

El exotismo como umbral de lo fantástico en “La fiebre azul”, de Cristina Fernández Cubas

Exoticism as the Threshold of the Fantastic in “La fiebre azul”, of Cristina Fernández Cubas

CLAUDIA CABRERA ESPINOSA

Universidad Nacional Autónoma de México. Circuito Interior, Ciudad Universitaria, s/n. C.P. 04510. Ciudad de México (México).

Dirección de correo electrónico: claudia.cabrera.espinosa@gmail.com.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9774-2008>.

Recibido: 26-1-2021. Aceptado: 7-4-2021.

Cómo citar: Cabrera Espinosa, Claudia, “El exotismo como umbral de lo fantástico en ‘La fiebre azul’, de Cristina Fernández Cubas”, *Castilla. Estudios de Literatura* 12 (2021): 397-417, <https://doi.org/10.24197/cel.12.2021.397-417>.



Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.12.2021.397-417>.

Resumen: Este trabajo propone analizar el cuento “La fiebre azul”, de Cristina Fernández Cubas, con el objetivo de determinar la influencia del exotismo del país africano en donde se desarrolla la trama —en el que las supersticiones y antiguas creencias son parte de la cotidianidad— en la aparición del hecho fantástico. Asimismo, estudia el desdoblamiento de la personalidad del protagonista, hecho que constituye una ilegalidad en el relato, con el fin de comprender sus causas y de desentrañar la metáfora que implica.

Palabras clave: exotismo; umbral; fantástico; desdoblamiento; Fernández Cubas.

Abstract: This work proposes to analyze the story “La fiebre azul”, by Cristina Fernández Cubas, with the objective of determining the influence of the exoticism of the African country where the plot is developed, where superstitions and old beliefs are part of the daily life, in the appearance of the fantastic event. Likewise, it studies the unfolding of the protagonist’s personality, a fact that constitutes an illegality in the story, in order to understand its causes and to unravel the metaphor it implies.

Keywords: exoticism; threshold; fantastic; unfolding; Fernández Cubas.

INTRODUCCIÓN

La narrativa breve de Cristina Fernández Cubas (Arenys de Mar, 1945) ofrece un interesante muestrario de temas propios de la literatura

fantástica que autores como Jorge Luis Borges (1967) se encargaron de enlistar en la década de 1960, antes de que Tzvetan Todorov elaborara una sistematización del género en su *Introducción a la literatura fantástica*, en 1970: las transformaciones, la confusión de lo onírico con lo real, los juegos temporales, el doble, la presencia de seres sobrenaturales y la idea de acciones paralelas. A lo largo de cuarenta años de producción narrativa, la escritora catalana ha empleado una serie de estrategias discursivas y una diversidad de recursos encaminados a crear un ambiente propicio para la aparición del hecho sobrenatural o de la ilegalidad, en términos de Ana María Morales (2004). Entre ellos se encuentra la configuración de escenarios remotos y exóticos para un lector español, presentes en relatos tales como “Con Ágatha en Estambul”, que transcurre en la antigua Constantinopla; “Parientes pobres del diablo”, con una delirante Ciudad de México como fondo, y “La fiebre azul”, cuya trama ocurre en un país africano indeterminado.

Morales ha definido lo fantástico “como una manera determinada de articular la ficción” (2004: 26), y no a partir de ciertas temáticas; no obstante, resulta innegable que, dentro de la tradición de lo fantástico moderno, inaugurada por *El castillo de Otranto*, de Horace Walpole, en 1764 —como usualmente dicta la convención—, nos seguimos encontrando de manera reiterada con un puñado de motivos desde hace doscientos cincuenta años. En los seis libros que conforman la totalidad de la narrativa breve de Cristina Fernández Cubas: *Mi hermana Elba* (1980), *Los atillos de Brumal* (1983), *El ángulo del horror* (1990), *Con Ágatha en Estambul* (1994), *Parientes pobres del diablo* (2006) y *La habitación de Nona* (2015) —además de un algunos de relatos publicados de manera independiente—, se abordan los mismos temas que el resto de los grandes representantes del género en el mundo hispánico: Emilia Pardo Bazán, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar o José María Merino, por mencionar algunos. La originalidad, no obstante, hace su aparición a través del perfil psicológico de los personajes, de la confección de los escenarios presentados, la sagacidad del narrador o la manera en que se describe el momento justo en que la realidad se disloca.

Una de las particularidades del cuento “La fiebre azul”, incluido en *Parientes pobres del diablo*, es el sitio remoto en donde se desarrolla la trama. Está situado, sin duda, en un país africano, pero resulta difícil, si no imposible, saber a ciencia cierta en cuál. El objetivo de este trabajo es destacar la importancia de las características del lugar en donde se lleva a cabo la mayor parte de la acción, así como determinar la función de los

elementos que conforman la atmósfera: el clima, la naturaleza, las leyendas y la peculiaridad de los personajes, en contraste con la cotidianidad y el escepticismo que espera al protagonista en su España natal, con miras a desentrañar la manera en que la configuración de este inquietante poblado incide en la aparición del hecho fantástico. Para ello, y con base en los trabajos de Rosalba Campra, Tzvetan Todorov e Irène Bessière, entre otros, se estudiarán los elementos del plano realista de la historia —que serán transgredidos por lo sobrenatural—, el cual es un condicionante para que se produzca lo fantástico. En este caso, la representación de lo posible se impregna de un halo supersticioso proveniente de la cultura local, lo que será fundamental para establecer el paradigma de realidad del relato y, consecuentemente, el impacto desestabilizador de la ilegalidad.

En el segundo apartado de este trabajo, se abordará la manera en que se presenta el fenómeno sobrenatural en la narración, así como la metáfora que supone, relacionada con la identidad del protagonista, tema recurrente en la narrativa de Cristina Fernández Cubas. Para ello, nos basaremos en la teoría de Freud sobre lo siniestro, en la significación del desdoblamiento de los personajes propuesta por Juan Bargalló y en la tipología del doble de Otto Rank, así como en el cuestionamiento de la realidad que la duplicidad encarna para Juan Jacinto Muñoz Rengel, y en las distintas realidades que los relatos del doble plantean de acuerdo con Rebeca Martín, entre otros teóricos.

