

LOS DOS LADOS DEL ESPEJO: ENIGMA Y DESDOBLAMIENTO EN "CON AGATHA EN ESTAMBUL" DE CRISTINA FERNÁNDEZ CUBAS

Maria Akrobova

Una ciudad envuelta en niebla, un hotel supuestamente habitado por el espectro de Agatha Christie y una narradora de voz aparentemente racional pero de motivaciones con frecuencia incomprensibles: estos son los elementos constituyentes de "Con Agatha en Estambul", uno de los cuentos de la colección homónima de Cristina Fernández Cubas, publicada en 1994. Los que conocen la obra de Fernández Cubas con frecuencia han encontrado el calificativo "borgiano" atribuido a sus textos. Y tal hecho no es de extrañar: el estilo de la autora española se asemeja a la prosa de Borges por casi siempre contener un enigma central que convierte la lectura en un proceso filosófico de descubrimiento. El análisis que se ofrece a continuación tiene como punto de partida una imagen arquetípica, la de Alicia del otro lado del espejo, y se centra en la dimensión fantástica del texto, haciendo resaltar sus aspectos posmodernos.

"Con Agatha en Estambul" describe, en realidad, un viaje de autodescubrimiento femenino que se emprende como una búsqueda epistemológica en la cual se entrelazan percepciones deformadas, dobles de entendimiento, reflejos especulares y presencias espectrales. A la sombra del género literario de la novela detectivesca, la protagonista y narradora anónima del cuento cruza continuamente el umbral entre lo real y lo fabulado, como una Alicia que no puede decidir si es mejor despertar o, al contrario, quedarse en el País de las Maravillas. El inolvidable personaje de Lewis Carroll ha adquirido hoy en día dimensiones arquetípicas por la universalidad de su experiencia con la

magia del espejo: casi no hay ser humano que no se haya buscado a sí mismo en la imagen invertida que le devuelve la superficie de cristal, fascinado por la posibilidad de que está frente a una puerta al mundo “del otro lado”, al universo de representaciones donde a la vez se refleja y tergiversa la realidad circundante. El personaje de Alicia y su búsqueda arquetípica de conocimiento e identidad se puede encontrar simbólicamente proyectada en el viaje de descubrimiento descrito en “Con Agatha en Estambul”. Duplicando y desviándose a la vez de la trayectoria de Alicia, la narradora del cuento invita a los lectores que la acompañen en su indagación del Yo, del mundo y de la conciencia. Y es en ese proceso que los lectores—interpelados a prestar su cooperación interpretativa—se hacen co-creadores de un texto que tiene dimensiones fantásticas estrechamente ligadas al énfasis en la identidad femenina.

“Y ahora, ¿quién soy yo?” Enfrentando el bosque donde no existen nombres, Alicia—desde el otro lado del espejo—se plantea esta pregunta, haciendo eco de una preocupación que la iba acompañando desde su primera aventura transformativa en el País de las Maravillas: la incertidumbre epistemológica en cuanto a la definición de la propia identidad dentro de los marcos de una realidad distorsionada, de leyes arbitrarias e incomprensibles. Mas, como observa Donald Rackin en su estudio *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass: Nonsense, Sense, and Meaning* (1991), en su segunda aventura en el mundo de los sueños y el inconsciente, Alicia pasa al otro lado del espejo en un viaje de indagación que emprende con un conocimiento previo de la extrañeza de aquel mundo circundante. Armada con su experiencia y con una madurez cada vez más explícita, ella está consciente de que aunque insólitas y últimamente relativas, sí existen ciertas reglas que organizan esta nueva realidad. Al darse cuenta de las “reglas del juego” (en el caso concreto, el juego de ajedrez), Alicia podría valerse de éstas para llegar al final de su viaje de descubrimiento: hacerse reina, la pieza más poderosa, móvil y autosuficiente. Es decir, simbólicamente lograría reclamar e imponer su propio Yo.

Sin embargo, siempre queda la duda en cuanto a la validez de sus interpretaciones. Este hecho se hace aún más obvio cuando Alicia se

percata de que todo lo que ha experimentado ha sido su propia creación y en vez de percibirlo como una solución racional del enigma de lo vivido, ella llega a la cuestión desconcertante si el mundo “real” en que se despierta no es por su parte otro sueño de un autor desconocido.

