



Una interpretación “junguiana”  
de la figura mítica del *doble* en *Lúnula* y  
*Violeta*,  
un relato “desdoblado” de Cristina Fernández  
Cubas

Juan Herrero Cecilia

Universidad de Castilla-La Mancha

---

**Resumen:** Con este artículo de crítica literaria hemos intentado poner de relieve el concepto de “relato desdoblado”. Se trata de una estrategia narrativa especial buscada por el autor de un relato de ficción para desconcertar al lector sobre el significado de la historia narrada haciendo que, al llegar al final, esa historia pueda ser interpretada desde una nueva perspectiva que viene a modificar el sentido que parecía tener a lo largo de la primera lectura

**Palabras clave:** Cristina Fernández Cubas, crítica literaria, "relato desdoblado"

## 1. La estrategia narrativa del relato “desdoblado”.

Antes de abordar la interpretación “junguiana” de *Lúnula y Violeta*, vamos a explicar qué entendemos por relato “desdoblado” [1]. Se trata de una estrategia narrativa especial buscada por el autor para desconcertar al lector y hacerle participar en una “segunda interpretación” del sentido de la historia narrada. En efecto, en este tipo de relato, al llegar al final del recorrido narrativo, aparece un dato iluminador o un episodio inesperado que hace cambiar el significado de la historia que el lector creía conocer. Se produce entonces un “desdoblamiento” en el universo significativo del relato, desdoblamiento que el lector tendrá que percibir procediendo, desde atrás, a realizar una segunda lectura o interpretación del sentido complejo y ambivalente de la historia. Este procedimiento de organización del universo narrado está relacionado con las diversas estrategias que hacen posible el juego de la ambigüedad (en sus diversas modalidades) y su encanto estético. Percibir ese juego, que alcanza una especial intensidad y complejidad en el género del relato fantástico, exige la *cooperación interpretativa* del lector, como hemos puesto de relieve en la segunda parte de nuestro libro *Estética y pragmática del relato fantástico* (Herrero, 2000). La cuestión de los procedimientos discursivos y de las estrategias narrativas es fundamental en toda obra literaria, porque el universo significativo que ella propone implica un tipo determinado de lectura interpretativa y la imagen implícita de un lector “modelo”, como ha puesto de relieve Humberto Eco (1985), y como ya había señalado Bajtín cuando afirmaba: “*Queremos sencillamente señalar que toda obra literaria está orientada hacia fuera, no hacia ella misma, sino hacia el oyente-lector, y que, en alguna medida, anticipa las eventuales reacciones de éste*” (Bajtín, 1978: 397) [2].

Conviene señalar, por otro lado, que no hay que confundir el concepto de relato “desdoblado” con el de relato especular o de “puesta en abismo”, dado que no se trata de “reflejar” desde dentro, por medio de alguna imagen simbólica o de algún episodio iluminador, el sentido que hay que atribuir a la historia narrada. Lo que se pretende con el relato “desdoblado” es que el lector llegue a percibir en la historia narrada un sentido diferente o más complejo del que parecía tener a primera vista según la lógica aparente de los hechos. La segunda lectura interpretativa tendrá que ser entonces más lúcida y más sensible que la primera. Ella permitirá descifrar las posibles ambigüedades que nos habían pasado desapercibidas, o captar mejor el alcance significativo de ciertos aspectos que nos habían parecido enigmáticos o sospechosos en la primera lectura.

