

**¿IRONÍA AUTOCONSCIENTE O MENTIRA?
LA VERDAD ES UNA MENTIRA QUE AÚN NO
HA SIDO DESCUBIERTA. EL AÑO DE GRACIA
DE CRISTINA FERNÁNDEZ CUBAS**

Antonia Ferriol-Montano

Entonces yo lo recordaría como un breve paréntesis en mi vida o, mejor – y deseaba convencerme con todas mis fuerzas –, como un simple despliegue de creatividad paranoica (*El año 48*).

Aún siendo la primera novela de Cristina Fernández Cubas, *El año de Gracia* (1985) ha sido calificada, dentro del panorama de la novela actual, como una obra representativa de la madurez del posmodernismo español, entendido dicho modelo paradigmático – en palabras de Gonzalo Navajas (142) – como la mirada escéptica que se propone la revisión de las estructuras culturales y sociales de la modernidad.¹ Hay que esperar diez años para que salga a la luz su segunda novela, *El columpio* (1995), tres años más para la tercera *Hermanas de sangre* (1998) y hasta la fecha para su última obra, *Cosas que ya no existen* (2001). Entre tanto, la autora ha publicado colecciones de cuentos por los que ha llegado a ser conocida por la crítica como narradora de relatos fantásticos y de horror, y con los que ha reinaugurado una tradición desprestigiada hasta el momento en nuestro país, la que va de Poe a Cortázar (Fernando Valls 17-8): *Mi hermana Elba* (1980), *Los atillos de Brumal* (1983), *Cris y Cros, El vendedor de sombras* (1987), *El ángulo del horror* (1990), *Con Agata en Estambul* (1994).

Por su estilo y sus fuentes temáticas, Fernández Cubas se enmarca dentro de la “generación de los nuevos narradores” nacidos durante la dictadura, que empiezan a producir en los años de la transición y la

democracia un tipo de novelística que reivindica la narratividad, el placer de contar historias y la literatura como puro juego ficcional.² Son momentos en los que la escritura se “democratiza,” pues, una vez superado el experimentalismo, se valoran nuevos intereses, especialmente la renovación del realismo, del que se aprovechan elementos como la intriga para recuperar a un amplio sector del público lector, pero al que se incorporan nuevos factores como la fantasía y la ironía, entre otros. Dicha hibridación se evidencia en los relatos de Fernández Cubas que, pese a relatar entretenidas y misteriosas aventuras, han inspirado artículos críticos sobre temas tan diversos como la convivencia de la fantasía con la realidad, la metaficción, la intertextualidad, la parodia, la esquizofrenia, el doble, la autoconsciencia, la subversión de los modos epistemológicos, la dimensión feminista y los problemas de *gender identity*.³ Sus cuentos se han estudiado con mayor énfasis en lo fantástico, el horror, el misterio, lo sobrenatural y la tradición de la novela gótica. Se ha dicho que, aunque en muchas ocasiones no llegan a traspasar el umbral de lo fantástico, se incorporan elementos que producen extrañeza y que los apartan del realismo convencional. Respecto a *El año*, al ser tan diferente de sus relatos cortos, la crítica ha argumentado sin llegar a un acuerdo su clasificación dentro del género de la novela fantástica –como juego quimérico del narrador– o de la novela realista – como revisión paródica de los métodos epistémicos del mundo occidental -. Puede muy bien extenderse a *El año* la observación de Julie Gleue sobre el especial uso de lo fantástico en los cuentos de Fernández Cubas de tal modo que se confunde con la vida diaria como parte inseparable de la realidad. Valls también repara en la evolución dentro de la producción de la escritora desde lo fantástico y lo extraño como motivos desencadenantes de la acción, hacia un abandono de lo sobrenatural en el que el horror se refleja en la vida cotidiana (18). José Ortega concluye que, en los relatos de la escritora barcelonesa, lo fantástico responde a un intento de hallar una realidad más humana en la que no exista una interpretación unívoca y definitiva del mundo, sino una permanente vacilación entre lo real y lo irreal, lo racional y lo irracional (161).