1. EL PARADIGMA DE REALIDAD EN “LA FIEBRE AZUL”

Desde el comienzo del relato, el narrador —y protagonista— nos sitúa en un lugar inusual. Se encuentra en el hotel Masajonia, que no recuerda quién le recomendó, y refiere que todas las habitaciones tienen el número siete; solo es posible distinguirlas por el tamaño y el material del que está hecha la cifra en cuestión: latón, madera, hierro forjado, arcilla. Al siete de su cuarto, indica, le falta un tornillo y está de cabeza, por lo que acude a la recepción. Ahí, un “negro orondo” llamado Balik responde “Ajajash”, exclamación que será recurrente en dicho personaje, y se tumba en una hamaca sin prestarle más atención. El recién llegado observa: “Nunca supe qué idioma hablaba Balik, si hablaba alguno o fingía hablar y no hacía otra cosa que juntar sonidos” (Fernández, 2009: 379). Después de este encuentro, explica que ha estado dos meses en África, que nunca se había sentido tan cómodo en un hotel de aquel continente, que las sábanas y toallas están impregnadas de un delicioso olor a especias e incienso, y

menciona una mosquitera protectora, un manglar cercano y a los primeros dueños del hotel, de posible procedencia inglesa.

En este primer pasaje se presentan ciertos elementos desconcertantes que sustraen al lector de su cotidianidad. Desde la tradición occidental, un cuento ambientado en África, sobre todo en una población pequeña, significa una expansión del horizonte cultural. El narrador no sabe en qué lengua se expresa Balik y se enfrenta con un hecho anómalo en cuanto llega al Masajonia: las habitaciones no están numeradas de la manera habitual, lo cual puede obedecer a una extraña costumbre local, a una superstición o a un capricho de los propietarios. Por otro lado, el comportamiento del recepcionista, al ignorar al huésped y echarse a descansar enfrente de él, también resulta insólito. Estos detalles son los primeros indicios que envuelven al lector en un universo que, en definitiva, no es el suyo, y propician la aparición de fenómenos inusuales; lo ponen en guardia y lo van preparando para lo que pueda sobrevenir.

El distanciamiento del lugar de residencia del personaje es un elemento fundamental del relato. Se relaciona con el mito del héroe y, de acuerdo con Patricia García, puede conducirlo a traspasar el umbral fantástico cuando abandona el ambiente cotidiano para descubrir algo, responder a un llamado o resolver un problema. Algunos ejemplos de ello son *Drácula*, de Stoker, *Frankenstein*, de Shelley, y “La caída de la Casa Usher”, de Poe (2015: 27). El umbral, agrega García, es un elemento empleado para enfocar la atención en el antes y el después (2015: 28). Aunque al comienzo de “La fiebre azul” el protagonista ya se encuentra en un país ajeno al suyo, el hecho de ser un recién llegado, el conocimiento de sus orígenes y la vuelta a Europa al final de la narración permiten apreciar las distintas características de ambos espacios y el efecto que estos provocan en el personaje.

Las diversas teorías de lo fantástico moderno hacen hincapié en la necesidad de un plano realista que será transgredido por el hecho sobrenatural en el desarrollo de la trama. Rosemary Jackson, por ejemplo, señala que lo fantástico: “Afirma que es real lo que está contando —para lo cual se apoya en todas las convenciones de la ficción realista— y entonces procede a romper ese supuesto de realismo, al introducir lo que —en esos términos— es manifiestamente irreal” (1986: 31-32). Otros autores, como David Roas, incluso destacan la presencia de lo cotidiano como un elemento que intensifica el efecto fantástico de los relatos (2005: 153). Si bien ambas aseveraciones son ciertas, la conformación de una atmósfera ajena a la vida diaria del lector y a su sistema de valores y

creencias en un país remoto es otra manera de crear un ambiente propicio para la aparición de la ilegalidad. En “La fiebre azul”, el mundo se presenta como extraño sin llegar a ser inverosímil. El viajante extranjero se comporta como tal: prueba la comida y la bebida locales, se extraña con los ingredientes que le resultan ajenos, bebe el whisky con Coca Cola destinado a los foráneos, se encuentra con una chica española y una belga en su hotel y, más adelante, con un chico francés y un cura italiano durante los días en que espera a Van Logan —el holandés con quien concretará el negocio que lo condujo hasta allá—, y todo se lleva a cabo de la manera esperada en un encuentro de europeos en un país lejano. En un principio no existen elementos sobrenaturales y se cumple la sentencia de Ana María Morales cuando afirma: “un texto fantástico requiere de un juego de perspectivas y focalizaciones del discurso que ayude construir la expectativa de que lo narrado se insertará en un mundo construido para ser creído como fáctico” (2008: xiv).

La primera señal de que el paradigma de realidad del relato no será el mundo racional ideal que supuestamente hemos alcanzado en el siglo XXI, aquel mundo “sin diablos, sílfides, ni vampiros” anunciado por Todorov (2009: 24), es la mención de que en el hotel Masajonia hay *algo* llamado Heliobut, una palabra que los nativos pronuncian “a media voz, como si temieran despertar poderes dormidos o enfrentarse a lo que no comprenden” (Fernández, 2009: 380). Heliobut es, en un principio, algo abstracto, amenazante e ininteligible para el protagonista que, sin duda, le causa cierto temor. La primera vez que oye de él se encuentra en el puesto de bebidas de Wana Wana, primo de Balik, en donde sirven *bozzo*, un licor de mango fermentado que los blancos casi nunca beben. En dicho establecimiento, un misionero italiano llamado Berini, familiarizado con el país, le pregunta al narrador si duerme bien en el hotel cuando este muestra curiosidad por el extraño vocablo, que ha escuchado en boca de los nativos, y agrega:

Heliobut no significa nada en absoluto. Por lo menos nada que podamos entender. Sólo sabemos que se aloja en el Masajonia [...] Y que, a veces, ataca a los tawstaws. No me mire así. No se trata de un hombre ni tampoco de un animal ni de un monstruo (Fernández, 2009: 386).