Esta ambigüedad epistemológica que lleva a cuestiones ontológicas de origen y existencia también caracteriza “Con Agatha en Estambul”. El relato en primera persona traza las experiencias de una mujer de cuarenta años, quien pasa la época de Navidades en Estambul con su marido de quince años, Julio. Al llegar a la ciudad turca, los dos la encuentran apenas visible, envuelta en niebla. Los contornos borrosos del espacio invitan una incertidumbre en cuanto a la realidad de lo percibido, planteando la atmósfera misteriosa en la que se despliega una serie de eventos inexplicables introducidos por la inesperada habilidad de la protagonista de comprender y hablar turco. Sabiendo que la escritora Agatha Christie se había hospedado en el mismo hotel que ella y su marido, la narradora—asumiendo a la vez los roles de detective y de fabuladora de tramas detectivescas—se propone emprender una búsqueda de sentido, que la llevaría a la explicación de lo que le ocurre y de sus propias motivaciones.

Después de la primera cena en Estambul con Flora, la enigmática mujer que el matrimonio conoce en el hotel, la protagonista se tuerce el tobillo. El pie hinchado no le permite acompañar a su marido y a Flora en las exploraciones de la ciudad turca: se queda, en cambio, en el hotel, dedicándose a actividades que para los demás parecen ser cada vez más irracionales.¹ Contemplando un pez extraño del acuario del hotel, la protagonista empieza a hacer asociaciones mentales entre la capacidad de transformación del habitante del acuario, la asimetría en la cara de Flora y la desproporción entre sus propios pies (el hinchado calza el mismo número de zapatos como Julio, el marido). Pensando en Flora en términos de un personaje que encarna el enigma de una novela policíaca, la narradora va al cuarto donde supuestamente se había hospedado Agatha Christie y cree haberse encontrado con el fantasma de la escritora inglesa.

Durante todos esos acontecimientos, la narradora empieza a oír una

nueva voz interna, una voz madura y desconocida, que ella nombra su voz “de los cuarenta años” (174). Tanto por intuición como por seguir complicadas y a veces confusas líneas asociativas, la protagonista empieza a sospechar que Flora tiene como meta seducir a su marido y que Julio cede frente a los avances. Después de una serie de insinuaciones verbales y de comportamiento excéntrico (que comprende, entre otras acciones, la insistencia en hablar turco y la compra de una imitación barata del perfume *Egoïste* de Chanel), la narradora provoca un conflicto con su esposo, posiblemente empujándolo hacia la temida aventura con Flora. Dándose cuenta que el desenlace de la aventura estambulcaña en gran parte es resultado de su propia inclinación a fantasear, la protagonista vuelve a España sola. Durante el vuelo a casa ella resuelve no prestar atención, por el momento, a su “voz de los cuarenta años” que le susurra “¡Despierta!” (233) y decide que la experiencia estambulcaña, sin embargo, valió la pena.

Igual que Alicia, la protagonista entra en un espacio extraño, que se le devela a fragmentos y que se cree comprender a través de reglas abstractas de entendimiento que se va idcando desde una perspectiva muy subjetiva. Igual que Alicia, termina su peregrinación de descubrimiento con una autoconsciencia reforzada de su propio Yo. Y también, igual que Alicia, al fin y al cabo, queda suspendida entre la realidad de su mundo cotidiano y la incertidumbre irracional del mundo fabulado donde ha manifestado y (re)definido su identidad.

Aunque el texto evoca repetidamente el género de la novela policíaca—el cual, según Brian McHale, es el género *par excellence* del modo epistemológico de la ficción moderna— la búsqueda de la narradora no pretende develar una realidad absoluta. Como señala Jessica Folkart, la meta de la protagonista es explorar el mundo en que ha entrado, indagar en qué se asemeja o se diferencia éste de la realidad circundante a que está acostumbrada y descubrir cuáles son las identidades que manifiesta en ambos universos (303).² Esta evasión de lo absoluto y la apertura a un modelo que permite la coexistencia de múltiples soluciones coloca “Con Agatha en Estambul” en el contexto conceptual posmoderno que establece su dominio en la época de los ochenta del siglo pasado.

Recordemos que esta década es un período de fragmentación geopolítica que en Europa llega a su apogeo con la disolución de la Unión Soviética y el pacto de Varsovia en 1990. Paralelamente a los procesos políticos de descentralización, nuevas tendencias centrífugas empiezan a tener cada vez mayor impacto en los ambientes científicos, sociales y artísticos. Como observa Robert Spire en “Discursive Constructs and Recent Spanish Fiction of the 1980s” (1997), ocurre una alteración epistemológica que en el campo de la ciencia se traduce en una transición de lo absoluto a lo probable (como se puede ver de los modelos de la mecánica cuántica y la teoría del caos, por ejemplo). En la esfera filosófico-antropológica este cambio se manifiesta en un énfasis cada vez más pronunciado en el tratamiento de la realidad como un conjunto de construcciones socialmente producidas y es influenciado, indudablemente, por la deconstrucción de Derrida, por el psicoanálisis de Lacan, por las aportaciones de Foucault en el análisis de las relaciones entre poder y discurso, y por las discusiones sobre la definición de la identidad sexual desde la perspectiva del feminismo contemporáneo, entre otros.

