

La tradición literaria en *La puerta entreabierta* de Fernanda Kubbs: nuevas formas y resignificaciones del motivo del autómeta*

The literary tradition in *La puerta entreabierta* by Fernanda Kubbs: new forms and resignifyings of the motif of the automaton

SARA NÚÑEZ DE LA FUENTE
Grupo de Investigación GEIG (Universidad de León)
Universidad Isabel I
sarandelaf@gmail.com

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-3853-2822>

Recibido: 09/01/2020. Aceptado: 07/04/2020.

Cómo citar: Núñez de la Fuente, Sara, “La tradición literaria en *La puerta entreabierta* de Fernanda Kubbs: nuevas formas y resignificaciones del motivo del autómeta”, *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 18 (2020): 1-21.

DOI: <https://doi.org/10.24197/sxxi.18.2020.1-21>

Resumen: En el siguiente artículo se analiza la novela de Fernanda Kubbs *La puerta entreabierta* poniendo el foco principalmente en la nueva versión de la figura del autómeta, que cuenta con diversos precursores a lo largo de la historia de la literatura y la cultura. No obstante, la versión renovada del autómeta que propone la escritora presenta unas características particulares que lo alejan parcialmente de la tradición literaria en la que se inserta. Se podría afirmar que se trata de un pretexto para introducir en la obra un conjunto de referencias intertextuales y culturales que recuerdan a algunos de sus predecesores más relevantes (como Frankenstein o el ajedrecista de Wolfgang von Kempelen) con una finalidad estética, es decir, para crear una atmósfera narrativa con ecos históricos que inviten al lector a reconocerlos a modo de juego.

Palabras clave: Cristina Fernández Cubas; Fernanda Kubbs; literatura fantástica; literatura española; autómetas.

* Este artículo se inscribe en el proyecto de investigación subvencionado «Estrategias y figuraciones de lo insólito. Manifestaciones del monstruo en la narrativa en lengua española (de 1980 a la actualidad)», con referencia PGC2018-093648-B-I00.

Abstract: The following paper reviews the novel *La puerta entreabierto* by Fernanda Kubbs focusing fundamentally on the new version of the automaton figure which has many precursors throughout the literary and cultural history. However, the new automaton figure that Fernanda Kubbs proposes presents some particular characteristics that partially distance it from the literary tradition to which it belongs. It might be said that this is a pretext to introduce a set of intertextual and cultural references in the argument recalling some of the most relevant predecessors (like Frankenstein or the chess player of Wolfgang von Kempelen) with an aesthetic purpose, in other words, to create a narrative environment with historical echoes which invite the reader to recognise them.

Keywords: Cristina Fernández Cubas; Fernanda Kubbs; fantastic literature; Spanish literature; automaton.

Sumario: Introducción: referencias intertextuales y estructura narrativa en *La puerta entreabierto*, El tema de la vida artificial en la literatura y la cultura, El valor simbólico del viaje, Conclusiones y Bibliografía.

Summary: Introduction: intertextual reference and narrative structure in *La puerta entreabierto*, The theme of artificial life in literature and culture, The symbolism of the journey, Conclusions and Bibliography.

INTRODUCCIÓN: REFERENCIAS INTERTEXTUALES Y ESTRUCTURA NARRATIVA EN *LA PUERTA ENTREABIERTA*

El protagonismo de *La puerta entreabierto* (2013), la novela que Cristina Fernández Cubas (1945-) escribe bajo el pseudónimo de Fernanda Kubbs, recae sobre Isa, una joven periodista a la que le han encargado un reportaje sobre el mundo de la magia. A pesar de su escepticismo, la reportera se reúne con Krauzza Demirovska, una afamada pitonisa de paso por la ciudad. Paradójicamente, la escéptica periodista sufre una transformación inesperada que la introduce en una nueva realidad. Isa atraviesa una puerta que conecta el mundo que ella conocía con un espacio regido por unas leyes naturales diferentes que la sitúan en una nueva perspectiva. En ese lugar se encomienda a una serie de extravagantes personajes que se cuentan entre ellos fascinantes historias. De esta forma, la novela de Fernández Cubas evoca tanto el mítico personaje de Alicia creado por Lewis Carroll (1832-1898) en 1865 como la estructura narrativa del *Quijote* o de *Las mil y una noches*.

En cuanto a la primera referencia intertextual señalada, es preciso señalar, sin embargo, que *Alicia en el País de las Maravillas* (1865) no es la primera obra que recrea el tema de la apertura a otros mundos posibles,

sino que el libro de Carroll se sustenta sobre la base de una literatura de tradición oral entre cuyos motivos más recurrentes se encuentra la figura simbólica de la llave de oro con la que los héroes abren la puerta a nuevas realidades (Birkhäuser-Oeri, 2010) y que continúa apareciendo en la literatura contemporánea bajo diferentes formas entre diversos autores que evidencian el influjo de este tipo de relatos en su trayectoria narrativa, especialmente en las obras destinadas al público infantil y juvenil.

Cabe señalar a este respecto dos novelas en las que, si bien, no se presenta de forma explícita una llave de oro, como en el clásico de Carroll, sí se observan otros objetos de la misma familia simbólica. Vemos, por ejemplo, cómo la diosa de la Libertad le entrega una moneda verde a Sara Allen, la protagonista de *Caperucita en Manhattan* (1990), para continuar con sus aventuras, en vez de regresar a la prosaica realidad de la que se evade a través de sus libros preferidos, o el anillo y el cascabel mágicos que el mago Merlín entrega a la princesa Constanza en *La puerta de los pájaros* (2014), lo que le dará pie a introducirse en un bosque onírico donde se reúne con un unicornio.