Por otra parte, hay que recordar que, según el modelo de Tzvetan Todorov en *Introducción a la literatura fantástica*, la novela fantástica tiene que estar relatada por una voz confiable en primera persona que, aunque intenta a otros personajes, nunca engañe al lector.⁴ Es obvio que *El año* se desvía de la norma, pues el narrador, como se verá de inmediato, carece de credibilidad y se especializa en la mentira. La posibilidad de que esté mintiendo permite una ironía distanciadora en lugar de la integración del receptor de la novela en la fantasía. Según esto, no es admisible la afirmación de Phyllis Zatlin según la cual el narrador de *El año* es digno de confianza porque puede mentir a otros, pero no al lector (108). En realidad, el protagonista de la novela, consciente o inconscientemente, confiesa lo suficiente de sí mismo para destruir su fiabilidad. Por este motivo, en mi opinión, la interconexión entre lo fantástico y lo real en *El año* debe considerarse en su relación con el fenómeno irónico y la pérdida de credibilidad del narrador.⁵

En *El año*, un narrador autodiegético, Daniel, relata en primera persona y en pasado la autobiografía de un año de su vida cuando, a los veinticuatro años y habiendo vivido retirado por siete en un seminario, abandona la rutina monacal el día en que su padre muere, y recibe de su hermana Gracia un año sabático con todos los gastos pagados. El joven protagonista, con una amplia cultura libresco clásica y literaria, pero falto de experiencias vitales e ilusionado con la posibilidad de vivir un futuro lleno de magníficas historias y “fascinantes sensaciones,” marcha a París donde reside aproximadamente la primera mitad de su “año de gracia” y donde conoce a Yasmine, una fotógrafa de la cual se enamora, pero a la que abandona sin dudarlo para embarcarse en búsqueda de las aventuras que leyó en los libros de su infancia. Rumbo a Glasgow en un barco de apariencia pirática tripulado por el turbio capitán Jean, al que Daniel imagina un pirata generoso y noble, y por Naguib, un malcarado marino egipcio, pronto su sueño de bazañas de navegación se desvanecerá ante el descubrimiento de su propio secuestro y de un asesinato. Se desencadena entonces una tormenta que destruye el barco y arroja a Daniel a una isla habitada tan sólo por unas apestosas ovejas carnívoras y un infecto cabrero llamado

Grock, con el que llegará a entablar una íntima relación. Después de varias semanas, averigua que se trata de una isla llamada Gruinard, contaminada en el pasado por experimentos químicos. a la que periódicamente acude un grupo de científicos para investigar al pastor y dejarle en compensación algunas botellas de licor. De nuevo, las expectativas de Daniel se ven defraudadas cuando, creyendo que se va a llevar a cabo su rescate, descubre que se trata de un engaño para acabar con la evidencia de su presencia en la isla. Si salva la vida es porque, por azar, su amigo es asesinado en su lugar. Finalmente, Daniel es liberado de esta pesadilla por un grupo de ecologistas el día en que se cumple el fin de su año de gracia, tras haber permanecido en Gruinard unos dos meses y medio. Regresa a Barcelona ya convertido en un adulto experimentado, sin las ilusiones literarias y juveniles que le acompañaron en su viaje, y para acabar la aventura se casa con Gruda, una escocesa a la que acaba de conocer en el barco de regreso a Francia. En una especie de brevisimo epílogo, Daniel, reincorporado a la sociedad adulta y civilizada, se enfrenta a una vida tan vacía y sin sentido que, por las noches, junto a Gruda dormida, recuerda con nostalgia la compañía de Grock y su estancia en el mundo grotesco y primitivo de Gruinard: "Y entonces, sólo entonces, tras recrearme en tan entrañables recuerdos, podía dormir con una profundidad envidiable o entregarme a dulces y deliciosos sueños..." (184).

Como ha quedado patente en el resumen argumental, diferentes marcos, personajes y situaciones se suceden en el relato. Sin embargo, un elemento constante a lo largo de la obra que diluye la sensación de simple crónica de andanzas episódicas, es el uso continuo y deliberado de la ironía que condiciona el mensaje de la novela en el nivel profundo del texto y que produce extrañeza al apartarse el curso de la realidad de las expectativas creadas a partir de lo aparente. Se trata, al mismo tiempo, de una ironía que cuestiona la fiabilidad del narrador, corrompe la seriedad y la trascendencia de lo relatado y hace al lector partícipe de la creación del sentido de la novela, todo lo cual contribuye a socavar los cimientos de la verosimilitud textual. Es importante, por ello, explorar las claves de su exposición que revelan hasta qué punto es sincera la ingenuidad del joven Daniel y en dónde se sitúan las fronteras

entre la falsedad y el ingenio del Daniel autobiógrafo. ¿Puede deducirse de su relato que Daniel es un narrador ironista o simplemente un narrador que miente y finge como admite hacerlo ante los personajes partícipes de su ficción? Y, si éste es el caso, ¿existe un modo de determinar cuál es la intención última de la novela? Es mi propósito demostrar que *El año* es un texto posmoderno sin respuestas satisfactorias, abierto al análisis plurisignificativo e infinito en su reivindicación de la locura como el único modo de felicidad factible.