En la producción artístico-literaria, como es de esperar, se registran estas nuevas tendencias bajo la forma de estrategias representacionales que incluyen la heterogeneidad discursiva, la problematización de la existencia de un centro interpretativo (que por su parte lleva al cuestionamiento de los límites del texto y del género) y la penetración entre la cultura elitista y la cultura de masas. Estos rasgos—que, como destaca Linda Hutcheon, son característicamente posmodernos—ponen de relieve la calidad construida del discurso, proponiendo a la vez que una multitud de perspectivas ofrece un entendimiento más amplio y profundo de la realidad circundante.

Podemos fácilmente encontrar estos rasgos en las obras de Fernández Cubas, cuya temática predominante es la construcción de la identidad. Se vislumbra ésta tanto en la interrogación de la centralidad de la lógica y de las relaciones causa-efecto como en la predilección por lo inexplicable y lo inusitado como ámbitos en que se puede obtener una experiencia de conocimiento más rica y polifacética. En sus

coleccionaciones de cuentos, se alternan los relatos centrados en la infancia y los que contienen interacciones adultas entre personas de extraño comportamiento, rivalidades furtivas y motivaciones inexplicables. El misterio, siempre presente en los textos, se maneja generalmente de dos maneras diferentes: por una parte, se explora la infancia y la memoria a la sombra de secretos no esclarecidos relacionados a la pérdida de la inocencia, y por otra parte, se examina el misterio de existir ligado al acto de fabular, tanto en forma oral como escrita.

El aspecto quizá más comentado de la obra de Fernández Cubas es la incorporación de lo fantástico y su fuerza subversiva. Aunque los críticos que han abarcado esta dimensión difieren en cuanto a su percepción—implícita o explícita—de qué es lo fantástico, sus aportaciones contribuyen de una manera significativa a la discusión sobre la especificidad estilística que aporta Fernández Cubas al tratamiento de elementos sobrenaturales e irracionales. Phyllis Zatlin apunta que en los textos de la autora española lo fantástico aparece en varias formas: a través de la utilización de elementos tradicionales del género (lo sobrenatural, el viaje de descubrimiento, dobles y fantasmas en relatos como “Lúnula y Violeta”, “Mi hermana Elba”, “La noche de Jezabel” y la novela *El año de Gracia*), la parodia, la metaficción y el cuestionamiento de códigos lingüísticos. Julio Ortega se centra en la búsqueda de conocimiento—“objetivo central de lo fantástico” (161)—para concluir que en los textos de Fernández Cubas esta búsqueda “no constituye una percepción estática ya que es provocada por la vacilación entre lo real e irreal, lo racional e irracional” (161), trascendiendo la racionalidad lógica de la cultura occidental para acceder a una realidad más compleja y menos unívoca. Analizando “Los altillos de Brumal”, Lynn Talbot, por su parte, observa la ambigüedad interpretativa y las estructuras del deseo introducidas por la modalidad fantástica. El presente estudio se une a este diálogo interpretativo con la propuesta de ampliar el enfoque en el aspecto fantástico de la obra de Fernández Cubas a través de la prisma de los mecanismos de creación de sentido: por una parte, como modelo analítico para abarcar el género fantástico se sugiere un enfoque pragmático-retórico y por otra parte, se pone de relieve el patrón

epistemológico abierto en que se basa “Con Agatha en Estambul” y del cual deriva su ambigüedad escencial.

Volviendo al texto concreto, es necesario plantear una pregunta elave: ¿podemos considerar el cuento una obra fantástica? Desde el punto de vista teórico, cabe aquí recordar en breve el concepto de lo fantástico creado por Todorov: un género en el cual el lector está completamente integrado en el mundo del protagonista mientras ambos quedan en un estado ambiguo de vacilación entre la convicción absoluta y la incredulidad total acerca de la “realidad” de una serie de eventos inusitados. Aunque se puede argüir que el concepto de lo fantástico creado por Todorov es bastante limitado, el sistema analítico que lo apoya es quizá el más congruente creado hasta el momento. Un elemento importante en este modelo es el narrador: preferiblemente de primera persona y por definición digno de confianza ya que la duda y la vacilación se extiende a los hechos descritos y es sensación compartida entre lector y narrador. El mismo Todorov admite que la presencia del narrador fiable de primera persona no es una condición *obligatoria*, sino un medio eficaz para introducir la vacilación necesaria para lo fantástico (83-86). Como vamos a ver, la narradora en “Con Agatha en Estambul” no es del todo fiable, pero justo esta ambigüedad suya contribuye a la potencialidad interpretativa de lo fantástico.