Junto con Carmen Martín Gaité (1925-2000) y Gustavo Martín Garzo (1948-), autores de ambas novelas respectivamente, Fernández Cubas es una de las escritoras contemporáneas que más remite en su narrativa a los relatos de tradición oral, así como a los grandes clásicos de la literatura universal, como fuente inagotable de reescrituras y resignificaciones de antiguos símbolos y motivos literarios que proponen nuevas formas de aproximarnos a la complejidad psicológica del ser humano. Asimismo, la trayectoria narrativa de la escritora permite observar su obra bajo los estudios de la literatura fantástica contemporánea que ponen el énfasis en distintas formas de lo monstruoso, en el llamado gótico contemporáneo o el fantástico posmoderno, incluso en la narrativa de lo inusual, que se aplica a las narradoras hispanoamericanas actuales. Igualmente, estos estudios conceden gran importancia a la labor de la voz femenina, aún marginada en el canon literario global y en el de la literatura no mimética. Entre dichos estudios, cabe destacar, a modo de ejemplo, *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)* coordinado por Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano y *Voces de lo fantástico en la narrativa española contemporánea* de David Roas y Ana Casas.

Por ello, no debe extrañar que el tema de la apertura a otras realidades constituya el foco de esta novela, cuya trama se sustenta sobre el poder incontrolado de una adivina que transforma al personaje de la

joven periodista en una autómeta al reducir su tamaño y encerrarla, para el propio desconcierto de la Gran Demirovska, en la esfera mágica con la que adivina el porvenir. De esta manera, Fernández Cubas no solo presenta una referencia al motivo literario del autómeta, sino que muestra, además, la otra cara del motivo, es decir, la inquietud del creador ante su propia creación:

Lo único que me quedaba claro era que yo estaba unida a Krauzza-Pepita por una conexión más que especial, algo así como una estrecha relación de parentesco. Y eso me sonaba... ¿Frankenstein? Sí, casi enseguida pensé en Frankenstein. O, mejor, en la criatura del joven, solitario y minucioso doctor Víctor Frankenstein, en su creación, en su invento. Y también en el susto mayúsculo del gran hombre de ciencia ante el primer signo de vida de su pequeño monstruo (2013: 22-3).

En cuanto a la estructura narrativa en forma de compendio de relatos ensamblados con el argumento central de la novela, resulta pertinente remontarse, en el plano literario español, al origen de la novela moderna, que se sitúa en *Don Quijote de la Mancha*. Para comprender la estructura de la obra cervantina es preciso tener en cuenta que a comienzos del siglo XVII, entre otras lecturas de recreación —como los textos caballerescos, los pastoriles y algo de picaresca— eran habituales los cuentos y relatos cortos habitualmente procedentes de la narrativa italiana y de los que Cervantes tenía conocimiento, como puede observarse en el prólogo de sus *Novelas ejemplares*, donde afirma “yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas” (1998: 52). Esta aclaración por parte de Cervantes resulta muy ilustrativa del contexto histórico en el que se encuentra, pues apunta a que la técnica novelesca de origen italiano y sus temas ya se utilizaban por otros escritores españoles (Fernández Nieto, 2001).

El planteamiento de estos relatos, que normalmente se basa en unos personajes que cuentan una serie de historias para entretener sus momentos de ocio, explicaría la estructura narrativa del *Quijote*, obra cumbre que continúa siendo, a su vez, una referencia para los novelistas actuales, y en concreto para Fernández Cubas, como se puede observar en la disposición narrativa que configura *La puerta entreabierto*, entre cuyas páginas se entrelazan con la historia principal la “Historia de las hermanas Fox”, “El

caso que Sherlock Holmes no supo resolver”, “El tratante de rarezas cuenta un tormento”, “El dueño de las palabras (cuento truncado)” y “Habla Miroslav, gitano errante”.

Asimismo, en el Ciclo Encadenados, Martín Garzo plantea una reflexión acerca de la sugestiva estructura de *La puerta entreabierta* ofreciendo un panorama de referencias literarias más amplio que se presentan como precursoras de la novela de Fernández Cubas. El escritor vallisoletano se refiere a esta sucesión de cuentos que recuerda a *Las mil y una noches* como un intento de recuperar el relato como fuente de juego, algo que tanto le gustaba a la gran narradora Isak Dinesen y que la literatura ha perdido un poco en la actualidad; pero podemos observarlo en grandes obras clásicas como *Tristram Shandy* o el *Quijote* (Martín Garzo, en BNE 2018).

EL TEMA DE LA VIDA ARTIFICIAL EN LA LITERATURA Y LA CULTURA

Como se ha señalado más arriba, Fernández Cubas presenta con frecuencia en su narrativa diversos vínculos intertextuales con las historias de nuestra tradición como fuente de nuevas formas y resignificaciones de antiguos motivos literarios, y en el caso de *La puerta entreabierta* esta influencia se vislumbra, entre otros aspectos, en la condición de autómatas que adquiere el personaje de Isa como consecuencia del poder incontrolado de la Gran Demirovska. De esta forma, la escritora presenta al lector una dualidad conformada por la figura del autómatas y su creador que se documenta en las historias ancestrales. Por ello, antes de observar las características que reviste la figura del autómatas en la novela, resulta pertinente presentar un breve panorama histórico sobre el mito de la vida artificial que sirva como marco de referencia para el análisis posterior de la nueva configuración del motivo que propone Fernández Cubas.

La presencia de autómatas, estatuas vivientes y otras formas de vida artificial se observa de manera recurrente en diversas manifestaciones artísticas, pues el concepto no alude de forma exclusiva a la tecnología moderna. La idea de crear vida a partir de materia inerte constituye, por el contrario, uno de los deseos atávicos del ser humano, que halla sus raíces en los mitos de creación de diferentes culturas (Frenzel 1980: 153).

La mitología griega, por ejemplo, da cuenta de múltiples figuras de piedra, barro u otros materiales, a las que el poder divino les insufla vida. En *Los trabajos y los días* (vv. 42-105), de Hesíodo (700 a. C.), Prometeo roba el fuego a Zeus para el bien de los hombres. Como consecuencia, el

padre de los dioses responde a la ofensa ordenando a Hefesto mezclar tierra con agua para crear una figura de doncella engañosa con rostro semejante al de las diosas inmortales (vv. 60-63). Cada dios confiere a la figura una cualidad; sin embargo, Hermes le otorga la mentira y la inconstancia. De esta forma, los dioses consiguen introducir la desdicha en el mundo de los mortales.