Podemos encontrar un antecedente de la estética del relato “desdoblado” en un cuento titulado “De lo que aconteció a un Deán de Santiago con don Illán, el gran maestro de Toledo”, que se encuentra en el *Libro del Conde Lucanor* (1335) de Don Juan Manuel. En este relato, el lector asiste a la maravillosa historia del Deán de Santiago que ha ido a Toledo a entrevistarse con don Illán para conocer el arte de la nigromancia. Tal como aparentemente se cuentan las cosas, el lector cree percibir que, durante su entrevista con don Illán, el Deán va a ser requerido para ser nombrado arzobispo de Santiago, y, dos años después, el Papa le nombra cardenal. A la muerte del Papa, es elegido Papa por los cardenales. Don Illán le va pidiendo cada vez una dignidad eclesiástica para su hijo sin obtener nunca el beneplácito; y termina siendo despedido por el nuevo Papa sin obtener comida para el camino. Al llegar a este punto, el relato vuelve a conectar con la situación inicial, recordando que don Illán había dicho a una mujer que preparase unas perdices para cenar aquella noche. Se produce así un “desdoblamiento” del sentido de la historia, porque aparece ahora directamente la dimensión de lo ilusorio, que ya estaba operando de forma implícita en el texto sin que el narrador lo hubiera anunciado expresamente al lector (ambigüedad narrativa). El Deán, seducido por la palabra mágica de don Illán y empujado por su propia ambición (por el “doble” que opera en su interior), había tomado por verdadero lo que no era más que una pura alucinación (ambigüedad perceptiva). Por eso, la vuelta al orden de la vida real va a suponer, para él, un castigo por haberse comportado como un egoísta ambicioso y haber despreciado al pobre don Illán, quedándose incluso sin la parte de las perdices que don Illán ha mandado preparar para la cena:

Entonces don Illán dijo al Papa que, pues no tenía qué comer, que se habría de tornar a las perdices que mandara asar aquella noche, y llamó a la mujer y díjole que asase las perdices.

Cuando eso dijo don Illán, hallose el Papa en Toledo, deán de Santiago, como lo era cuando allí vino, y tan grande fue la vergüenza que hubo, que no supo qué él decir. Y don Illán díjole que fuese en buena aventura y que asaz había probado lo que tenía en él, y que tendría por muy mal empleado si comiese su parte de las perdices. (Don Juan Manuel, 1996: 19).

La estrategia narrativa del relato “desdoblado” ha sido cultivada especialmente en el género del relato fantástico y en el de la novela policíaca, llegando a ejercer, a veces, una particular fascinación sobre el lector, porque el autor ha sabido fundir la ambigüedad perceptiva con la ambigüedad narrativa. Podemos apreciar el encanto estético de esta estrategia en algunos relatos fantásticos de Cortázar como, por ejemplo, *La noche boca arriba*, *Lejana* y *Oxotl*. Ciertos relatos del libro Carlos Fuentes [3] *Inquieta compañía* se “desdoblan” al llegar hacia el final y el lector percibe entonces la historia desde una nueva perspectiva significativa que le conduce a reinterpretar, desde “atrás”, el sentido de lo que parecía estar sucediendo desde el principio. También José María Merino emplea con gran habilidad esta estrategia narrativa en algunos de sus relatos fantásticos. Señalaremos aquí *El desertor*, un relato de Amor y Muerte, que empieza de esta manera:

El amor es algo muy especial. Por eso, cuando vio la sombra junto a la puerta, a la claridad de la luna que, precisamente por su escasa luz, le daba una apariencia de gran borrón plano y ominoso, no tuvo ningún miedo. Supo que él había regresado a casa. La suavidad de la noche de San Juan, el cielo diáfano, el olor fresco de la hierba, el rumor del agua, el canto de los ruiseñores, acompañaban de pronto lo más benéfico de la naturaleza a la presencia recobrada. (Merino, 1994:123).

El lector asiste, desde la palabra del narrador en tercera persona, a la visión íntima del personaje: una mujer que cree percibir la llegada de su amado esposo en la noche mágica de San Juan dentro de una atmósfera de suaves y eufóricas sensaciones que acompañan al extraño dinamismo que atrae, el uno hacia el otro, a los dos amantes. Luego accedemos a los recuerdos del pasado centrado sobre la breve vida conyugal de estos esposos, dado que había estallado la guerra civil en España, y él había sido reclamado para incorporarse al frente. Pero ahora, en la noche de San Juan, su marido había vuelto, después de haber sido herido, y ella le reconoció al instante y le abrazó con todas sus fuerzas. Supo que había desertado y le vio más flaco y más pálido. Hubo que ocultarle en los días siguientes, pero de noche los amantes salían a la huerta y se sentaban uno junto al otro. El lector cree asistir, por lo tanto, a una historia de amor en medio del desasosiego causado por la guerra civil. Pero al final del relato, aparece una información que hace cambiar el sentido de la historia narrada quedando ésta “desdoblada” ante la percepción del lector:

El mismo día en que empezaba septiembre, cuando despertó, no estaba junto a ella. Era un día gris oloroso a humedad. Lo buscó en la casa, en el corral, pero no pudo hallarlo. [...]