En una primera aproximación, el lector puede creer que Daniel posee la capacidad de ofrecer una versión verídica de su autobiografía. Tras un análisis detallado de sus memorias, se van descubriendo incoherencias que cuestionan su credibilidad como reproductor de los acontecimientos de su pasado, destruyendo así paulatinamente su posición de superioridad. No debemos olvidar, como apunta Diane F. Urey, que "...because we conventionally or even unknowingly - tend to forget that the narrator is another fictional construction it is easier for us to be deceived by his language than by that of another character's. Yet the narrator is also a reader, and sometimes a misreader, of his own text; his conclusions about himself or others may be intentionally or mistakenly ironic" (citado en Dotras 79).

Se hace evidente a nuestros ojos que el protagonista de *El año* es un lector irónico de su propio texto, aunque no queda muy claro si lo es intencionada o inconscientemente. Daniel presenta una quijotesca tendencia a soñar e imaginar una ficción literaria en la que refugiarse del mundo real. Él mismo se incluye en el grupo de los "soñadores de aventuras" (30) y declara que la primera vez que contempla el Providence en el puerto de Saint-Malo, se entretiene "en imaginar la secreta historia de aquella reliquia. Si entornaba los ojos, parpadeaba o me olvidaba de la aparatosidad de los yates vecinos, aquella sencilla embarcación adquiriría el majestuoso aspecto de una nave pirata" (31). Del mismo modo, una vez a bordo, el capitán Jean se le aparece "como un personaje de ficción, un viejo lobo de mar" (35). Puesto que no precisa de notorios indicios ni de sugerentes estímulos para fabular su construcción biográfica, observa irónicamente sobre el marinero: "no necesitaba pronunciar palabra para convencerme de que su vida había

sido azarosa y aventurera, un ser rebosante de humanidad y sabiduría” (35). No sorprende que, al relatar sus aventuras, reproduzca todos los elementos estereotípicos de las novelas que él desea vivir: un pirata con aventuras amorosas de polinesias con padres celosos en cada puerto; un egipcio impenetrable, taciturno y silencioso; un salvaje rudo y agresivo.

Al mismo tiempo, se alude con frecuencia al temor consciente que Daniel manifiesta de verse engañado por las apariencias. En algún momento, duda de lo que observa o se encuentra sumido en un “delirio” sin saber “cuándo estaba soñando ni cuándo despertaba” (101). En sus expediciones por la isla advierte que debe esforzarse para que su imaginación y deseos no le engañen: “no dejarme seducir por artimañas de la imaginación o espejismos del deseo” (76). En otras ocasiones, llega incluso a reconocer que pueda estar “exagerando un tanto” (105); que “era todo demasiado inverosímil” (85): o se refiere a su narración como “aventuras” (142); y se debate entre si es mejor “vivir o soñar” (102). Al final de la novela, se sabe que Daniel se recrea, antes de dormirse, imaginando que aún vive en la isla de Groek (184), lo cual sugiere la posibilidad de que toda la novela sea una ilusión nocturna. ¿Literatura o realidad?, podemos preguntarnos ante afirmaciones del tipo: “aquel viaje [. . .] lo recordaría como un breve paréntesis en mi vida o, mejor – y deseaba convencerme con todas mis fuerzas –, como un simple despliegue de creatividad paranoica” (48). Daniel no es sino uno más de los muchos personajes de Fernández Cubas que, perdidos entre dos mundos, confunden los límites entre ficción y realidad. Para acrecentar lo incierto de su relato a los ojos de su público, se destruyen todas las pruebas materiales que podrían demostrar – por supuesto si se tratara de la vida real y no de una novela – la veracidad de su historia. Cuando el Providence desaparece, Daniel admite: “Sin el ‘Providence’, todo, hasta mi propia existencia, carecía fatalmente de sentido” (84). Igualmente, al final, competentes cirujanos consiguen borrar de su rostro y su cuerpo las huellas de su estancia en la isla (179) y el manuscrito original que contenía el relato de sus aventuras escritas en Gruimard se reduce a una “pulcra fotocopia del original” que en modo alguno puede atestiguar materialmente lo ocurrido (178).