Durante la Edad Media continúan apareciendo en un plano ficcional las figuras animadas de piedra o bronce, pero ya no adquieren una posición central. Además, ya no solo son los dioses quienes otorgan vida a estas figuras, sino que pueden hacerlo también los humanos impulsados por sus pasiones y deseos. El historiador inglés William of Malmesbury (*De gestis Regum Anglorum libri quinque*, 1124/25) fue el primero en contar la historia del poder que ejercía sobre un joven la estatua de Venus (Frenzel, 1980). Asimismo, los libros de caballerías también constituyen una fuente documental significativa sobre descripciones de autómatas. Cabe recordar que el espacio narrativo de estas novelas está conformado por elementos maravillosos y fantásticos como anillos mágicos, jardines paradisiacos, monstruos o autómatas que, en muchas ocasiones, se encuentran a medio camino entre la magia y el funcionamiento mecánico.

Dentro del plano literario español, uno de los primeros autómatas de la Edad Moderna, se sitúa en el capítulo LXII de la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha* (1605), donde encontramos la referencia a un busto que responde rápidamente a las preguntas que le formulan al oído. No obstante, se trata de un truco que se explica por una persona que se introduce debajo de la mesa antes de que lleguen los visitantes.

Más adelante, a finales del siglo XVIII, la figura del autómata comienza a observarse desde una perspectiva más negativa. El antiguo tópico que, desde principios de la era cristiana, concibe al mundo como escenario y al ser humano como actor, y donde había que cumplir de la mejor forma posible el papel otorgado por la providencia, comienza a diluirse. Es decir, la vida deja de entenderse como un preludeo de otra vida, y el papel destinado se considera como una especie de condena que reduce a las personas a simples marionetas.

Esta evolución del pensamiento, que suscita reflexiones sobre la libertad del hombre artificial, pues se contempla como un reflejo de la propia situación, da lugar a novelas como *Las desventuras del joven Werther* (1774) donde Goethe (1749-1832) compara la situación del ser humano con las marionetas. También, E.T.A. Hoffmann (1776-1822), ya en el siglo XIX, remite al motivo literario del autómata desde una

perspectiva negativa en el relato *El hombre de la arena* (1817) con el personaje de la muñeca Olimpia. Casi al mismo tiempo, se publica la famosa novela *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley (1797-1851), en la que el hombre artificial escapa del control de su creador y los acontecimientos desembocan en consecuencias negativas alejadas del objetivo inicial.

A finales del siglo XIX, y durante el siglo XX, continúa observándose a los autómatas desde un punto de vista negativo suscitado, ahora, por la amenaza que supone para la sociedad el avance tecnológico. En esta época, el motivo literario reviste reflexiones sobre la falta de alma de los autómatas. Es preciso señalar en este punto la obra de teatro *RUR. Robots Universales Rossum* (1920) de Karel Čapek (1890-1938), en la que se utiliza el término “robot” por primera vez.

En el siglo XXI, la figura del autómata continúa apareciendo en la narrativa de estética fantástica, como se puede observar en *La puerta entreabierta*, publicada en 2013. Sin embargo, aunque se evoca el motivo literario de forma explícita, incluso remarcando en ciertos pasajes el vínculo entre su autómata y la amplia tradición cultural en la que se inserta, con referencias a Frankenstein o al ajedrecista de Wolfgang von Kempelen, conviene resaltar que se observa una novedosa variante sobre la que conviene poner el foco para dilucidar qué formas y significados adquiere la figura del autómata en una novela contemporánea. Pues, en una primera lectura ya se aprecian diferencias que lo alejan de algunas de las formas más significativas que la tradición literaria ha expresado en relación con el motivo, con la que mantiene, no obstante, diversos puntos en común. A continuación, se observará, por tanto, el proceso de creación del autómata por parte del personaje de Krauza Demirovska para pasar, posteriormente, a analizar dicho proceso.

A lo largo de las primeras páginas, vemos cómo el personaje de la reportera acude con desgana y escepticismo al consultorio de la adivina por orden del jefe de redacción. Sin embargo, este desinterés sirve paradójicamente de enlace con la futura condición de autómata de la periodista que ni la pitonisa ni la propia Isa en ese momento se podían imaginar: “—Concéntrrrrese. ¿Cuál es su prrrroblema? —Trabajo — contesté como una autómata” (2013: 13). Es decir, nos encontramos ante una prolepsis que anuncia de forma velada la misteriosa transformación de la joven en un pisapapeles que romperá con las leyes naturales que rigen el mundo real y que, en principio, situará el argumento dentro de la

categoría de lo fantástico según la clasificación que establece David Roas en *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico* (2011).

A medida que avanza el diálogo delante de la bola de cristal, todo comienza a girar alrededor de Isa, y oye la voz de la adivina cada vez más dulce, lejana y armoniosa. A continuación, se siente:

nadando en un líquido mullido, un colchón de plumas, un entorno que se adaptaba a mi cuerpo como un guante. Flotaba en un agua densa, acogedora. Aunque ¿era agua? ‘La densidad del mercurio, suponiendo que tuviéramos una piscina llena de tal líquido, nos impediría bucear’. Voces antiguas. El colegio. Y yo soñando con hacer el muerto en una piscina llena de mercurio (2013: 15).

La joven reportera considera que lo que le está sucediendo es una pesadilla, que cuando abra los ojos habrá terminado. Cuenta hasta tres, abre los ojos, pero no ve nada. Enseguida Krauza retira el paño negro de la bola para mostrar la criatura a dos compañeras de profesión que la acompañan. Isa observa desde el interior de la bola que la adivina ha perdido sus enérgicas erres y ya no recuerda a la prepotente Gran Demirovska de aquella misma tarde. Su nombre verdadero es Pepita y, al parecer, no tiene la menor idea de cómo enmendar este impresionante desatino. Sus gemidos de desesperación, potentes y desgarradores, atraviesan el cristal y se ensartan como agujas en el diminuto cuerpo de Isa, a quien afecta, igualmente, el alcohol que Krauza ingiere con avidez. La situación escapa de toda comprensión lógica. Isa se observa pequeña como un grillo, en el interior de una bola de cristal y unida a Krauza a través de un cordón umbilical invisible. De esta forma, la adivina se convierte en una especie de madre, e Isa, consciente de su situación, aduce: “yo no era más que una prolongación de su persona, un ser incompleto y dependiente. Ese pensamiento no me gustó en absoluto, pero era lo que mejor definía mi horrible situación. Y volví a acordarme de Frankenstein” (2013: 24).