“Tawstaws” es la palabra que los nativos emplean para designar a los extranjeros y, según explica Berini, el Heliobut es un estado de ánimo, una depresión o una enfermedad que afecta a los huéspedes del Masajonia.

Como ejemplo de las consecuencias de este mal, se alude a un inglés que, huyendo del hotel y del poblado, estrelló el camión que conducía y arrolló a varias personas a su paso. Por lo que se sabe de esta dolencia: “La locura de los blancos termina invariablemente volviéndose contra los negros” (Fernández, 2009: 386-387). Como se desprende de la trama del relato, el Heliobut es un mal realmente temido por los habitantes del lugar; una creencia que se ha concretizado y demostrado su poder y su fuerza; una ficción que afecta a la realidad y se ha imbricado con ella de tal modo que resulta imposible disociarlas. El misionero afirma, por ejemplo, que el tío de uno de los chicos presentes murió atropellado por el inglés. No obstante, el Heliobut no puede ser combatido ni aun destruyendo el Masajonia, pues, en palabras del italiano: “El mal buscaría otro hábitat” (Fernández, 2009: 387).

De acuerdo con Ana María Morales, cada texto “construye su propio paradigma de realidad” (2008: xiii). En ese sentido, el que se describe en “La fiebre azul”, si bien coincide de manera general con el del lector occidental de los albores del siglo XXI, introduce algunas supersticiones desestabilizadoras que, conforme avance la trama, darán pie al hecho sobrenatural. No obstante, la existencia de dichas creencias no impide la conformación del plano realista necesario para servir de base al relato fantástico. Morales afirma que todos los sistemas textuales:

[...] representan su propio paradigma mediante convenciones genéricas y epocales que pueden reconstruirse dentro de los propios textos y que documentan internamente los límites dentro de los cuales es posible moverse sin cuestionar el sistema de reglas de funcionamiento de realidad establecido (2008: xiii).

Siguiendo esta línea, la diégesis de “La fiebre azul” transcurre dentro de límites definidos similares a los del universo extratextual, pues el mundo del lector implícito tampoco está exento de prácticas tales como brujería, adivinación, intentos por contactar con los muertos, lectura de cartas o males de ojo. Es decir, que la presencia de algo señalado como un “mal” alojado en el hotel no necesariamente sobrepasa las fronteras que enmarcan una narración realista. Aunque lo extraño de los acontecimientos probablemente rebasa el sistema de creencias al que el lector está acostumbrado, el exotismo del entorno permite una ampliación del horizonte de lo verosímil. Patricia García señala que la función principal de los umbrales es enmarcar el acceso a lo sobrenatural, y agrega: “the

function of this form of boundary is to provide a stable spatial frame that separates the realistic and the fantastic domains, but in itself there is nothing physically impossible about it” (2015: 26). En este sentido, el poblado africano del relato de Fernández Cubas no es un lugar fantástico en sí mismo, sino simplemente un espacio fecundo para la aparición de la ilegalidad; no obstante, resulta fundamental en la trama, pues sus peculiaridades sostienen la tensión narrativa de la historia.

Esta perspectiva podría contradecir las teorías que desde hace más de medio siglo afianzan la aparición de lo fantástico moderno, de acuerdo con las cuales este solo pudo surgir tras el triunfo de la concepción científica de un orden racional y del reconocimiento de un determinismo estricto en cuanto al encadenamiento de causas y efectos. Como afirma Roger Caillois, lo fantástico nace en un momento en el que estamos más o menos persuadidos de la imposibilidad de los milagros (1966: 9). Este “más o menos” del teórico francés vuelve porosos los límites de un racionalismo estricto, pues ni el desarrollo científico ni el avance tecnológico han logrado consolidar una base realista libre de creencias populares. Esta porosidad igualmente cuestiona afirmaciones tales como: “Lo fantástico presupone la imagen de un mundo en el que no hay cabida para portentos, donde todo se produce conforme a un estricto causalismo natural” (Reisz, 2001: 194-195). Si bien es innegable se necesitó de un terreno sólido basado en la razón para que el hecho sobrenatural significara una verdadera transgresión, en la mayoría de las culturas del siglo XXI sigue siendo discutible hasta qué punto estamos libres de credos, dogmas y sortilegios.

Desde un punto de vista laico, las religiones son el primer obstáculo para la conformación de un plano de lo real que no dé cabida a lo extraordinario. No obstante, la opinión generalizada coincide en que en este siglo la brujería, los dragones, los fantasmas y los milagros —entre otros fenómenos prodigiosos y seres mitológicos— no pertenecen a nuestro horizonte de expectativas, y en ello nos basamos para establecer el marco de lo permisible en un orden realista. La presencia del Heliobut en “La fiebre azul”, hasta ahora, únicamente indica la aparición de lo extraño, que, de acuerdo con Todorov, solo cumple con una de las condiciones de lo fantástico, la del miedo. En este tipo de obras, observa, “se relatan acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que son, de una u otra manera, increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos” (2009: 41). La abrupta salida del inglés en el camión y el escandaloso choque bien pueden atribuirse a

un estado alterado del personaje, ya sea un desequilibrio mental o una exaltación producida por las drogas o el alcohol, y no tener relación alguna con el mal que habita en el hotel.

El paradigma de realidad del relato es, entonces, distinto al del lector implícito sin llegar a ser inverosímil. Aunque existe una inquietud en torno a una fuerza alojada en el Masajonia, esta no es comprobable y no puede darse por sentada, al menos para los visitantes europeos. Sobre esta distancia de lo factible para unos y otros, Irène Bessièrre destaca el marco sociocultural que define lo natural y lo sobrenatural en los relatos de cada civilización, cuya concepción varía según la época. Para la teórica francesa: “El relato fantástico corresponde a la diagramación estética de los debates intelectuales del momento, relativos a la relación del sujeto con lo suprasensible o con lo sensible” (1974: 3). Dado que el contexto español urbano de los albores del siglo XXI no es un terreno particularmente fecundo para la aparición de hechos “anormales”, de acuerdo con la terminología de Ana María Barrenechea (1972), Fernández Cubas opta por un paraje remoto para situar este cuento; un sitio desconocido e indeterminado cuyas costumbres escapan al conocimiento del lector, un lugar caluroso en donde se sirven bebidas que provocan abotargamiento. Casas apunta sobre este recurso: “Otra forma de configurar espacios insólitos sin necesidad de renunciar a lo cotidiano consiste en recurrir a lugares alejados de nosotros, pero reales” (2017: 142). Cabe aquí cuestionarnos qué ocurre cuando el escenario de la narración no es real, sino creación de la autora. A pesar de que se desconoce el nombre o la ubicación del poblado, el marco de la legalidad perfectamente puede ser el mismo que el de cualquier territorio poblado localizable en el mapa. Nadie dudaría de que en la ficticia Vetusta de *La Regenta*, por ejemplo, uno de los principales exponentes del realismo hispánico, operan las mismas reglas que en cualquier otra ciudad de la España decimonónica.