Por otra parte, se señala en varias ocasiones la tendencia paranoica del protagonista – entendida ésta como la percepción alucinada de superiores e incontrolables conexiones y la sospecha de que existe un “Ellos” (a menudo un “Ella” en *El año*) que conspira contra su persona, lo cual puede conducir a la apreciación de la propia vida como ficción. Este ser paranoico, a su vez, es figura representativa de la fragmentación de la identidad del sujeto posmoderno. Enfrentado a coincidencias inexplicables, Daniel percibe con desconcertante seguridad que es objeto de una confabulación contra su persona. Intuye que Gracia y Yasmine están “conchavadas”: “Nuestro encuentro en el café no había sido casual ni mi despliegue de rarezas tan efectivo como ingenuamente había creído” (29). Poco después, en el barco rumbo a Glasgow, recela que el capitán y su ayudante planean su secuestro: “Era evidente que tío Jean simulaba ante mí” (42-3). Una vez en la isla, imagina que la oveja que ha maltratado le espera en su choza para vengarse de su sadismo, comiéndoselo salvajemente (94), y en su delirio recuerda que “en un momento, ignoro si con los ojos abiertos o cerrados, me pareció que la oveja ejecutada había recobrado la vida . . .” (102). Incluso llega a temer horrorizado que Grock planea asesinarle cuando descubre la tumba que después resulta ser de un perro (117). Una vez de vuelta en el mundo “civilizado,” supone con “certeza” que el doctor que le atiende no es “simplemente un médico”: “me pareció sospechosamente interesado en insistir en mi conmoción emocional” (179). Son frecuentes, además, las ocasiones en que le aterra su propia locura porque percibe que poderes extra-terrenales y la naturaleza misma se alían para destruirle y desbaratar sus planes. Así, interpreta signos extraños de su entorno como si se dirigieran directamente a él para desvelarle su destino fatal, hasta asegurarse a sí mismo que un cartel flotando en el mar le hace muccas: “el mar, a su manera, quería hablarme [. . .] pendiente de las apariciones y desapariciones de unas letras, unas palabras, un mensaje [. . .]” (146).

Puede decirse que la novela se cuenta a través del filtro de un personaje con tendencias paranoicas que posiblemente sufre delirios y alucinaciones, y, por tanto, reinventa su propia historia. Dicha problemática debe relacionarse con la presencia del doble, pues según

Mark Richard Siegel, en una novela cuyo narrador es un ente paranoico, los otros personajes, al ser sus creaciones, comparten muchos de los atributos de éste o son simplemente otras facetas de sí mismo. Esto explicaría el hecho de que Grock se someta progresivamente al protagonista y acabe convirtiéndose en Daniel mismo, fusionándose ambos en una identidad cada vez más desconcertante que llega a su clímax cuando muere Grock al confundirse sus apariencias, pero sobre todo cuando de inmediato adopta la persona del pastor, su afortunado compañero de desventuras.

Otro dato que nos lleva a sospechar de Daniel es su exceso de confianza y certidumbre en afirmaciones tales como: “acababa de comprender con una claridad insultante” (51), “Me sentí rematadamente lúcido” (55) o “no pudo resultarme más obvio” (117). Inmediatamente después de pronunciar tales sentencias, sucede algo que despierta su perplejidad o su vacilación. Paralelamente, su tendencia a exagerar le induce a hacer suposiciones arriesgadas y a darle un tono misterioso y apocalíptico a su relato: “la sangre se me detuvo en las venas [. . .] soportando la crueldad de la evidencia [. . .] la más nefasta de las sensaciones [. . .] Las cosas habían llegado demasiado lejos” (51). Al final, descubrimos que el crimen que su imaginación recreó a bordo del Providence nunca sucedió, sino que Naguib sobrevivió al naufragio, un Naguib que, además, no parece reconocerle al verle en Saint Malo, pese a que sólo hace unos meses que ocurrió el supuesto primer encuentro.

Al mismo tiempo, se desvela indirectamente la incapacidad de Daniel para comprender la realidad. En la novela aparecen algunas alusiones a la vorágine y confusión de identidades y propósitos: desde la sensación de fragmentariedad y pérdida —“todo lo que poseía hasta ahora, más que una visión de conjunto, era una cadena de imágenes dispersas a la manera de una colección de postales sin indicación alguna” (88) - hasta la imagen de un laberinto concéntrico y descontrolado que representa la ironía de su existencia: “El círculo que tan ingenuamente creía cerrar, estaba dejando paso a un remolino” (145). La misma isla de Grock llega a convertirse en un laberinto del que confunde las dimensiones. Pero, si existe tal laberinto, se puede afirmar

con John Vernon, en su estudio sobre la esquizofrenia en la literatura y la cultura del siglo XX, que existe antes en la mente del personaje que en el mundo externo y que, por lo tanto, es un reflejo espacial del amasijo de incertidumbres que acosan a Daniel.