A punto de que se le cierren los ojos en el interior de la bola, Isa se siente perdida e insignificante: “Me sentí *cosa*. Me sentí *esto*” (2013: 38). Al despertar, observa que, aunque continúa en el interior de la esfera, el entorno ya no es el mismo, ni hay rastro de las tres magas. Se encuentra sobre un velador, en penumbra. Cuando empieza a distinguir los objetos, ve un cartel que anuncia un negocio: EL BAÚL DE DOBLE FONDO, y una gran mesa que sirve de mostrador, junto a la que se encuentra Baltus,

el propietario del negocio, un extravagante coleccionista de objetos raros que siente curiosidad ante el nuevo ejemplar que le acaba de llegar, al que califica, de forma explícita, de autómeta y de cuya voz narradora se sirve Fernández Cubas para introducir una breve panorámica sobre la tradición cultural de estas figuras desde la perspectiva del plano mecánico.

La diminuta reportera observa los objetos que le hacen compañía sobre el velador:

Pisapapeles, fósiles, esferas con muñecos en su interior, barcos encerrados en botellas... Había también una pecera de cristal con peces de colores condenados para siempre a nadar en círculo. Sentí un arrebató de piedad colectiva. Por ellos, por mí misma. Eran mis semejantes, mis iguales. Pero no ignoraba que poco debía esperar de mis compañeros de infortunio. De aquellos peces de colores, de los barcos varados o de los muñequitos aguardando a que una mano diera la vuelta a sus casas de cristal y cayeran motitas de algodón que recordaran la nieve (2013: 44).

Baltus, más que sorprendido, parece estar interesado. “—Eres un autómeta ¿verdad?” (2013: 46) —le pregunta a la joven. “—¿Quién mueve tu mecanismo? ¿Quién te ha creado?” (2013: 47) —continúa intrigado. Y se plantea que si no fuera tan pequeña y en lugar de una esfera perfectamente cerrada ocupara un receptáculo de mayor tamaño se podría pensar que hay un truco como, por ejemplo, un hombre de carne y hueso escondido en las entrañas del artilugio manejando los movimientos de la figura. Sin embargo, ese no puede ser el caso. Según Baltus, no nos encontramos ante nada que se parezca al turco, el jugador de ajedrez creado por Wolfgang von Kempelen que viajó por todo el mundo y venció al propio Napoleón. El coleccionista le pregunta a Isa si sabe a quién se refiere, a lo que la joven responde encogiéndose de hombros. Baltus, con cierta indignación, arguye que, si conociera la historia de sus predecesores, esta conversación resultaría más fácil. Pero, quién sabe, tal vez se trata de una autómeta de verdad y poco tiene que ver con el ajedrecista famoso, que resultó ser una patraña.

Desde el interior de la esfera Isa se plantea a quién se dirigen realmente las palabras de Baltus, no sabe si le habla a ella, la supuesta autómeta, o al pretendido creador, el verdadero cerebro que desde la distancia maneja sus movimientos. Exhausta de tanto enigma, Isa se desliza lentamente por las paredes de la bola hasta dejarse caer en el centro.

Al cabo de unos segundos, se da cuenta de que su posición, con las piernas cruzadas a la usanza oriental, recuerda a una turca.

Más adelante, Isa conoce a Luz y Paz las mejores amigas de Baltus, dos hermanas gemelas que viven en el último piso de ese edificio a las que es imposible distinguir, pues su aspecto resulta idéntico de una forma milimétrica, como si sus vidas hubieran sido exactamente las mismas. Estos personajes evocan, por tanto, el motivo literario del doble¹, que, junto con el del autómatas, constituye uno de los más recurrentes en la tradición literaria. Ambas tradiciones se dan la mano cuando la pequeña autómatas narra su historia a las gemelas, quienes no se muestran seguras de la veracidad de los hechos, pues hay engaños astutamente tramados.

Al día siguiente, cuando a Baltus ya no le cabe duda de que Isa no es una autómatas, le explica que está en depósito. Esto significa que un viajante de curiosidades le visita de vez en cuando y deja allí sus piezas hasta que unos días más tarde regresa. Como buen vendedor, habla en demasía de los objetos que pretende vender y de lo mucho que le ha costado conseguirlos, pero no proporciona ninguna información sobre los lugares donde encuentra esas piezas ni quiénes son sus proveedores, tampoco habla de las ciudades o países por los que se mueve; de manera que iba a resultar complicado averiguar cómo Isa, a quien presentó como un pisapapeles que venía de muy lejos, había ido a parar a El Baúl de Doble Fondo.

En ese mismo instante suena la campanilla de la puerta, y casualmente es el tratante de rarezas, que volvía para hablar de negocios en relación con la esfera de cristal. Baltus, con el objetivo de proteger a Isa, le dice que acaba de vender aquella pieza a sus vecinas, las gemelas idénticas Luz y Paz. Sin embargo, el comerciante se obstina en verla por última vez, pues su intención es construir un objeto semejante, o incluso perfeccionarlo. Baltus le permite, por tanto, acercarse a ella, pero con el propósito de averiguar la mayor cantidad de información posible sobre el origen de la esfera y actuar en consecuencia, es decir, para acercarse a la solución del enigma. Sin embargo, el comerciante no puede aportar demasiada información. Tan solo afirma que el peculiar objeto se lo consiguió un gitano extravagante llamado Miroslav (que se analizará en el siguiente apartado), pero no puede conducirlos hasta él porque solo Miroslav decide cómo, cuándo y dónde se deja ver.

¹ Para un estudio más profundo sobre motivo del doble, véase Núñez de la Fuente, Sara (2019).

Aunque el gitano no suele ofrecer información sobre sus transacciones, esta vez sí había contado algo al tratante, le habló de tres hombres un tanto extraños, cuya descripción hizo caer en la cuenta a Isa de que en realidad se trataba de Krauza junto con las otras dos adivinas. Y el lugar donde se efectuó la transacción fue al otro lado de la frontera. Al referirse a ese lugar, se produjo un tenso silencio, como si el comerciante hubiera mencionado “un lugar prohibido, el Castillo de Irás y No Volverás o el mismísimo infierno” (2013: 84).