En cuanto al aspecto temático de la obra fantástica, he optado por adoptar en el presente estudio la perspectiva que ofrece Juan Herrero Cecilia en *Estética y pragmática del relato fantástico*. Su criterio de distinción es la relación entre “*los misteriosos acontecimientos narrados*” y “*la percepción del personaje principal (o el narrador-personaje o un narrador testigo)*” (130). Este criterio permite dividir los temas fantásticos en dos grupos grandes, de lo fantástico interior y de lo fantástico exterior. Según las agrupaciones temáticas propuestas por Herrero Cecilia, si se trata de una percepción subjetiva, motivada por una visión, una alucinación o un sueño, estaríamos en la línea temática de lo **fantástico interior**. Entre los temas que comprende lo fantástico interior son: el doble/antípoda con sus diversas modalidades y variantes; el enigma de la locura y lo fantástico para-psicológico; el

aparecido, fantasma, espectro, visión obsesiva que persigue al personaje; la misteriosa transfiguración del espacio y el tiempo desde la perspectiva desconcertada del personaje (ligado con frecuencia al tema de los sueños, alucinaciones o visiones); y, por fin, el tema de la obra apócrifa/la magia de la extraña repercusión de una historia de ficción sobre la vida real del personaje o la confusión entre ambas dimensiones (Herrero Cecilia 131-32). Por otro lado, si los acontecimientos misteriosos constituyen un fenómeno objetivo, aunque inexplicable, que puede ser comprobado no sólo por el personaje principal, sino también por otros personajes, nos encontraríamos con la línea temática de lo **fantástico exterior**. Los tipos de temas de esta línea se relacionan a la manifestación de seres o de fuerzas pertenecientes a dimensiones supranaturales que desequilibran o amenazan el orden de la vida ordinaria y pueden abarcar fenómenos tan variados como el vampirismo, la licantropía o el diabolismo (Herrero Cecilia 133-34).

A base de esta clasificación flexible que toma en consideración la retórica de lo fantástico, se pueden trazar temas y figuras que a la hora de analizar un texto indicarían la presencia, ausencia o huella de lo fantástico. Desde el punto de vista metodológico, el enfoque pragmático facilitará el análisis de "Con Agatha en Estambul," evidenciando de una manera más directa los elementos constitutivos del cuento que permitirían (o no) considerarlo fantástico. Como se va a mostrar a continuación, la obra contiene de una u otra manera muchos de los elementos de lo fantástico interior, prestándose, por consiguiente, a una consideración del texto dentro del ámbito de lo fantástico. Pero esta lectura no es la única posible: las cualidades inherentes del texto lo dejan abierto a otras perspectivas interpretativas, incluso metaficticias y feminocéntricas, suscitando una conciencia de los procesos de percepción y de la creación de sentido.

"Tengo la sensación de que van a pasarnos cosas"(173)—dice la protagonista del cuento al llegar a la ciudad, envuelta en niebla, extrañamente silenciosa, irreal. Igual que Alicia quien al pasar al otro lado del espejo se da cuenta que ha entrado en un sueño, un mundo donde puede esperar lo inesperable, la narradora tiene un presagio, un cono-

cimiento intuitivo que ha pisado un espacio diferente, mítico, regido por sus propias leyes todavía desconocidas.

La ciudad, como lo inconsciente, como los misterios existenciales, se está mostrando a fragmentos. Para accederla, uno tiene que entrar en ella, adentrarse, literal y metafóricamente penetrar en los niveles ocultos. La sensación de que está desvelando lo arcano y el presagio que lo que le está sucediendo a nivel físico puede simbolizar su experiencia a nivel psicológico, es justamente lo que fascina a la narradora a la medida que desconcierta e irrita a su marido quien “siempre había detestado la niebla” (175), es decir lo impreciso e inaccesible. Quizá subconscientemente amenazado por el miedo de ser tragado por la oscuridad, de perderse, de ser devorado, Julio busca la seguridad de un medio racional y científico de descripción de la realidad, como lo es el pronóstico del tiempo que promete sol. Mientras tanto, como una Alicia que entra en el País de las Maravillas (desciende en su propio inconsciente) y aprende “el idioma” (el modo de comportamiento) de aquel mundo nuevo que es a la vez tan parecido y tan diferente del mundo que conoce, la narradora se da cuenta que, inexplicablemente, puede hablar turco. En una dinámica curiosa y cómica, cuando ella descubre su don de palabra nueva, la sorpresa de su marido lo hace perder la suya, enmudecer:

Y fue entonces cuando, a un gesto nuestro, el camarero se acercó a la mesa, yo dije “*İki kahve ve maden suyu, lüften*”, el hombre sonrió y Julio enmudeció de la sorpresa. “Bucno”, oí al cabo de unos segundos. “¿Esta es una de las cosas que iban a suceder? ¿Desde cuándo hablas turco?” Me encogí de hombros. Sencillamente, no lo sabía. (176)

La transfiguración del espacio y los ambientes de ensueño son unos de los elementos temáticos de lo fantástico interior que perduran en el relato. El vaivén constante entre seguridad e incertidumbre, razonamientos lógicos y experiencias irracionales, en fin, la duda en cuanto a la realidad de lo vivido y de lo imaginado, se convertirá en la característica dominante del viaje de descubrimiento que emprende la

narradora. En fin, la posición que ella escogerá entre los dos polos de posible percepción (por un lado, hechos concretos de una actualidad compartida y por otro lado, posibilidades de sucesos fabulados) será la clave para la comprensión de su aventura en Estambul.

Las pistas que el lector posee para extraer el sentido de los acontecimientos se ofrecen a través de los encuentros y percepciones que acumula la protagonista durante su estadia en la ciudad turca. Con el tobillo hinchado exageradamente, ella sale por la ciudad, sintiéndose “una coja congénita, una residente, estambuleña de toda la vida” (203). Durante sus paseos compra un frasco de perfume con el significativo nombre de *Egoïste* y se siente identificada con el chico de pierna deformada quien le vende el frasquito. Este encuentro e identificación introducen un tema clave de lo fantástico interior: el del doble. En el texto, la temática del doble se puede leer en varias acepciones (reflejos en superficies con calidad de espejo, desdoblamiento y ruptura de simetrías, paralelismos de experiencias), todas éstas manifestadas en el espacio del cuerpo.

La primera y más obvia simetría rota es la desproporción entre el pie hinchado y el pie normal de la protagonista. Son dos partes de un todo, iguales y antípodamente distintas que simbólicamente sitúan a la narradora en dos mundos diferentes: en el borroso e impreciso de Estambul y en el conocido y racionalmente explicable de su origen. A la vez que simbolizan la diferencia, a través de su unidad corporal, los dos pies desproporcionados marcan la unión indivisible entre dos principios opuestos como lo son la femineidad y la masculinidad: “A pocos pasos divisé una zapatería. Entré por la sección señoras y salí por la de caballeros. El modelo era casi el mismo. Dos botas de cuero. Un treinta y siete para el pie izquierdo, sección *bayan*; un cuarenta y cuatro para el otro, sección *bay*” (202).

El pie hinchado, que ubica a la protagonista en el estado ambiguo de calzar tanto un zapato de mujer como un zapato de hombre, provoca una acumulación de signos que en su totalidad formarían el código de comprensión de la aventura estambuleña. Es también el elemento semántico que une al habitante extraño del acuario del hotel a Flora,

la joven española a quien la protagonista sospecha buscar una aventura con su marido. Por su parte, Flora se relaciona con el fantasma de Agatha.

Durante las largas horas que la narradora pasa en el comedor del hotel recuperándose del tobillo hinchado, su atención se fija en un pez raro que muestra habilidades fantásticas de transformación. Suspendido en la mitad justa del acuario, de cuando en cuando inicia un movimiento ascendente y como resultado se produce un efecto curioso: el pez deja de “ser pez—enorme y feo—para convertirse en un rostro grácil, infantil incluso. Un rostro de dibujos animados” (191) que la protagonista por fin identifica como “Campanilla” (el personaje de *Peter Pan* en la versión de Walt Disney).

Más tarde, otra vez contemplando el pez, la protagonista nota en el cristal del acuario un reflejo de Flora que la sorprende. El cristal registra una imagen estática de Flora, por primera vez privada de su extraño cabeceo de derecha a izquierda, de izquierda a derecha y como resultado revela que de frente su cara es desproporcionada.