A la hora del ángelus vio acercarse a los guardias. Se había puesto a llover con más fuerza y tenían los capotes de hule cubiertos de agua.

Le habían encontrado. Estaba en lo alto del cerro, entre las peñas, con los miembros estirados para asomar lo más posible la cabeza en dirección al pueblo. Sin duda la herida se le había vuelto a abrir en el largo camino de la huída. El cuerpo estaba reseco como una muda de culebra. Los guardias decían que llevaría muerto, por lo menos, desde San Juan. (Merino, 1994: 129-130).

Con este final, el lector se da cuenta que, lo que parecía ser una historia realista de amor, sólo ha existido en la imaginación de la mujer, y que esa historia, vivida en una dimensión fantástica supranatural, ha sido generada por la fuerza del deseo del marido, herido y muerto en lo alto del cerro, en la noche mágica de San Juan, antes de poder encontrarse con su mujer. Pero su “doble” ha acudido al encuentro haciendo realidad lo afirmado al comienzo del texto: “*El amor es algo muy especial*”. Desde atrás, el lector tendrá que reinterpretar de nuevo el discurso narrativo del texto o emprender una segunda lectura percibiendo ahora la doble significación de aquellos elementos que sugieren o connotan aspectos de ambigüedad narrativa o de ambigüedad perceptiva porque están focalizados desde la mente soñadora de la mujer. La segunda lectura permitirá apreciar el encanto sugerente y evocador de este relato viendo en él una muestra muy atractiva de la estética particular de la literatura fantástica.

## **2. El “desdoblamiento” del universo narrado en un relato de Cristina Fernández Cubas : *Lúnula y Violeta* (1988).**

Para poner de relieve la estética y la pragmática que pone en juego la estrategia narrativa del relato “desdoblado”, vamos a analizar aquí un cuento de Cristina Fernández Cubas titulado “*Lúnula y Violeta*” (1988: 13-32) [4], que narra una historia ambigua o ambivalente cuyo sentido puede ser interpretado al menos desde dos perspectivas diferentes. La doble interpretación estará motivada por ciertos datos que el lector va a descubrir al final del relato. Como veremos más adelante, la información final conduce al lector a reinterpretar el sentido de lo narrado (que parecía una historia “realista” de carácter íntimo y de exploración de un drama

interior) percibiéndolo ahora como un ejemplo especial en el cual la autora ha tratado de una manera sugerente y original el tema fantástico del *doble*. En efecto, lo que en la primera lectura parecía ser una historia realista de tipo autobiográfico e intimista (aunque no exenta de ciertos aspectos enigmáticos y desconcertantes), va a tener que ser puesto en cuestión al final del cuento para ser enfocado ahora desde la perspectiva de una búsqueda visionaria de la unidad soñada por una conciencia angustiada y escindida. Esa búsqueda pone en escena un *desdoblamiento* de la identidad de una enigmática mujer que, según la “Nota del editor” colocada al final del texto, ha aparecido muerta en una casa situada en pleno campo, rodeada de unos “papeles” en los que se narra la misteriosa historia de Violeta y de Lúnula, historia que el lector acaba de leer.