Días más tarde, parece que la atmósfera protectora del interior de la bola se está deteriorando y no hay tiempo que perder. Baltus liberaría a Isa, la conduciría al lugar de donde había venido, es decir, a la frontera, pese a que no se había atrevido a pronunciar aquella inquietante palabra. Al salir a la calle, Isa se da cuenta de que se encuentra en la misma ciudad donde vivía antes del extraño suceso, pero todo parece distorsionado y doble. De alguna manera que no se consigue explicar, contempla al mismo tiempo la ciudad y su reflejo invertido en un espejo: “Porque se diría que las casas, los cines, las tiendas, la ciudad entera, en fin, no estaba cimentada en la tierra, como sería lo normal, sino posada con el máximo cuidado sobre la superficie de un espejo” (2013: 151).

Baltus le dice que pronto va a llegar el momento de despedirse. Cuando Isa sienta a la Gran Demirovska cerca, dejará la esfera en el lugar de la ciudad de donde procede y en el que, sin duda, aún se encuentra Krauza. Él se situará a una distancia prudencial para no impedir a Isa el regreso a su mundo, aquel mundo donde todo es lo mismo, pero al revés. No obstante, Baltus afirma que debajo de sus pies no hay nada, sino que se trata de un efecto óptico visible en días claros, una ilusión. Sin embargo, muchos, de pequeños, fantaseaban con viajar a la ciudad-reflejo, pues creían que existía de verdad.

El plan de Baltus se cumplió según lo esperado y la reportera retornó a su mundo. Amaneció en una habitación en sombras con el cuerpo entumecido, la sensación de haber realizado un gran esfuerzo y un dolor agudo en la frente. No sabía dónde estaba ni el tiempo que llevaba ahí tendida. Además, ante Isa no se encontraba la Gran Demirovska, sino una mujer oronda y desaliñada llamada Pepita que sostenía entre sus manos una copa panzuda. Aquel sitio no era un simple bar, sino una taberna de la peor especie. En ese mismo lugar, Pepita y sus dos amigas, al ver de nuevo la esfera, y sin Isa dentro, piensan que no merece la pena dar más vueltas al asunto, que es verdad que a veces podían suceder cosas extrañas, pero también, a menudo, se solucionaban por sí mismas, como había sucedido

con este caso. Al llevarse la mano a la frente y palparse el chichón, Isa pensó que tal vez iba andando por la calle, pensando en un recorte de publicidad que llevaba en el bolsillo donde se anunciaba la Gran Demirovska, cuando, de pronto, sufrió un accidente, perdió el sentido y el nombre de la adivina se coló en sus sueños, y de este modo inventó también a Baltus y todos los demás personajes que la habían acompañado en el mundo del otro lado del espejo.

Por tanto, todo lo que le sucedió, al igual que a la mítica Alicia de Carroll, había sido producto de su imaginación, por lo que el argumento de la novela que, en principio, parecía responder a las características del relato fantástico, da lugar a una trama que, según la clasificación de Roas (2011), se inserta en la tradición de la literatura pseudofantástica, pues los hechos extraordinarios se terminan racionalizando, en este caso, a través de la vía de lo *fantasmatique*; es decir, mediante la manifestación de un fenómeno psicológico.

Además, Fernández Cubas emplea al mismo recurso narrativo que en el relato “Interno con figura”, que se incluye dentro de su volumen de cuentos *La habitación de Nona* (2015), cuando, en el epílogo cede a la protagonista, en este caso Isa, el mérito de trasladar al papel aquella historia, a medio camino entre la realidad y la imaginación, a la que decide titular *La puerta entreabierta*: “Y aunque todavía ahora, en vísperas de su publicación, ignore si, al aparecer el libro en mi mundo, lo hará al mismo tiempo su reflejo o sombra en muchos otros, no olvido, por experiencia, que los objetos se mueven a menudo mejor que las personas” (2013: 221).

Tras observar el proceso de transformación del personaje de Isa en autómatas y el regreso a su forma habitual, es preciso poner el foco los principales elementos narrativos que sustentan esta trama con el fin de desentrañar sus características y significados. El primer aspecto que llama la atención en relación con la diminuta figura de la periodista en el interior de la esfera es su notable carácter simbólico. Recordemos que cuando la joven se queda atrapada en el interior de la esfera, se siente nadando en un líquido mullido, un entorno que se adapta perfectamente a su cuerpo que le hace caer en una especie de estado de inconsciencia que la retrotrae hasta la infancia; y recuerda cómo soñaba con hacer el muerto en una piscina de mercurio, también en un viaje de estudios al mar Muerto y en la cascada de agua del río de su pueblo, donde no se atrevió a cruzar la cortina de agua. Sin embargo, otros sí lo hicieron y al salir contaban maravillas.

Cabe reflexionar, por tanto, sobre el valor simbólico de la esfera, que, junto con la referencia al cordón umbilical invisible, y al líquido que

contiene, apunta al origen de la vida y se erige, por tanto, como una imagen metafórica del vientre materno. Asimismo, Cirlot, en su *Diccionario de símbolos*, destaca que:

en el *Banquete*, Platón, al referirse al hombre en estado paradisiaco, anterior a la caída, lo juzga de andrógino y esférico, por ser la esfera la imagen de la totalidad y la perfección. Es posible que tengan este sentido las esferas transparentes que alojan a las parejas de amantes en *El jardín de las delicias* del Bosco (Prado) (2018: 194-5).