La indeterminación de la ciudad o del país en donde se desarrollan las acciones produce una ambigüedad que, de acuerdo con Carolina Suárez, es “el principal mecanismo de extrañamiento en los relatos de Fernández Cubas” (2015: 501), pues la autora catalana suele introducir en sus relatos una serie de incertidumbres y omisiones que construyen atmósferas imprecisas. Debido a esta ambigüedad, el lector debe llenar los vacíos con sus propios conocimientos o su propia experiencia, aquello que Wolfgang Iser llama la “actualización del texto” (2008: 101), para lo cual la narración ofrece un margen de posibilidades. En este caso, el lector aportará su conocimiento o la imagen que se ha creado de las poblaciones africanas, a

pesar de que se alude a un continente entero y las costumbres evidentemente varían de país en país. En este mismo sentido, Rosalba Campra señala: “Todo enunciado es una trama formada tanto por lo que se dice como por lo que se calla” (1991: 49). La decodificación del texto, agrega, “se va constituyendo en el tiempo de la lectura, a través de desambiguaciones sucesivas, que a veces llevan a una solución final y otras quedan suspendidas indefinidamente...” (1991: 50). En “La fiebre azul” es mucho lo que se calla, pero también lo que se dice, por lo que no es difícil que el lector se haga una idea del sitio concebido por la autora: un poblado humilde, caluroso y húmedo en donde misioneros europeos tratan de llamar a sus filas a los lugareños; un lugar fuera de la ley conveniente para el contrabando de arte apócrifo y en donde las supersticiones infunden un miedo latente tanto en los pobladores como en los visitantes. Ejemplo de ello son los consejos de Berini en caso de que el narrador sea afectado por el Heliobut:

Si el mal le ataca, cosa que puede no suceder, cosa que no se sabe si es deseable que suceda, o pernicioso, o benefactora, o tamitakú o lamibandaguá o, por el contrario, badi tukak [...] manténgase firme y no pierda la cabeza. Tómeselo como una gripe. Mejor pasarla en cama. De lo contrario nunca conseguirá vencerla. Debe apurarla, llegar hasta el final (Fernández, 2009: 387).

Juan Jacinto Muñoz Rengel describe el paradigma de realidad como un constructo mental, un modelo transitorio, un consenso o un supuesto intelectual, por lo que, concluye, “la literatura puede afectar la realidad en condiciones de igualdad” (2015: 3), y esto permite interrogar lo que entendemos por el conjunto de lo real, agrega. Este planteamiento supone, paradójicamente, que el paradigma de realidad se inserta en la irrealidad, sin embargo, contribuye a destacar la hipótesis de que los relatos fantásticos: “Son el mejor instrumento para poner a prueba, de forma organizada, sistemática, epistemológica, los límites de nuestro paradigma. Su consistencia, su falibilidad, sus fallas, su flexibilidad” (Muñoz, 2015: 3). Esta aparente laxitud podría parecer demasiado permisiva y acercar el género fantástico a lo maravilloso, no obstante, se debe tener presente que, en lo fantástico, lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. En palabras de Roger Caillois: “Le prodige y devient une agression interdite, menaçante, qui brise la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et immuables” (1966: 9).

Como se verá en el siguiente apartado, el prodigio que tiene lugar en “La fiebre azul”, es decir, el desdoblamiento del personaje en la habitación del Masajonia, será un hecho transgresor y desestabilizador del plano de lo real, aun en un universo en donde tienen cabida ciertas supersticiones. Esta ilegalidad produce terror en el personaje y desasosiego en el lector, puesto que el contexto sociocultural en el que se inscribe no admite la aparición de este tipo de portentos.

2. EL DESDOBLAMIENTO DE LA PERSONALIDAD DEL NARRADOR

Una vez que se han señalado las peculiaridades del plano de lo real en “La fiebre azul”, se abordará el hecho sobrenatural que constituye la ilegalidad en el relato, el cual ocurre tras la conversación entre el narrador y el padre Berini en el bar de Wana Wana. En su camino de vuelta al hotel, el protagonista se encuentra con un pintor francés llamado Jean Jacques, quien le cuenta varias anécdotas sobre su infancia y juventud en el castillo de su familia, en La Loire. Su narración está llena de hechos excéntricos como un accidente a caballo que lo obligó a estar en cama durante varios años y el enamoramiento que tuvo de adolescente con su hermana. Al llegar al Masajonia, cada uno entra en su habitación; el español trata sin éxito de conciliar el sueño y reflexiona sobre lo ocurrido durante el día. Atribuye el insomnio a su nerviosismo, al whisky, a la perorata del francés y, finalmente, se pregunta si no sería eso el Heliobut. Mientras piensa en ello sentado en una butaca, escucha una respiración, un jadeo: “Y comprendí que no estaba solo” (Fernández, 2009: 394), asegura.

La percepción de esta presencia en la habitación constituye la aparición del hecho disruptivo y en ella radicará la inclusión del relato dentro del género fantástico. En medio de una semioscuridad hay un intruso, a pesar de que “La puerta estaba cerrada, la ventana daba al manglar y resultaba inaccesible desde fuera”. Según se narra, antes de sentarse, el personaje “había recorrido el dormitorio de punta a punta” (Fernández, 2009: 394); es decir, que el narrador se encarga de asegurar al lector la imposibilidad de que alguien haya entrado: “Cerré con llave al salir y abrí con llave al entrar”, agrega. El hombre se queda inmóvil y deja de sentir sus extremidades; lo único que le queda es tratar de entender lo que ocurre. Cuando logra moverse, se levanta y observa al otro, que duerme, y descubre que se trata de él mismo. Tras la sorpresa de encontrarse con su propio cuerpo sobre la cama, le llama la atención su insignificancia: “Un alfeñique rodeado por la inmensidad de la mosquitera.