Así, a través de una compleja red de asociaciones se unen la desproporción del pie hinchado con el desdoblamiento del pez-Campanilla y la duplicidad de la apariencia—y probablemente de carácter—de Flora. En el relato esta red asociativa se traduce a un nivel muy corporal: siempre cuando se trate de Flora y de las sospechas que la protagonista tiene de ella, el pie de la narradora empieza a molestarle, a dolerle como si señalara la presencia de una interpretación legítima. Así la transformación, cuyo símbolo es el pez-Campanilla, obtiene dimensiones adicionales: una redefinición de la relación matrimonial de la protagonista como parte de su experiencia de cambio en el cual pierde partes de su antiguo Yo mientras está cobrando una identidad madura y metamorfoseada.

Al darse cuenta de la curiosa capacidad del rostro de Flora de ser hermoso en su desdoblamiento y antipático en su conjunto, la protagonista emprende un juego mental, fabulando títulos para posibles historias detectivescas (*El enigma de un rostro*) en un ejercicio epistemológico motivado por el deseo subconsciente de averiguar quién es esa mujer

joven y enigmática (*¿Flora Perkins? ¿Flora Smart?*, nombres de personajes de tramas detectivescas inspiradas por la presencia invisible de Agatha Christie) y cuáles son sus propósitos. Así, indirectamente, por medio de Flora la protagonista inicia una nueva línea asociativa entre la representación y la realidad, suscitada por la apropiación del discurso detectivesco.

Pera Palace, el hotel donde se alojan la protagonista, su marido y Flora, había hospedado en su tiempo a Agatha Christie durante sus viajes al Medio Oriente. Confundida en pensar que Christie se refugió en el mismo hotel durante su “desaparición” verdadera o inventada después de divorciarse a su primer marido, la protagonista—en camino de provocar una crisis matrimonial con sus sospechas y extraño comportamiento—establece un paralelismo entre su historia y la de Agatha: dos mujeres acogidas por Estambul en la época de descomposición de sus matrimonios. Empujada por su curiosidad y su necesidad de saber, la narradora se propone investigar la presencia fantasmal de Christie. Mirando por el ojo de la cerradura en la habitación que—según le dijeron—había hospedado a la escritora, la protagonista ve su figura, sentada al escritorio. Pero la Agatha que vislumbra, es de edad mucho más madura de la que tendría si hubiera estado en el hotel durante su desaparición de 1926. Con la plena consciencia de que la visión es su propia creación, la narradora trata de modificar la imagen, cambiándole la apariencia para que encaje con la expectativa de ver a una Agatha joven: “Le oscurcí el cabello, cambié la anacrónica pluma de ave por una estilográfica y la hice pasear por el cuarto angosto. Fuerte, erguida.” (199)

En realidad, según sus datos biográficos, si Agatha Christie se hubiera hospedado en Pera Palace, eso habría ocurrido años más tarde de su “desaparición”, y ella sería una persona ya entrada en edad, felizmente casada con su segundo marido (Pritchett 248-49). Es decir, el espectro fantasmado por la protagonista (de cabello oscurecido y figura “fuerte, erguida”) y el fantasma “real” que ella ve (la “mujer de cabello cano”) representan dos períodos muy diferentes en la vida de Agatha Christie. Por consiguiente, el sentido que puede y debe derivar

la narradora de la presencia de la aparición es de hecho muy distinto del que ella se imagina. Todavía sin darse cuenta de esta discrepancia de la que se acordaría más tarde ya saliendo de Estambul, la narradora nota que la visión que ha creado se resiste a perdurar:

Pero aquella ensoñación, la nueva Agatha, no resistió más que unos segundos. Enseguida reparé en que la mujer canosa y despeinada no se resignaba a abandonar su escritorio. Ahora escrutaba a la Agatha joven con curiosidad. No parecía muy convencida, pero sí que se estaba divirtiendo. Y, después parpadeaba ligeramente—¿una mota en el ojo?, ¿una fugaz escena que no deseaba recordar?—y sonreía. Pero ya no miraba al espacio vacío que había dejado la desaparecida. Fue una sensación breve, inexplicable. Agatha, a través de la puerta cerrada, me estaba sonriendo a mí. (198-99)

El hecho de que la proyección espectral se opone a la construcción que trata de imponerle la protagonista y que no sólo se deja ver, sino que le dirige una mirada, es significativo para interpretar como real la existencia del fantasma. La autonomía de la aparición pone en tela de juicio la hipótesis de que su presencia es solamente producto de la imaginación de la protagonista. Sólo al juntar todos los hilos de la trama y al decidir hasta qué punto comprenden y confían en la narradora, los lectores podrían decidir si el espectro de Agatha es un fenómeno objetivo o no. El fantasma—este adicional elemento temático de lo fantástico interior—y la duda que suscita en los lectores en cuanto a la realidad de su existencia, contribuye a la lectura fantástica del texto.