De esta idea, se deduce el tema del origen de la vida desde una perspectiva más amplia, entendida como estado originario de la humanidad, lo que se refuerza con el valor simbólico del líquido, que, en este caso, se relaciona con el mito de las aguas primordiales, imagen de la protomateria, donde se hallaban los cuerpos sólidos aún sin forma y rigidez: Por ello, “los alquimistas denominaban ‘agua’ al mercurio en el primer estadio de la transformación y, por analogía, al ‘cuerpo fluídico’ del hombre, lo cual interpreta la psicología actual como símbolo del inconsciente, es decir, de la parte informal, dinámica, causante, femenina, del espíritu” (2018: 69).²

De todo ello se deduce que el personaje de la Gran Demirovska reúne en su caracterización una serie de atributos que remiten tanto a la tradición de los creadores de autómatas como al arquetipo de la Gran Madre, o de la Madre Naturaleza (pero, en este caso, desnaturalizada) (Jung, 2015). En cuanto a su vínculo con los creadores de vida artificial, es preciso señalar que comparte con dicha tradición una serie de rasgos que permiten observarla desde esta perspectiva; no obstante, también presenta algunas diferencias significativas que la convierten en una versión novedosa del antiguo motivo literario. Es decir, la Gran Demirovska, a diferencia de sus antecesores, no tiene como objetivo fabricar un autómata y concibe su propia obra como un fenómeno insólito para el que no encuentra explicación, como se puede observar a través de la voz narradora de Isa:

Me estremecí. Krauza, La Gran Demirovska, la supuesta adivina, la madre desnaturalizada e ignorante que, sin saber cómo y, encima, asustándose de su actuación, me había traído a este extraño mundo... Por un lado, deseaba encontrarla cuanto antes e intentar

² El año de la primera edición es 1958.

acabar con el hechizo. Por otro, la temía. Y es que Krauza, la madre, la ignorante, la adivina o la farsante, era mucha Krauza (2013: 157).

Se puede deducir, por tanto, que Krauza guarda cierta relación con la tradición de creadores cuyas obras escapan de su propósito inicial, como la escoba de *El aprendiz de brujo*³ o la criatura del doctor Frankenstein. Sin embargo, en el caso de *La puerta entreabierta*, la adivina nunca tiene por objetivo crear un autómeta. Es decir, lo que escapa de su control no es el comportamiento autónomo de la figura, como en los ejemplos anteriormente señalados, sino el propio acto creador al que Isa se refiere como hechizo. Asimismo, la configuración del pisapapeles también difiere en gran medida de la que manifiestan los autómetas más relevantes de la tradición literaria, pues Isa es una humana que posteriormente queda reducida a la categoría de objeto, a diferencia de sus antecesores, cuya vida se origina a partir de materia inerte.

Cabe señalar, además, que la periodista nunca deja de ser humana en esencia, a pesar de su forma inusual. De manera que cuando observa los objetos que le hacen compañía sobre el velador —pisapapeles, fósiles, esferas con muñecos en su interior, barcos encerrados en botellas, una pecera con peces de colores— considera, sin abandonar el punto de vista de un ser humano, que son sus semejantes, sus compañeros de infortunio: “Sentí un arrebato de piedad colectiva. Por ellos, por mí misma. Eran mis semejantes, mis iguales” (2013: 44). De esta forma, la protagonista evoca, en cierto modo, las reflexiones sobre la libertad del hombre artificial que se desarrollan a finales del siglo XVIII como cuestionamiento de la propia situación, pues las bases del antiguo tópico que insiste en la importancia de cumplir el papel otorgado por la providencia, como se formula en *El gran teatro del mundo* (1655) de Calderón (1600-1681), comienzan a tambalearse y el papel destinado se considera una condena que convierte a las personas en marionetas movidas por hilos que manejan manos invisibles, del mismo modo que Isa se siente manejada en el interior de la esfera por la Gran Demirovska: “¿a quién estaba preguntando realmente? ¿A mí, a la supuesta autómeta? ¿O a mi pretendido creador, al verdadero

³ Este relato aparece por primera vez en el *Philopseudés* de Luciano de Samosata en el siglo II. Sin embargo, ha pasado a la posteridad a través de Goethe, quien lo recreó en una balada. Esta obra a su vez inspiró el famoso *scherzo* del compositor francés Paul Dukas: *L'apprenti sorcier*. Posteriormente, Walt Disney lanzó su *Sorcerer's Apprentice* que en 1940 incluyó en su película de animación *Fantasia* con la música de Paul Dukas (Pedrero Sancho, 2006).

cerebro que, desde otro lugar, a distancia, me hacía asentir, negar, levantar un brazo o mover los dedos de una mano?” (2013: 50).

En cuanto a la caracterización de Krauza que evoca la idea de lo materno, es preciso señalar, para concluir con el análisis del personaje de la adivina, y de su vientre metafórico, que los símbolos de la madre manifiestan una ambivalencia significativa que la presentan como imagen de la naturaleza y, al mismo tiempo, como la “madre terrible”, es decir, como símbolo de la muerte. Por esta razón, para la enseñanza hermética, “regresar a la madre” significaba morir (Cirlot, 2018). Del mismo modo, Isa presenta deseos contradictorios en relación con Krauza, pues quiere encontrarla cuanto antes para revertir el hechizo y regresar a su mundo y forma habituales, pero la teme al mismo tiempo por el poder que manifiesta.

EL VALOR SIMBÓLICO DE VIAJE

Otro aspecto susceptible de análisis simbólico en relación con la transformación de Isa en autómatas es la frontera que une dos mundos distintos o, lo que es lo mismo, la puerta entreabierta que conecta el mundo real con el mundo de la imaginación, cuyo intermediario se simboliza, en este caso, a través de un gitano errante llamado Miroslav que transporta a Isa de un plano a otro, con su consiguiente cambio de forma, y donde cada espacio —el real y el imaginario— se observa como un reflejo del otro, lo que recuerda a *Alicia a través del espejo* (1871) de Lewis Carroll. Para comprender esta imagen metafórica resulta pertinente hacer referencia a algunas de las reflexiones que plantea Martín Garzo sobre la relación entre ambos planos. El escritor señala que “Es importante soñar, pero también vivir en ese mundo que compartimos con los demás, que es el mundo real. Los sueños deben ampliar ese mundo, y hacerle más verdadero y deseable, no servirnos de escape. Soñar es como viajar: lo importante es el regreso” (Martín Garzo, en Encuentros Digitales 2003).

Asimismo, Martín Garzo afirma que la etapa más creativa de la vida es la infancia:

En los adultos cada cosa es lo que es y no puede ser diferente, sin embargo, el niño en cada lugar puede encontrar una puerta distinta que lo transporte a otro lugar, como ocurre con *Alicia en el país de las maravillas*. Esos territorios a los que nos lleva la imaginación

nos complementan. Prescindir de ellos es como sufrir una amputación (Martín Garzo, en Lastra 2014).