Una nimiedad, una ridiculez, una miniatura. El hombre no era nada. ¡Era yo! Y yo no era nada” (Fernández, 2009: 396). El desdoblamiento constituye un hecho ilegal dentro de las reglas establecidas en el relato, un fenómeno sobrenatural. El hombre está sentado en la butaca y, a la vez, yace dormido sobre la cama. Además, la voz narrativa se empeña en destacar la pequeñez del cuerpo que tiene enfrente, cualidad que puede interpretarse como la falta de seguridad en sí mismo, la fragilidad de su identidad o su falta de asidero en el mundo.

En este momento del relato, aunque el misterioso Heliobut viene a su mente, el comerciante duda de su cordura. Piensa en la posibilidad de estar alucinando mientras observa al “hombrecillo, la menudencia, el durmiente” (Fernández, 2009: 397) y se le ocurren dos hipótesis: que se encuentra en un viaje astral o que está muerto. Como se explica en el cuento, ambas ideas provienen de supersticiones que ha escuchado. La primera, en boca de charlatanes, místicos y esotéricos, mientras que en el segundo caso alude a la creencia de que los recién fallecidos, en las horas posteriores a su óbito, vagan por escenarios familiares sin entender lo que sucede. La duda se hace presente en el relato y da lugar a la *hésitation* de la que habla Todorov (2009) en un primer estadio, en el pensamiento del protagonista. Sobre esta posibilidad, Flora Botton afirma: “La duda, la vacilación, está representada en el texto, pero puede producirse ya sea en la mente de uno o varios personajes, ya sea en la mente del lector” (1994: 60). El protagonista se cuestiona si habrá muerto en el camino del Wana Club al Mosajonia, aunque poco después descarta esta posibilidad: “No había muerto. Ni siquiera me quedaba el consuelo de estar muerto” (Fernández, 2009: 398). Igualmente, existe la posibilidad de que estuviera soñando, pero el narrador insiste en lo contrario: “Estaba despierto. Nunca en mi vida he estado tan despierto” (Fernández, 2009: 396). Sobre la diversidad de perspectivas que ofrecen los narradores en la obra de Fernández Cubas, Rebeca Martín apunta lo siguiente:

Ya sea a causa de una percepción del mundo limitada por circunstancias de distinta índole, ya por un afán implícito de manipular y falsear lo acaecido, es obvio que sus personajes acostumbran a ofrecer no *una* realidad, sino una versión de ésta tras la que subyacen a su vez diversas y posibles realidades (2007b: 135).

En este caso concreto, el abanico de opciones presentadas refuerzan la incertidumbre que, de acuerdo con Todorov, caracteriza al género: “Lo

fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un conocimiento aparentemente sobrenatural” (2009: 24). Finalmente, el narrador opta por el Heliobut como explicación a cuanto le acontece, pues, como le explicó el misionero, todos lo llevamos dentro. Tras esta aceptación, se entrega a la contemplación y al azul que tiñe el dormitorio, color que relaciona con los ojos del misionero y con las pupilas de una de las monjas italianas que vio durante el día, y permanece en este estado hasta que lo interrumpen unos golpes en la puerta. Es Van Logan buscándolo para concretar su negocio. Cuando el español vuelve en sí, la visión ha desaparecido. Sobre este episodio, punto climático de la narración, cabe mencionar que, si bien el protagonista asegura que no dormía, Caillois señala lo siguiente acerca de la presencia de lo onírico en los relatos fantásticos:

Mientras soñamos, como no somos libres creemos necesariamente que estamos despiertos. Pero cuando estamos despiertos, todas las convicciones y, más aún, todas las vacilaciones son posibles. Podemos igualmente imaginarnos, convencernos, deducir que acabamos de soñar o, a la inversa, que no soñábamos (1957: 19).

Esta aseveración complica aún más las hipótesis en torno a lo que le ocurre al personaje durante esa noche en el hotel, pues él mismo, antes de decantarse por la opción de lo fantástico —producida por el Heliobut—, plantea las distintas explicaciones posibles del fenómeno que experimenta con base en creencias populares que le resultan, a él y al lector, más familiares. Como afirma Roas, en este tipo de relatos “todos los esfuerzos del narrador van destinados a vencer la esperada incredulidad del lector” (2004: 43). Estos esfuerzos, en “La fiebre azul”, van encaminados a reforzar la idea de que la ilegalidad es tan sorprendente para el personaje como para el destinatario. Campra, por su parte, afirma que suele percibirse como la relación de un sueño una narración “que no responde a otras reglas sino a la de no tener un sentido por sí misma: el sentido constituye un enigma que un intérprete debe desentrañar” (2019: 134). Esta posibilidad interpretativa no se presenta hasta las últimas páginas del relato, cuando puede contrastarse la vida cotidiana del comerciante con lo acontecido durante el viaje. Para Marc Augé, el viaje construye una relación ficticia entre mirada y paisaje. El antropólogo francés describe una posición interesante del individuo al alejarse de su entorno habitual en la que este se siente como espectador sin que el espectáculo importe

verdaderamente. Como si su posición “constituyese lo esencial del espectáculo, como si, en definitiva, el espectador en posición de espectador fuese para sí mismo su propio espectáculo (Auge, 2001: 91). En “La fiebre azul” se observa que, a pesar de lo atractivo que resulta el entorno del protagonista cuando se encuentra en África, la revelación principal no es ofrecida por el resto de los personajes ni por el ambiente que lo rodea, sino por su propia imagen sobre la cama de su dormitorio. Esta le muestra su insignificancia y, más adelante, lo hará cuestionar su existencia, pues la duplicidad, como observa Martín, significa “la destrucción de la imagen racional del mundo, y el cuestionamiento de la concepción del individuo como entidad única indivisible” (2006: 219), lo que, sin duda, hace tambalear la aparente solidez del mundo.