A lo largo de su experiencia estambuleña la protagonista se da cuenta de dos cosas: primero, que por cierta extraña razón ha desarrollado una capacidad de presagio (el presentimiento de aventura, el entendimiento del turco, la intuición en cuanto a la duplicidad de Flora) y segundo, que lo que vive de una u otra manera está ligado al paradigma epistemológico de la novela detectivesca (es decir, que le tocará interpretar pistas y buscar pruebas). Estos dos procesos de percepción introducen dos modos de procesamiento: el intuitivo y el racional. Dando prioridad a su aguda intuición femenina acerca de los planes de Flora (una intuición que se le manifiesta incluso a nivel corporal a través del dolor en el

pie hinchado) la protagonista ya ha optado por uno de los dos modelos epistemológicos que se le presentan durante la aventura. Irónicamente, ella ignora el índice racional más importante que le permitiría obtener la clave para entender la supuesta relación entre Flora y su marido: si se hubiera dado cuenta que la Agatha cuya vida es paralela a la suya, es la Agatha madura felizmente casada, la protagonista habría podido evitar la crisis en su matrimonio.

Pensando en retrospectiva en el último escándalo que provoca la separación entre ella y su marido, la protagonista culpa su “voz de los cuarenta años” que sólo servía para obligarla “a actuar como una imbécil, mejor que no hubiera despertado nunca” (225). Evocando sus intervenciones, una a una, la protagonista adscribe a esta voz un “empeño diabólico” de mantenerla en guardia, “de convertir en definitivo lo que, según todas las apariencias, se presagiaba sólo como posible” (225). Pero a la medida en que se da cuenta de que simbólicamente ha jugado de una manera irracional las cartas de la razón que se le prestaron de una manera sobrenatural e intuitiva, la protagonista también viene a la comprensión de que ella misma y aquella voz ya se han fundido en un ser nuevo quien admite que la cosa que le divierte es el juego y busca refugio en lo borroso e impreciso de su pasado inmediato. En el avión, de vuelta a España, ella observa: “me refugiaba en la ventanilla, en unas brumas que me recordaban a mí misma, al sueño embarullado del que dentro de muy poco me vería obligada a despertar. Estambul a mis pies. Y yo volando a una altura de nueve mil metros” (224).

Lo que la protagonista se lleva de su viaje de (auto)descubrimiento es el hecho de que se había dedicado con abandono a la busca de solución de un enigma y que en ese proceso se había percatado con más profundidad tanto de la naturaleza del mundo como de los parámetros del propio Yo. A estas alturas esto parece serle suficiente. Su prioridad ya no es tanto llegar a la verdad (o a una verdad), sino encontrarse a sí misma en el camino de buscarla. Saliendo para Barcelona, sola, sin su marido, con los pies ya simétricos y normales, lejos de la niebla y a la clara luz del día, ella opta por rociarse generosamente con *Egoïste* y por quedarse en el juego de fabulaciones, sin prestar atención a “la

voz de sus euarenta años” que ya incorporada en su identidad le susurra “¡Despierta!” (232): una Alicia presente en la realidad objetiva y existente en la realidad subjetiva que, tras vislumbrar su madurez, decide—por el momento— quedarse en el sueño.

Este momento de estar en el intermedio, de ser ni lo uno, ni lo otro, es una ilustración *par excellence* de la ambigüedad fundamental de lo fantástico. Es también simbólico para una identidad textual femenina que se escapa de moldes y categorizaciones.

La narradora de “Con Agatha en Estambul”, con su predilección a la fantasía y con su hiperbolizado proyecto detectivesco no escapa del humor irónico inscrito en el texto: sus conclusiones, desde un punto de vista racional, pueden parecer completamente ridículas; sus percepciones y reacciones, neuróticas, provocadas por el alcohol y las píldoras para el dolor. Esto la hace una narradora no fiable, creando una tensión con el requisito de Todorov para el modo fantástico. Por otro lado, si percibimos la narradora como no fiable, se hace aún más evidente el contraste entre la búsqueda de claridad de la protagonista y la incertidumbre final acerca del sentido que se puede extraer del texto. Los mecanismos a través de los cuales Fernández Cubas pone en tela de juicio la credibilidad de la protagonista en “Con Agatha en Estambul” incluyen la acumulación de sensaciones de irrealidad: el absurdo, las percepciones distorsionadas, el mundo visualmente impenetrable, el estado alterado en que la narradora parece encontrarse después de ingerir alcohol o medicamentos, sintiéndose, como consecuencia, física y emocionalmente dolida. Como destaca Janet Pérez, estos procedimientos forman parte de toda una “retórica de la ambigüedad” (37) que apunta a una impenetrabilidad epistemológica y una inseguridad ontológica y así subvierte la noción de un significado unitario nacido de un proceso univalente de comunicación.

