp. 92-95,
26.2.2017 <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5231915>>

Ovares Ramírez, Flora, “Espacios de tránsito en los cuentos fantásticos de Julio Cortázar”, *Letras*, vol.1, n.º31, 1999, pp. 5-23,
25.2.2017 <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5475901>>

Poe, Edgar A., “A Review”, *Graham’s Magazine*, mayo, 1842,
15.5.17 <<http://www.eldritchpress.org/nh/nhpoe1.html>>

- - -, *Cuentos* [1956], ed. Julio Cortázar, Madrid, Alianza, 1999.

- - -, “The philosophy of composition”, *Graham’s Magazine*, vol. XXVIII, abril. 1846,
p. 163,
3.10.16 <<https://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm>>

Roas, David y Ana Casas, “Prólogo”, *El castillo del espectro: antología de relatos fantásticos del siglo XIX*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2002, pp. 9-53.

Rodríguez Guerrero-Strachan, Santiago, *Presencia de Edgar A. Poe en la literatura española del siglo XIX*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, 1999.

Rodríguez Gutiérrez, Borja, *El cuento romántico español. Estudio y antología*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 2008,
17.7.2017 <<http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/el-cuento-romntico-espaol-estudio-y-antologa-0/>>

Saldaña, Alfredo, *Un lugar en construcción: crítica y cultura en la posmodernidad*, Zaragoza, Ediciones de la Librería Cálamo, 2008.

Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica* [1970], México, D.F, Ediciones Coyoacán, 2003.

Trancón Lagunas, María Montserrat, *La literatura fantástica en la prensa del romanticismo*, Alicante, Biblioteca Virtual de Cervantes, 2012,
21.5.2017 < <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccn7r3>>

Zbudilová, Helena, “Lo cortazariano en la narrativa de Cristina Fernández Cubas y José María Merino”, *Pensamiento y cultura*, nº. 9, 2006, pp. 97- 106.

Zola, Émile, *Le roman expérimental* [1880], ed. Georges Charmentier, París, 1881.
13.9.2017 < <http://www.cervantesvirtual.com/obra/le-roman-experimental/>>