El hecho de que el narrador experimente un desdoblamiento es ilustrativo de su situación personal, sobre la cual se arrojará cierta luz más adelante, cuando se describe su regreso a casa. Bellemin-Noël (2001) señala sobre la aparición de este tipo de duplicidad que, dado que el personaje se encuentra metido de lleno en una situación patética, difícilmente encontrará la sangre fría necesaria para narrar su historia. Por ello: “El narrador testigo o ‘enlace’ [...] tanto puede ser otro personaje lúcido y no completamente traumatizado, como el propio personaje en una época diferente de su vida” (110-111). Esto se comprueba al final del relato, cuando es posible percibir que el recuerdo del desdoblamiento, y su consiguiente narración, solo ocurren una vez que el hombre ha comprendido su verdadera significación, es decir, su intolerable doble vida en un hogar asfixiante y la fascinación que le produce el exotismo al que vuelve irremediamente. Sin embargo, esto no es apreciable en el momento en que se manifiesta el hecho ilegal, pues el lector aún no tiene la suficiente información para deducirlo. Como señala Campra:

La ‘verdad’ de la historia depende de lo que su organizador —la voz narrante— ha querido o podido mostrar. El lector puede suponer la totalidad de la historia —del mundo representado—, pero no la posee, y la parcialidad a la que accede está sometida a un orden que no ha sido elegido por él (1991: 52).

Tras la aparición del holandés y la compra de las estatuillas, el narrador decide abandonar la habitación y no volver jamás a África. Desayunan juntos y cierran el trato. Cuando el protagonista menciona la palabra Heliobut durante la charla, Van Logan da su opinión al respecto:

“Supersticiones. Cosas de nativos... Por eso no avanzan” (Fernández, 2009: 402), lo que refuerza la perspectiva europea que permea el relato, así como la incompreensión que se tiene hacia la otredad. No obstante, le ofrece una explicación sobre el mal del Masajonia: Heliobut es la deformación de los nombres Elliot y Belinda —a quien llamaban Blue—, los propietarios originales del hotel, quienes eventualmente volvieron a Inglaterra a causa de las fiebres que aquejaban a Elliot. Y de ahí surgió la leyenda de la palabreja que el holandés evitaba pronunciar, a pesar de su aparente escepticismo, demostrando que los habitantes del primer mundo tampoco estaban tan libres de creencias como él parecía pregonar.

Lo que ocurre cuando el narrador vuelve a casa es, igualmente, digno de mención. Su mujer y sus dos hijos lo encuentran raro. La ecuatoriana que trabaja con ellos sugiere que le ha pasado algo, que le han hecho una brujería, y la gallega que la acompaña en sus labores domésticas coincide con ella: “Hablaban de hechizos, de pócimas, de embrujos, de conjuros, de ataduras y maldiciones” (Fernández, 2009: 406). Resulta interesante que en este momento el ánimo supersticioso se deposita en una mujer proveniente de Ecuador, país latinoamericano posiblemente propicio para la existencia de prácticas poco ortodoxas desde una perspectiva española, y otra de Galicia, comunidad famosa por sus creencias en las meigas y la Santa Compañía, entre otras tradiciones. Los chicos, por su parte, ignoran a su padre viendo el móvil, y su esposa comienza a preocuparse por lo que él dice mientras duerme, en particular la palabra “Blue”, pues cree que es el nombre de una mujer. A raíz de su estancia en casa, se percibe que él no está contento ni cómodo en su situación familiar. En narrador incluso menciona que desearía que aquellos no fueran sus hijos. César y Bruno solo muestran interés por el dinero y, en cuanto a su trabajo, aplauden la labor de envejecimiento que el comerciante realiza en las estatuillas por el beneficio que les puede proporcionar. Al tratar de defenderse ante los ataques de su esposa, el protagonista demuestra cómo le afectaron los sucesos de su estancia en África:

Azul es el mar —dije— el cielo, los ojos del padre Berini, un punto en las pupilas de la hermana Hurí y una dama inglesa que, si viviera aún, tendría más de cien años. También, a ratos, el mijo puede ser azul, el jubsaka, los tawtaws, el Wana Wana, cualquier estatuilla enterrada en el jardín o una noche de insomnio en el Masajonia. Y posiblemente... el Heliobut.

La familia estalla en carcajadas al escuchar su discurso antes de llamarlo violento, cínico y prepotente. El narrador recuerda que él no es nada y, piensa, ellos son todavía menos. Continúa hablando sin ser comprendido y concluye que en el Masajonia fue víctima de una “fiebre azul”. Tras esta incompreensión por parte de sus familiares, a quienes comienza a referirse mentalmente como Belcebú, apelativo que construye a partir de sus nombres (Isabel, César y Bruno), decide abandonar su país nuevamente e irse a China. Sin embargo, en una escala forzosa que hacen en Bengasi lo reconsidera y cambia su ruta hacia a África, al Masajonia. Ahí vuelve a encontrarse con el pintor, con la voluntaria y la sonrisa de Balik, lo que le llena de emoción: “Y, por primera vez en mucho tiempo, me sentí en casa” (Fernández, 2009: 414), afirma.

Resulta evidente que para el protagonista de “La fiebre azul” se ha perdido la función del hogar como un lugar que protege, como lo anuncia Bachelard en *La poética del espacio* (1965: 35), y que este se ha convertido en un sitio hostil. En el cuento se trastoca el valor de la casa como refugio, y esta se transforma en lo ajeno, lo inhóspito. En un principio, aquello que Freud (2008) llama lo *Unheimliche* —siniestro— es representado por lo desconocido, es decir, por el exotismo que se observa en el extraño poblado africano en donde se encuentra el Masajonia, no obstante, al final de la narración lo ominoso es encarnado por el ámbito doméstico del personaje, quien incluso llega a relacionar a su esposa e hijos con el demonio, al referirse a ellos como “Belcebú”. En esta inversión de las convenciones, lo *Heimliche* —familiar— revela una acepción opuesta a la original, puesto que el lector finalmente conoce la situación del personaje en su ámbito cotidiano, así como su verdadera intimidad. La escena descrita tras su regreso a casa permite una interpretación más profunda del desdoblamiento que vivió en África, el cual bien puede obedecer al rechazo y a la falta de atención que el narrador percibe por parte de su familia, además del evidente desprecio que siente hacia ella.