Esta subversión posmoderna se puede relacionar con el más amplio proyecto feminista de cuestionar las construcciones culturales de percepción y las jerarquías de creación de significado. Aunque “Con Agatha en Estambul” no es un texto tradicionalmente definible como feminocéntrico, el comentario sobre la experiencia femenina que intro-

ducc, así como su ambigüedad interpretativa lo hacen una obra abierta para múltiples lecturas, incluso una que pone énfasis en lo femenino.

Desde lo expuesto hasta aquí puede quedar la duda, al fin y al cabo, ¿es “Con Agatha en Estambul” un texto fantástico? ¿Puede considerarse feminocéntrico? El hecho de que no se puede dar una respuesta unívoca a estas preguntas es quizá el comentario más significativo en cuanto a sus parámetros interpretativos. Como Flora del relato, el texto no cesa de alternar su “perfil derecho” con su “perfil izquierdo”, creando una imagen dinámica de atractivo estético. Como las distorsionadas simetrías del cuento (los pies de la protagonista, el pez-Campanilla) une y diferencia a la vez lo derecho y lo izquierdo, lo femenino y lo masculino, lo real y lo imaginado, lo filosófico y lo cotidiano. Posibilitando múltiples perspectivas de lectura, el texto queda una obra abierta que invita interpretaciones del todo el espectro de lo fantástico y lo posmoderno.

Wichita State University

NOTAS

¹ El pie hinchado hace una alusión directa a Edipo, “el del pie hinchado”, el personaje mitológico cuya trayectoria trágica de predestinación, violencia e incesto también, por el otro lado, es marcada por la solución de enigmas: tanto el enigma formulado por la Esfinge, como el misterio del asesinato de su padre, cuyo verdugo resulta ser él mismo. Tomando en consideración que Edipo, en su búsqueda de la verdad, realiza su destino humano de adquirir el conocimiento de la propia identidad, es fácil hacer el paralelo con la búsqueda de autoconocimiento de la protagonista de “Con Agatha en Estambul”. Un análisis arquetípico a través del prisma edípico es una posibilidad analítica que también puede resultar muy fructífera.

² Se hace referencia aquí a ideas expuestas en la tesis doctoral de Folkart, cuyo texto, por su parte, forma la base para el libro de la misma autora *Angles on Otherness in Post-Franco Spain: The Fiction of Cristina Fernandez Cubas* (Lewisburg: Bucknell UP, 2002).

OBRAS CITADAS

- Folkart, Jessica. "Algles of Otherness: Subjectivity and Difference in the Fiction of Cristina Fernández Cubas." Diss. U of Kansas, 1998.
- Herrero Cecilia, Juan. *Estética y pragmática del relato fantástico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.
- McHale, Brian. *Constructing Postmodernism*. New York: Routledge, 1992.
- . *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen, 1987.
- Ortega, José. "La dimensión fantástica en los cuentos de Fernández Cubas." *Revista Monográfica* 8 (1992):157-63.
- Perez, Janet. "Cristina Fernández Cubas: Narrative Unreliability and the Flight from Clarity, or the Quest for Knowledge in the Fog." *Hispanofila* 122 (1998): 29-39.
- Pritchett, Kay. "Cristina Fernández Cubas' 'Con Agatha en Estambul': Traveling Into Mist and Mystery." *Revista Monográfica* 12 (1996): 247-57.
- Rackin, Donald. *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass: Nonsense, Sense, and Meaning*. New York: Twayne Publishers, 1991.
- Spires, Robert. "Discursive Constructs and Spanish Fiction of the 1980's." *Journal of Narrative Technique* 27.1 (1997): 128-46.
- . *Post-Totalitarian Spanish Fiction*. Columbia: U of Missouri P, 1996.
- Talbot, Lynn K. "Journey Into the Fantastic: Cristina Fernández Cubas' Los altillos de Brumal'." *Letras Femeninas* 15.1-2 (1989): 37-47.
- Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Trad. Richard Howard. Ithaca: Cornell UP, 1975.
- Zatlin, Phyllis. "Amnesia, Strangulation, Hallucination and Other Mishaps: The Perils of Being Female in Tales of Cristina Fernández Cubas." *Hispania* 79.1 (March 1996): 36-44.
- . "Tales from Fernández Cubas: Adventure in the Fantastic." *Revista Monográfica* 3.1-2 (1987) 107-118.