Además de dejar constancia de que se trata de un ser soñador por naturaleza y con posibles tendencias paranoicas, resulta igualmente significativo que se informe al lector de la propensión del narrador al engaño y a percibir su vida como una función (31, 41-3, 116).⁷ Durante su estancia en París, Daniel intenta crearse fama de intelectual y bohemio a través de una calculada actuación que va desde sentarse siempre en un mismo lugar a la misma hora, a dejar olvidadas *Las Metamorfosis* de Ovidio para granjearse la admiración de los habituales del café (26-7). Poco después, emplea sus "argucias a fondo" para convencer al tío Jean de que le lleve en su barco (32); advierte que se olvida "a propósito" de su cita con Yasmine y concluye que ya "el hecho de mentir...no me produjo el menor malestar" (32); alude a sí mismo como "protagonista" y "actor de reparto" (54), pero también a la situación en el barco como "farsa" que llega a su fin ("el telón acababa de caer" 55). Incluso con Grock, para salvarse, se sirve de la representación: "Iba a mentir, a urdir cualquier estratagema, a ganar tiempo de la forma más rápida posible" (116). Puede vincularse la figura del mentiroso que parece encarnar Daniel con los conceptos de máscara y ocultamiento presentes al principio y al final de la novela. En las primeras páginas, Gracia tiende al protagonista con insistencia unas gafas tras las que ocultar sus emociones. A partir de entonces, Daniel abandona su humildad y discreción de seminarista, y empieza a fingir ante los demás y según le conviene, inexperiencia, ingenuidad, insensatez, distracción e intelectualismo. Cuando ya, un año después, su madurez desengañada le impide seguir representando el papel de joven inocente, tras las operaciones plásticas que han transformado su rostro hasta el punto de que no se identifica al mirarse al espejo (180), el personaje esconde de nuevo su mirada tras unas gafas. A fin de cuentas, acaba de reincorporarse al mundo "civilizado" donde debe seguir interpretando nuevos papeles.

En el caso de que todos los indicios detallados previamente no

fueran suficientes para destruir la credibilidad del personaje, se hace constante referencia a la afición de Daniel al alcohol, que comienza precisamente cuando decide emprender la aventura marítima, tres páginas antes de que se inicie lo que él denomina “el verdadero *Año de Gracia*” (33). Sabemos, además, que el alcohol le lleva a deducciones que califica de “inverosímiles” pese a que entonces le parecen de “incuestionable evidencia” (29). En la travesía por mar, cada vez se mantiene alcoholizado por más tiempo (36), hasta que el día de la tempestad su estado de ebriedad es tal que le impide advertir el peligro de su situación (53). También en la isla, mientras le dura, la ginebra es la compañera que le proporciona momentos de optimismo (69). Y ya de vuelta en Francia, se produce el descubrimiento del café de Naguib y se narra la historia de su salvación, precisamente mientras el protagonista comparte unas copas con un “viejo completamente ebrio” (181-2).

Ante este cronista imaginativo, mentiroso y borracho, el lector comprende que en ningún momento puede saber con certeza dónde empieza el relato de su vida y dónde el de sus aventuras imaginadas. El pacto de verosimilitud entre el receptor y el texto se ve aquí deliberadamente invalidado, además, en tanto que las únicas dos ocasiones en que el narrador reconoce que habla sin ironía se producen cuando admite que se trata de una historia “increíble” (182) – la de Naguib salvado de la tempestad, pero también por extensión toda la historia sobre la isla de Gruinard, y cuando sentencia, jugando con las palabras mientras el barco se hunde: “Ahora si podía afirmar, sin ironía alguna, que los tres nos hallábamos en la misma nave...” (54).

En gran parte, la complejidad de la novela se origina precisamente al situarse en una posición intermedia entre la ironía y la mentira. ¿En qué se funda dicha dicotomía? Cuando el ironista plantea como auténtica una idea A, es su intención que el lector se percate de que la idea verdadera es B, mientras que A es sólo una mentira aceptada socialmente. Si no es éste el propósito del narrador, en lugar de ironía se produce una mentira, un engaño: el narrador expone las virtudes de la idea A para que el lector crea que A es la verdad (aunque ésta sea mentira). Ahora bien, debido a que la ironía contemporánea se hace

cada vez más compleja e infinita, en palabras de Paul de Man, ya no se puede saber con seguridad dónde acaba, porque B, la supuesta verdad no dicha, acaba siendo también objeto de una ironía que encubre una verdad C, y así hasta el infinito, manifestando de este modo el absurdo del afán por interpretar una realidad que es inextricable y carece de un sentido real o unívoco. Así pues, la única manera de interpretar la ironía es aceptando conscientemente su cualidad de ser inexplicable, infinita, símbolo de la duda y lo inasible.