En “La fiebre azul”, como en muchos otros cuentos fantásticos, el hecho sobrenatural encarna una metáfora y hace tambalear la aparente solidez del mundo habitado por el protagonista. Como señala Juan Jacinto Muñoz Rengel: “¿Qué son los relatos del doble sino un intento de comprender la realidad?” (2015: 3). En este caso, el desdoblamiento del protagonista entraña la manifestación de una identidad fragmentada y es el detonante de la búsqueda de su verdadero lugar en el mundo. Si bien el poblado africano se presenta en un principio como un territorio abstruso, al contrastarlo con su ambiente habitual resulta ser una posibilidad de

huida y de un nuevo comienzo, aunque sea bajo el hechizo de un estado febril que lo obnubila. El Heliobut facilita una toma de conciencia de la circunstancia del personaje y da cabida a un segundo despertar. La fiebre azul, color relacionado con la tristeza y la depresión, en un principio lo aterroriza, pero más adelante le permite descubrir sus carencias. Juan Bargalló apunta que el tema del doble forma parte de la literatura occidental como oposición de contrarios y que la duplicidad supone una metáfora de esa antítesis que se complementa. Agrega que el desdoblamiento: “no sería más que el reconocimiento de la propia indigencia, del vacío que experimenta el ser en el fondo de sí mismo y de la búsqueda del Otro para intentar llenarlo [...]” (1994: 11). En este sentido, el comerciante, al verse a sí mismo sobre la cama y percibir su insignificancia, cuestiona su existencia y, posteriormente, intenta trascenderla alejándose de su propio hogar y volviendo al sitio en donde tuvo lugar la revelación.

En cuanto al tipo doble presente en “La fiebre azul”, se trata de un doble físico o *Doppelgänger*, de acuerdo con la clasificación de Otto Rank (1976: 51), quien propone dos categorías más: la de los entes que se separan del yo (sombras, reflejos, retratos) y se convierten en individuos, y la representación de dos seres distintos por la misma persona (Dr. Jeckyll y Mr. Hyde). El *Doppelgänger* es un ser idéntico al personaje que surge de manera espontánea, de procedencia incierta, como sucede en *El doble*, de Dostoievski, o bien un sosias que suele convertirse en una amenaza, como ocurre en “William Wilson”, de Edgar Allan Poe. El surgimiento del duplicado constituye una transgresión en el plano de lo real. Además, la aparición de la réplica implica para el protagonista un “desenmascaramiento moral y social”, como apunta Martín (2007a: 14). Muchas veces el doble es una proyección del inconsciente del personaje y sus peculiaridades son reveladoras de su psique. Estas pueden ser sumamente ilustrativas sobre las preocupaciones o los temores del sujeto, así como de la concepción que tiene de sí mismo y sus inseguridades. El duplicado suele encarnar el lado oscuro de los personajes y, mediante sus actos, expresar los deseos ocultos del original; no obstante, dado que en el cuento de Fernández Cubas el hombre que yace en la cama no llega a despertar y, por tanto, no actúa, sus características físicas y el impacto que producen en el comerciante son el único indicio con que cuenta el lector para intuir la percepción que este tiene de sí mismo o cuáles son las inquietudes proyectadas. El efecto de estas es el detonante del desenlace de la historia, en el que el protagonista abandona definitivamente su hogar

y vuelve a aquel paraje exótico en donde las leyes se han subvertido y una nueva realidad es posible.

CONCLUSIONES

La literatura fantástica requiere de un plano realista que será transgredido por un hecho sobrenatural o ilegalidad. Desde finales del siglo XVIII, siglo inaugural de lo fantástico moderno, este tipo de narraciones han tendido a surgir en entornos cada vez más conocidos, con los que el lector puede fácilmente identificarse. Se han dejado atrás los castillos y parajes sombríos, y los escenarios recurrentes ahora son las grandes urbes, los conjuntos residenciales, los supermercados. En estos sitios surge un portento que constituye una fisura en el plano de lo real y lo trastoca. Sin embargo, algunos autores optan por ambientar sus relatos en espacios que, sin dejar de ser realistas, resultan ajenos a su propia cotidianidad y a la del lector. Cristina Fernández Cubas, experta en construir sus cuentos en territorios movedizos e insólitos, sitúa “La fiebre azul” en un país africano indeterminado. Tanto el exotismo como la ambigüedad del espacio conducen a preguntarnos de qué manera estas características afectan el paradigma de realidad del texto y el impacto que produce la ilegalidad tanto en el personaje como en el lector.

Si bien el sistema de creencias del lugar al que llega el narrador del relato no es idéntico al suyo o al del receptor de la obra, puede afirmarse que se encuentra dentro de lo verosímil y que constituye un plano de lo real sólido y propicio a ser transgredido por un fenómeno sobrenatural que, en definitiva, no forma parte de la normalidad de su contexto. Las particularidades del marco de la narración resultan extrañas, pero no imposibles, y funcionan como indicios de la aparición de lo fantástico, es decir, el desdoblamiento del narrador. De este modo, las alusiones y explicaciones sobre el Heliobut, el aturdimiento que causan las bebidas del Wana Wana, la calidez del clima y el extravagante comportamiento de algunos personajes son solo señales de la inminente aparición de la ilegalidad, la verdadera ruptura de la realidad. Las supersticiones y creencias de los nativos conforman una atmósfera inquietante que, por su extrañeza, amplían el horizonte realista al que estamos acostumbrados, sin llegar a rasgarlo, pero preparan el terreno para la dislocación ulterior, e incluso contribuyen a la conformación de la ambigüedad y de la consiguiente hesitación, uno de los elementos propios de lo fantástico, de acuerdo con Todorov.