Esta idea se relaciona con la reflexión que plantea el personaje de Baltus sobre la existencia del otro mundo. El coleccionista afirma que muchos, de pequeños, fantaseaban con viajar a la ciudad-reflejo, pues pensaban que existía de verdad. En definitiva, a través de estas citas se observa el ejercicio de la imaginación como un viaje que nos lleva hacia unos territorios que nos complementan, pero antes es preciso atravesar una puerta, a la que los personajes de *La puerta entreabierta* se refieren como frontera, cortina de agua o zona de paso. Este encadenamiento de símbolos que aluden al paso de la realidad a la imaginación se observa en el capítulo once, donde Fernández Cubas introduce un relato en primera persona titulado “Habla Miroslav, gitano errante”.

El gitano cuenta que fue bautizado en el rito *zgany* a los tres meses lunares de su nacimiento y, a pesar de que le sumergieron la cabeza en las aguas gélidas del río, no lloró, sino que resurgió sonriendo. Le impusieron el nombre del santo local, un varón piadoso y de gran mérito del que apenas sabe nada “ni siquiera si era pastor como nuestro padre Abel o cultivaba la tierra como el pérfido y envidioso Caín” (2013: 188). Parece ser que ahí empezó la historia de su pueblo, la eterna oposición entre el amor al aire libre y el suelo, la trashumancia y el sedentarismo. Según cuenta, muchos de los suyos, descendientes de Abel, habían terminado por asentarse presionados por edictos y prohibiciones. Pero la intención de Miroslav no es ahondar en la controversia, sino explicar por qué le llaman gitano errante.

Debido a la fortaleza y la incontenible alegría con la que nació, su pueblo se dio cuenta de que la vida del recién nacido iba a ser distinta a la de sus hermanos de la tribu. Además de tener tres nombres, viajaría por todo el mundo para encontrar a su doble, pues todos tenemos a alguien exactamente igual que nosotros en algún lugar. Lo más probable es que nunca lo encontremos, y si alguna vez nos cruzáramos con él, seguramente pasaríamos de largo, pues cuando uno va, el otro regresa, y así siempre. Sin embargo, le advirtieron de que cuando dejara la infancia y se valiera por sí mismo, debería poner todo su empeño en encontrar a su doble porque sin él siempre se sentiría incompleto.

Después de recorrer los cinco continentes sin encontrar a aquel en todo semejante a él, llegó un momento en el que comprendió que la ciencia de los ancianos de su tribu era incompleta. Pensaban que solo existía un

mundo, pero Miroslav se dio cuenta de que no era así cuando, un día, en una isla de las antípodas llamada Guirigay, y sin saber cómo, cruzó un umbral que le llevó a otro mundo: “En aquel instante supe, aunque nadie me había preparado para lo que estaba viviendo, que aquella Guirigay era *otra* Guirigay, una ciudad superpuesta, una realidad paralela a la que acababa de acceder por una puerta invisible” (2013: 198). A partir de entonces, Miroslav se esforzó a fondo en buscar los espacios intermedios, es decir, las zonas de paso o fronteras, y se convirtió en buhonero, intermediario, chamarilero... Siempre viajando, siempre en camino. Y, a pesar de que había visto réplicas perfectas de algunos de sus algunos familiares, no lograba encontrar a su doble; sin embargo, en una zona de paso descubre el nombre de Tarlabás: “nombre que me complace desde el primer momento y recibo con familiaridad, como si en el fondo ya lo conociera. Hay algo en él que armoniza plenamente con el mío” (2013: 200-1).

Para comprender el valor simbólico del viaje, es preciso tener en cuenta que, desde un punto de vista espiritual, no consiste simplemente en trasladarse de un espacio a otro, sino en la búsqueda y el cambio que conlleva el movimiento y la experiencia que de él se desprende. Por tanto, estudiar, investigar, buscar y vivir intensamente lo nuevo son modalidades de viajar o equivalentes simbólicos del viaje; de ahí que los héroes siempre sean viajeros, pues viajar es la representación de la aspiración, del anhelo que en ninguna parte encuentra su objeto (Cirlot, 2018).

En definitiva, el viaje simboliza en este relato la búsqueda de la imaginación a la que se accede a través de zonas de paso. Esta relación entre la idea de la puerta como apertura a la imaginación se refuerza con la referencia del narrador a un sueño a través del cual llega a una zona fronteriza: “porque los sueños, como muchos sabrán, son en sí mismos puerta y frontera” (2013: 198). Asimismo, la reflexión que plantea Martín Garzo acerca del valor complementario del mundo de la imaginación, y la comparación que hace entre su carencia y una amputación, se observa en el relato de Fernández Cubas a través del mito del doble, que, a lo largo de la historia de la literatura, se ha presentado bajo diferentes formas y significados; y ahora la escritora remite a su esencia dando lugar a una reescritura novedosa del antiguo motivo literario que, en este caso, representa la idea de la complementariedad, entendida como la unión entre el mundo real y el imaginario.

CONCLUSIONES

A lo largo de este artículo se ha analizado la novela de Cristina Fernández Cubas *La puerta entreabierta* poniendo el foco principalmente en la nueva versión de la figura del autómatas, que cuenta con diversos precursores a lo largo de la historia de la literatura y la cultura como la criatura del doctor Frankenstein o el ajedrecista de Wolfgang von Kempelen, a los que la escritora hace referencia de forma explícita para vincular la esfera con la tradición que la precede.