Por esta razón, pese a que los estudiosos del fenómeno irónico advierten que éste es incompatible con la mentira, pues no se propone mentir sino revelar una verdad oculta, no hay que olvidar que, debido a su ambigüedad y complejidad, la ironía no siempre es percibida como tal por el receptor, de modo que los conceptos de ironía y mentira dependen mayormente bien de la capacidad del ironista para hacer reflexionar al lector, bien de la intuición del lector para captar dicha ironía. Quizás la definición más apropiada para explicar la ironía en la novela de Fernández Cubas sea la de Pere Ballart en su completo estudio *Eironèia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, cuando apunta que ésta impone una relatividad según la cual “la verdad es una mentira que aún no ha sido descubierta” (23). En efecto, en *El año* la duda surge porque nunca se clarifica si se trata de una burla irónica de la situación realmente ocurrida al protagonista, o de una construcción, una mentira en la que el Daniel, proclive a soñar e ingenuo, es tan sólo un producto de la imaginación de este Daniel novelista que inventa una historia de aventuras para ocupar su ocio y reírse de la ingenuidad del lector o, en última instancia, pactar con su aceptación.

Recordemos las palabras de Paul de Man: “there is no inherent reason for discontinuing the process of doubt at any point short of infinity. ‘How do we know that Fielding was not being ironic in his ostensibly ironic attack on Mrs. Partridge?’ [...] It is not irony but the desire to understand irony that brings such a chain to a stop” (166). No quisiera, pues, cometer el error de intentar desvelar el lado “real” de la ironía, pues, como afirma Ana María Dolras en su libro sobre la novela española de metaficción, la ironía introduce el perspectivismo

que no “descalifica ninguno de los polos de las numerosas antitesis presentes en el texto” (59), produce la duda en el lector y le impide “instalarse en una complacencia satisfecha acentuando al máximo su participación activo-crítica” (59). En cambio, sí me parece necesario constatar cómo desde el principio se intenta deshacer la fiabilidad del narrador a través de continuas alusiones a la posibilidad de que éste no sea consciente de la realidad.

Se ha dicho que el ironista “no pretende engañar sino ser descifrado” y que debe haber en la ironía voluntad de verdad, característica inherente de la ironía socrática que es negación demoledora, pero también afirmación constructiva (Ballart 21). ¿Podemos decir que Daniel es un narrador ironista o, por el contrario, simplemente mentiroso? Ciertamente, si la novela ofrece las claves que desvelan la no fiabilidad del protagonista-narrador y permiten intuir la mentira, al mismo tiempo se trasluce cuál es la verdadera libertad que Daniel ha oscurecido con su ignorancia en tanto que el mensaje final concluye con lo opuesto a lo expresado durante el desarrollo de la novela. Es decir, si la narración se construye como el relato de su desgracia y las quejas de su precaria situación en la isla, al final, una vez recuperada la vida en sociedad, sólo puede sentir arrepentimiento y nostalgia. En las últimas páginas del libro, el protagonista abandona sus anhelos de aventura y búsqueda personal y, como buen pícaro, encuentra un hogar, una esposa y se vence a la soledad y el aburguesamiento.⁶ Pero entonces ironiza sobre sí mismo a fin de reflejar la lucha humana de deseos siempre insatisfechos. La ironía radica en que sólo desde la añoranza se permite al ser humano apreciar la felicidad. Aunque la existencia es inexplicable, Daniel como ser humano se ve abocado a intentar desvelar su lógica y, por eso, asentado en la vida burguesa, añora la isla y la convierte en el mito de una paz interior que en verdad nunca existió. Paradójicamente, el protagonista ha descubierto que la dicha plena se encuentra en la locura, sólo que ahora es imposible regresar a ella.

Es obvio que no acaba aquí la complejidad interpretativa de *El año*. ¿Cómo saber cuál es su verdadero sentido? ¿Hasta qué punto deseo y realidad se confunden en la narración ficticia? ¿Simboliza la

isla la añoranza de un pasado histórico menos civilizado, un paraíso sin avances del que se huyó a través de la tecnología y al que se desea regresar desde la nostalgia del hombre posmoderno? ¿Es la isla de Grock un “ubi sunt” irónico que no se toma en serio ni sus propias premisas porque quizás se basa en el fraude y el juego? La ambigüedad, al fin, no se resuelve. He aquí la madurez de una novela posmoderna donde domina el discurso irónico que cuestiona “su propio poder representacional y pospone indefinidamente el sentido de la obra” (Sobejano Morán 56). Como apunta Siegel, al explicar el estado de paranoia creativa, siempre queda la posibilidad de que la paranoia esté en lo cierto, de que sea tan absurda la realidad que le ha tocado vivir al personaje que sólo pueda definirla con el término “creatividad paranoica.” No se puede llevar a cabo una lectura objetiva de *El año* porque, parafraseando a Siegel, también el lector tiende a trazar correspondencias y ver conexiones. Al final, partícipe de dicha paranoia, continuamente defraudado por la ficción constructora de mentiras y de ironías infinitas de la novela, el lector descubre que todo es real sólo en la medida en que él mismo decide creerlo o no, estableciendo un pacto que detenga la cadena de ironías en un punto de su devenir.