Una vez definido el paradigma de realidad de “La fiebre azul” y determinado el hecho sobrenatural, queda preguntarnos cuál es su intencionalidad, si es que la hay. Tomando en cuenta las particularidades del ámbito familiar del narrador —el rechazo que le provocan su esposa e hijos, la reticencia con que lo reciben en casa, el desprecio que siente por ellos—, cabe establecer una relación entre la visión que tuvo en el hotel Masajonia, es decir, la de un hombre nimio y ridículo, con la percepción que el comerciante tiene de sí mismo. La aparición de su duplicado representa entonces una revelación que, en primera instancia impacta su concepción de la realidad y le produce un profundo desasosiego. Sin embargo, más adelante, cuando vuelve a su país y a su ámbito habitual, se convierte en el germen de una reflexión más profunda sobre su propia identidad y su lugar en el mundo. Finalmente, el protagonista actúa en consecuencia, quizás aún embebido en el estado febril originado en el Masajonia, y decide abandonarlo todo para volver ahí. La ilegalidad de este cuento entraña, en definitiva, una metáfora que exhibe, mediante la aparición de la réplica, el vacío de la existencia del personaje. Esta narración es un ejemplo magistral de la manera en que la literatura fantástica no se limita a ser un alarde de imaginación y logra subvertir la realidad para mostrar nuevos mundos posibles y provocar un verdadero cuestionamiento ontológico tanto en los personajes como en los lectores.

BIBLIOGRAFÍA

- Augé, Marc (2000), *Los no lugares. Una antropología de la sobremodernidad*, trad. de Margarita Mizraji, Barcelona, Gedisa.
- Bachelard, Gaston (1965), *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Bargalló, Juan (1994), “Hacia una tipología del doble: El doble por fusión, por fisión y por metamorfosis”, en Juan Bargalló (ed.), *Identidad y alteridad: Aproximación al tema del doble*, Sevilla, Alfar.
- Bellemin-Noël, Jean (2001), “Notas sobre lo fantástico (Textos de Théophile Gautier)”, en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, pp. 107-140.

- Bessière, Irène (1974), *El relato fantástico*, Buenos Aires, UBA.
- Borges, Jorge Luis (1967), *La literatura fantástica*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Olivetti.
- Botton Burlá, Flora (1994), *Los juegos fantásticos*, 2ª ed., México, UNAM.
- Caillois, Roger (1957), *La incertidumbre que nos dejan los sueños*, Buenos Aires, Sur.
- Caillois, Roger (1966), *Anthologie du fantastique*, París, Gallimard.
- Campra, Rosalba (1991), “Los silencios del texto en la literatura fantástica”, en Enriqueta Morillas Ventura, *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Quinto Centenario, pp. 49-73.
- Campra, Rosalba (2019), *En los dobleces de la realidad. Exploraciones narrativas*, León, Eolas.
- Casas, Ana (2017), “Viajando a ‘lo otro’ desde cualquier lugar. Entrevista a Cristina Fernández Cubas”, *Pasavento*, V(1), pp. 141-147.
- Fernández Cubas, Cristina (2009), *Cuentos completos*, 2ª ed., Madrid, Tusquets.
- Freud, Sigmund (2008), “Lo siniestro”, En E.T.A. Hoffmann, *El hombre de la arena*, trad. de Luis López Ballesteros, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta.
- García, Patricia (2015), *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature. The Architectural Void*, Nueva York y Londres, Routledge.
- Iser, Wolfgang (2008), “La estructura apelativa de los textos”, en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, UNAM.
- Jackson, Rosemary (1986), *Fantasy: literatura y subversión*, trad. de Cecilia Absatz, Buenos Aires, Catálogos Editora.

- Martín, Rebeca (2006), “Duplicaciones, desdoblamientos y escisiones en la narrativa fantástica de Cristina Fernández Cubas”, en Marco Kunz, Ana María Morales y José Miguel Sardiñas, *Lo fantástico en el espejo. De aventuras, sueños y fantasmas en las literaturas de España*, Ciudad de México, Coloquios Internaciones de Literatura Fantástica, pp. 219-230.
- Martín, Rebeca (2007a), *La amenaza del yo. El doble en el cuento español del siglo XIX*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- Martín, Rebeca (2007b), “Las realidades enturbiadas: los impostores de Cristina Fernández Cubas”, en Irene Andrés-Suárez y Ana Casas, *Cristina Fernández Cubas. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Cristina Fernández Cubas. 17-19 de mayo de 2005*, Madrid, Arco / Libros, pp. 135-146.
- Morales, Ana María (2004), “Transgresiones y legalidades (lo fantástico en el umbral)”, en Ana María Morales y José Miguel Sardiñas (eds.), *Odiseas de lo fantástico*, México, Congreso Internacional de Literatura Fantástica, pp. 25-38.
- Morales, Ana María (2008), “De lo fantástico en México”, en Ana María Morales, *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*, México, Oro de la Noche, pp. vii-xliii.
- Muñoz Rengel, Juan Jacinto (2015), “Lo fantástico como indagación. La ficción como herramienta del conocimiento”, <https://juanjacintomunozrengel.com/articulos/> (2-9-2020).
- Reisz, Susana (2001), “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”, en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 193-221.
- Rank, Otto (1976), *El doble*, Buenos Aires, Ediciones Orión.
- Roas, David (2004), “Contexto sociocultural y efecto fantástico: un binomio inseparable”, en Ana María Morales y José Miguel Sardiñas

(eds.), *Odiseas de lo fantástico*, México, Congreso Internacional de Literatura Fantástica, pp. 39-56.

Roas, David (2005), “La presencia de lo cotidiano. Verosimilitud e incertidumbre fantástica en la narrativa breve de José María Merino”, en I. Andrés-Suárez y Ana Casas (eds.), *Cuadernos de narrativa. José María Merino*, Madrid, Centro de Investigación de Narrativa Española-Arco/Libros.

Roas, David (2011), *Tras los límites de lo real*. Una definición de lo fantástico, Madrid, Páginas de Espuma.

Suárez Hernán, Carolina (2015), “Ambigüedad y fantasía en los relatos de Cristina Fernández Cubas”, *Revista de la ANLE*, 4(8), pp. 498-508, www.ranle.us/numeros/volumen-4/numero-8/ambigüedad-y-fantasia-en-los-relatos-de-cristina-fernandez-cubas/ (15-12-2020).

Todorov, Tzvetan (2009), *Introducción a la literatura fantástica*, trad. de Silvia Delpy, Ciudad de México, Ediciones Coyoacán.