No obstante, la versión renovada del motivo que propone Fernández Cubas presenta unas características particulares que lo alejan de sus precursores hasta el punto de que el personaje de Baltus deja de considerarla una autómatas. Es decir, a lo largo del libro la figura de la esfera con Isa en el interior no llega a adquirir por completo la categoría de autómatas; se trata, por el contrario, de una percepción externa que procede de los personajes que la observan, quienes crean en torno a la figura un relato inexacto sobre su procedencia que la inserta en el mito de la vida artificial. Llevada esta idea al extremo, se podría afirmar que la figura de la esfera se trata de un mero pretexto para introducir en la novela un compendio de referencias intertextuales y culturales que evocan algunos de los autómatas más conocidos con una finalidad estética, es decir, para crear una atmósfera narrativa con ecos históricos que inviten al lector a reconocerlos a modo de juego. Es decir, *La puerta entreabierta* presenta diversas referencias intertextuales más o menos explícitas que, junto con una estructura compleja, dotan al libro de un carácter lúdico que conviene tener en cuenta de forma previa al análisis de la versión renovada del autómatas para comprender el marco narrativo en el que se inserta y llegar, de este modo, a conclusiones más exactas en relación con sus características y significados. Por ello, se ha considerado pertinente elaborar una introducción sobre los principales vínculos intertextuales y la estructura narrativa que presenta la novela.

Además del carácter parcial de autómatas que adquiere la diminuta periodista en el interior de la bola, llama la atención su valor simbólico en relación con el origen de la vida, lo que permite observar a la Gran Demirovska como una versión renovada de las figuras maternas que protagonizan diversos cuentos y leyendas, pero, del mismo modo que le sucede a Isa con sus predecesores, el vínculo de Krauza con las figuras femeninas que simbolizan la Madre Naturaleza (brujas, hadas, madrastras, abuelas, hilanderas...), se reduce a una mera apariencia, que da pie, no obstante, a introducir un entramado simbólico que evoca viejos mitos y

leyendas y dota, así, a la narración de un carácter onírico y legendario. Este efecto lo consigue al equiparar la bola de cristal y el líquido de su interior con un vientre materno del que Isa, que se ha quedado atrapada en su interior, depende para subsistir.

Además del carácter parcial de autómeta de Isa y de la similitud entre La Gran Demirovska, su creadora, y la Madre Naturaleza, el análisis del valor simbólico de la esfera resultaría incompleto si no se pusiera el foco sobre el personaje que cumple la función de intermediario entre el mundo real y el imaginario, entre el espacio donde Isa lleva una vida normal y la ciudad espejo, donde queda reducida a un objeto extraño que recoge un extravagante coleccionista. Es decir, el gitano errante Miroslav supone el auténtico resquicio a través del cual el personaje de la periodista accede a otro mundo, lo que conlleva, a su vez, un cambio de forma, por lo que no resulta descabellado afirmar que Miroslav se erige, en cierto modo, como creador de la autómeta.

Del mismo modo que los personajes de Isa y Krauzza recrean tintes legendarios que recuerdan a la tradición de los autómetas y a las imágenes de la Madre Naturaleza respectivamente, Miroslav, el gitano errante, recuerda a los héroes de los relatos de tradición oral, pues siempre son viajeros; es decir, representan la aspiración, el deseo insatisfecho que en ninguna parte encuentra su objeto. Y en el caso de esta novela en concreto, el viajero simboliza el enlace entre el mundo real y el imaginario, sin el cual nos convertimos en seres incompletos, y cuya representación se observa como un reflejo que da lugar a una reminiscencia del mito del doble, que recuerda, asimismo, a *Alicia a través del espejo*.

En definitiva, Fernández Cubas presenta en el siglo XXI una obra literaria de estética fantástica con diversas referencias intertextuales a temas y personajes recurrentes en la historia de la literatura y la cultura como recurso estético que dota a la obra de un carácter lúdico, consistente en el reconocimiento de estas referencias por parte del lector, y cuya compleja estructura hace referencia, asimismo, a algunas de las obras clásicas más relevantes de la historia de la literatura como el *Quijote* o *Las mil y una noches*. Se trata, por tanto, de una novela que entreteje diversos elementos simbólicos, procedentes de una amplia tradición cultural, que se disponen, principalmente, alrededor de la periodista, la adivina y el gitano errante, quienes representan, en su conjunto, el ejercicio de la imaginación, el acceso a un mundo hacia el que los escritores viajan cuando se sumergen en el espacio narrativo de su obra, como la protagonista y autora de

“Interno con figura”, o Isa, a quien Fernández Cubas cede la autoría de *La puerta entreabierta*.

BIBLIOGRAFÍA

- Biblioteca Nacional de España (2018), “Ciclo Encadenados: Gustavo Martín Garzo entrevista a Cristina Fernández Cubas”, en <https://www.youtube.com/watch?v=Xper99C1WtI> (Última consulta: 07/04/2020).
- Birkhäuser-Oeri, Sibylle (2010), *La llave de oro. Madres y madrastras en los cuentos infantiles* (R. Zauner, Trad.) Madrid, Turner.
- Cervantes, Miguel de (1998), *Novelas ejemplares I*, Madrid, Cátedra.
- Cirlot, Juan Eduardo (2018), *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela.
Encuentros digitales (2003), “Ha estado con nosotros... Gustavo Martín Garzo” en <https://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2003/12/919/> (Última consulta: 07/04/2020).
- Fernández Cubas, Cristina (2015), *La habitación de Nona*, Barcelona, Tusquets.
- Fernández Nieto, Manuel (2001), “La narrativa desde Cervantes”, en László Scholz y László Vasas (eds.), *Cervantes y la narrativa moderna*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, pp. 6-16.
- Frenzel, Elisabeth (1980), *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid, Gredos.
- Hesíodo (1990), *Obras y fragmentos* (A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez, Trad.) Madrid, Gredos.
- Jung, Carl Gustav (2015), *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo* (C. Gauger, Trad.), Madrid, Trotta.
- Kubbs, Fernanda (2013), *La puerta entreabierta*, Barcelona, Tusquets.

Lastra, María (2014), “La imaginación sirve para ahondar en la realidad” en

<https://www.elcomercio.es/v/20140529/cultura/imaginacion-sirve-para-ahondar-20140529.html>

(Última consulta: 07/04/2020).

Núñez de la Fuente, Sara (2019), “Estética de lo fantástico y complejidad formal en ‘Interno con figura’ de Cristina Fernández Cubas”, *Dialogía: revista de lingüística, literatura y cultura*, 13, pp. 169-187.

Pedrero Sancho, Rosa María (2006), “El aprendiz de brujo: de Luciano a Walt Disney pasando por Goethe”, *Koinòs lógos: homenaje al profesor José García López*, 2, pp. 747-756.

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