Como se ha visto, los términos de realidad y fantasía no son válidos para definir este nuevo tipo de novela que admite que la verdad es siempre una mentira que aún no ha sido descubierta para, de este modo, preguntarse sobre la imposibilidad de distinguir entre ambas. De todos modos, si la historia del relato es un engaño se debe simplemente a que se reconoce su calidad de ficción y se trata de hacer al lector partícipe de los artificios de la creación, de la función que el narrador tiene como fingidor y creador de mentiras. *El año de Gracia* puede estudiarse como un ejemplo de dicha transcendencia de los límites de la interpretación. A fin de cuentas, vuelve sobre sí constantemente para revisarse una y otra vez. Así, fija las normas de la literatura, de la ficción, pero también, por extensión, de la vida ¿real? Se ha conseguido, de todos modos, el propósito de la autora: que el lector siga “fabulando” al cerrar el libro, “transmitir la suficiente inquietud para que así ocurra” (citado en Glenn, “Conversación” 363).

NOTAS

¹ En este sentido, Spires considera la ficción de Fernández Cubas, al analizar concretamente "El ángulo del horror," como una expresión de la "condición posmoderna" descrita por Lyotard, Jameson, McHale y Hutcheon. Según este crítico, la autora catalana es una de las más importantes y populares escritoras de la España del momento porque captura "the contemporary imagination primarily by the way she represents systems of logic and their relation to human behavior. Her fiction strikes a postmodern cord as it explores the absurdity underlying class consciousness, national identity, linguistic communities, and gender attitudes. By means of her novelistic art she strives to disempower the authority of Logos itself" ("Postmodernism" 234).

² José Ortega advierte que, "por su edad y el momento histórico en que se publican sus relatos, Fernández Cubas podría ser considerada una representante de los narradores de la transición," cuya característica común es la conciencia de que la obra es primariamente ficción (157). Ana Rueda sitúa su producción cuentística dentro del panorama catalán de los años ochenta junto a escritores como Terenci Moix, Pere Calders, Ana María Moix, Mercé Rodoreda, Montserrat Roig, Juan Marsé y Esther Tusquets, entre otros (259).

³ La crítica ha tratado la obra de Fernández Cubas desde la perspectiva de lo fantástico, lo gótico y el horror: Bretz, Glenn ("Gothic"), Ortega, Pérez, Rueda, Talbot, Weller, Zatlin ("Tales"). Se han analizado sus relatos con relación al concepto de posmodernidad: Margenot, Spires ("Postmodernism"). Sobre el tema de la adquisición o subversión del conocimiento destacan los ensayos de Bellver ("El año"), Gleue, Spires ("El concepto"). Algunos artículos se ocupan de la interpretación feminista de su obra: Bellver ("Two New Women"), Bretz, Zatlin ("Women"; "Annesia").

⁴ Una discusión más detallada sobre este tema se encuentra en el estudio de Todorov, para quien "lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural." Así pues, la confusión se encuentra en el lector y en el héroe al mismo tiempo (34).

⁵ Aplico la terminología expuesta por Wayne C. Booth sobre el narrador no fidedigno o no confiable ("the unreliable narrator").

⁶ Entiendo por "paranoia creativa" la definición de Siegel: "The leading edge of the awareness that 'everything is connected'" (15). El narrador es el supremo creador paranoico de la obra. Percibe la presencia de un "Ellos"— en términos de Siegel, "They"— al que se siente que la propia existencia siempre se enfrenta ("We").

⁷ John B. Marguenot estudia la noción de actuación y se refiere a Daniel como narrador poco fiable y manipulador. Para este crítico, dicha condición del personaje nos advierte sobre la naturaleza lúdica del discurso narrativo: vida y literatura acaban confluyendo.

⁸ En opinión de Catherine G. Bellver, el final de *El año*, al no concluir con un matrimonio feliz, parodia el desenlace de los relatos de aventuras y se acerca más a la novela picaresca, aunque no exista una justificación pues el hombre errante no alcanza un destino que le traiga provecho alguno, sino una mayor soledad interna. El héroe es un pirata, un nómada, un delincuente de pensamiento, y no ya un filósofo centrado y con raíces ("El año").

OBRAS CITADAS

- Ballart, Pere. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994.
- Bellver, Catherine G. "Two New Women Writers from Spain." *Letras Femeninas* 8.2 (1982): 3-7.
- . "El año de Gracia and the Displacement of the World." *Studies in 20th Century Literature* 16.2 (Summer 1992): 221-32.
- . "El año de Gracia: el viaje como rito de iniciación." *Explicación de Textos Literarios* 22.1 (1993-94): 3-10.
- Booth, Wayne C. *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus, 1986.
- Bretz, Mary Lee. "Cristina Fernández Cubas and the Recuperation of the Semiotic in *Los atillos de Brumal*." *ALEC* 13.3 (1988): 177-88.
- Dotras, Ana M. *La novela española de metaficción*. Madrid: Júcar, 1994.
- Fernández Cubas, Cristina. *El año de Gracia*. Barcelona: Tusquets,

1994.

- Glenn, Kathleen M. "Gothic Indecipherability and Doubling in the Fiction of Cristina Fernández Cubas." *Monographic Review/Revista Monográfica* 8 (1992): 125-41.
- . "Conversación con Cristina Fernández Cubas." *ALEC* 18.2 (1993): 355-63.
- Gleue, Julie. "The Epistemological and Ontological Implications in Cristina Fernández Cubas' *El año de Gracia*." *Monographic Review/Revista Monográfica* 8 (1992): 142-56.
- Man, Paul de. "The Concept of Irony." *Aesthetic Ideology*: Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997: 163-184.
- Margenot III, John B. "Parody and Self-Consciousness in Cristina Fernández Cubas' *El año de Gracia*." *Siglo XX/20th Century* 11.1-2 (1993): 71-87.
- Navajas, Gonzalo. "El poder de la literatura hoy. El desafío de/a la posmodernidad." *Journal of Interdisciplinary Literary Studies* 7.2 (1995): 131-156.
- Ortega, José. "La dimensión fantástica en los cuentos de Fernández Cubas." *Monographic Review/Revista Monográfica* 8 (1992): 157-63.
- Pérez, Janet. "Fernández Cubas, Abjection, and the 'retórica del horror.'" *Explicación de Textos Literarios* 24.1-2 (1995-1996): 159-71.
- Rueda, Ana. "Cristina Fernández Cubas: una narrativa de voces extinguidas." *Monographic Review/Revista Monográfica* 4 (1988): 257-67.
- Siegel, Mark Richard. *Pynchon. Creative Paranoia in Gravity's Rainbow*. Port Washington, N.Y./London: Kennikat Press, 1978.
- Sobejano Morán, Antonio. "Modalidades discursivas en la ficción posmoderna española." *Nueva revista de filología hispánica* 43.1 (1994): 37-58.
- Spires, Robert C. "El concepto del antisilogismo en la novelística del posfranquismo." *España Contemporánea* 5.2 (Otoño 1992): 9-16.
- . "Postmodernism/Paralogism: *El ángulo del horror* by Cristina Fernández Cubas." *Journal of Interdisciplinary Literary Studies* 7.2 (1995): 233-45.

- Talbot, Lynn K. "Journey Into the Fantastic: Cristina Fernández Cubas' *Los atillos de Brumal*." *Letras Femeninas* 15. 1-2 (1989): 37-47.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1972.
- Valls, Fernando. "Introducción" a *Son Cuentos. Antología del relato breve español, 1975-1993*. Madrid: Austral, 1994: 17-9.
- Vernon, John. *The Garden and the Map. Schizophrenia in Twentieth-Century Literature and Culture*. Urbana: University of Illinois Press, 1973.
- Weller, Krisztina Irene. "Postgothic Prose and Games Fantasists Play: A Study on the Contemporary Fantastic Narrative of Perucho, Sastre and Fernández Cubas." Diss. University of Toronto, 1991.
- Zatlin, Phyllis. "Tales from Fernández Cubas: Adventure in the fantastic." *Monographic Review/Revista Monográfica* 3.1-2 (1987): 107-18.
- . "Women Novelists in Democratic Spain: Freedom to Express the Female Perspective." *ALEC* 12.1-2 (1987): 29-44.
- . "Amnesia, Strangulation, Hallucination and Other Mishaps: The Perils of Being Female in tales of Cristina Fernández Cubas." *Hispania* 79.1 (1996): 36-44.