La figura mítica del *doble* ha sido abordado en la literatura desde perspectivas muy diversas, y ha dado lugar a manifestaciones y figuras muy diferentes. Pero más allá de la variedad de enfoques y de manifestaciones, los escritores que han tratado este tema literario de alcance metafísico han querido hacer percibir al lector la inquietante, compleja y misteriosa problemática de la identidad y de la alteridad a la que se enfrenta cada individuo humano desde el dinamismo de su conciencia y desde las fuerzas poderosas que operan en el inconsciente individual y en el inconsciente colectivo que le envuelve y le une al dinamismo cósmico. Jourde y Tortonese afirman que el tema del “*doble*” pone de relieve el problema de la identidad del ser humano, problema que se manifiesta especialmente en la confrontación sorprendente o angustiada entre la identidad y la alteridad: “Le thème du double sous toutes ses formes, pose la question de l’unité et de l’unicité du sujet, et se manifeste par la confrontation surprenante, angoissante, surnaturelle, de la différence et de l’identité” (Jourde & Tortonese, 1996 : 15).

Si pasamos ahora a analizar cómo descubre el lector el procedimiento del relato “desdoblado” en *Lúnula y Violeta*, podemos observar que, a diferencia de lo que ocurre en otros relatos como, por ejemplo, *El desertor* de José María Merino o *La Moustache* de E.Carrère (1986) [5] en este cuento de Cristina Fernández Cubas el dato informativo que contribuye a deducir una nueva interpretación del sentido del universo narrado no se encuentra en el discurso mismo del narrador, sino en un documento añadido que pertenece al “paratexto” y que se presenta como “NOTA DEL EDITOR”. Esta nota nos remite a la actividad de un “narrador editor” que ha recogido el texto del narrador primero (el relato aparentemente “autobiográfico” de Violeta) para ofrecerlo al conocimiento de los lectores. Pero los elementos informativos que contiene la “Nota del editor” implican ciertas contradicciones que chocan con el sentido “realista” de la historia de la relación de amistad entre dos mujeres (Lúnula y Violeta) narrada en los “papeles” que acaba de conocer el lector. Las dudas y contradicciones que revela la “nota del editor”, contribuyen a hacer reflexionar al lector y a motivar su cooperación interpretativa para que él mismo se replantee el sentido aparente de la historia y descubra que se trata de un relato “desdoblado” que exige una segunda lectura o interpretación desde una nueva perspectiva.

El cuento de Fernández Cubas está formado entonces por dos textos que pertenecen a dos narradores diferentes. El primer texto es el más extenso y aparece narrado en primera persona a cargo de una narradora que dice llamarse Violeta. Este texto contiene párrafos de un “cuaderno de notas” y una serie de reflexiones, vivencias y recuerdos de Violeta, que cuenta cómo ha conocido a una amiga llamada Lúnula, y cómo se ha instalado en la casa de ésta. La casa es una especie de granja, con un huerto y un pozo, situada en pleno campo (en una zona que no queda precisada en la narración). Allí Violeta se dedica a redactar un “manuscrito” que Lúnula va a leer y a corregir para mejorar el estilo. El lector no llega nunca a conocer expresamente el contenido del “manuscrito”.

El segundo texto es muy breve. Corresponde, como ya hemos señalado, al documento añadido después del relato de Violeta, y se presenta al lector con el título de “NOTA DEL EDITOR”. Se trata de una información inesperada, realizada desde un nivel “extradiagético” por alguien que ha recogido los “papeles” que el lector acaba de leer. La “nota” aclara ciertos datos sobre dónde se han encontrado los “papeles” y quien ha podido escribirlos. Este procedimiento, que nos remite a la técnica narrativa del “relato dentro del relato”, suele ser empleado al principio de la narración por los escritores que recurren a él, y sirve para “autenticar” como “documento real” una historia de ficción. En el cuento que aquí analizamos, el procedimiento aparece al final del relato “primero” y, más que “autenticar” la historia de ficción, lo que pretende es sorprender al lector con unos datos que vienen a introducir confusión, ambigüedad y cierta contradicción respecto a la realidad de lo afirmado en la narración anterior. El narrador editor se refiere, en efecto, a la historia que el lector acaba de conocer y dice que lo narrado se encuentra en unos “papeles dispersos” que no llevaban “firma visible”, hallados “en el suelo de una granja aislada” a pocos metros del cuerpo sin vida de una mujer. Y añade que “*según el dictamen forense, el cadáver que, en avanzado estado de descomposición, custodiaba la puerta, correspondía a una mujer de mediana constitución. En el momento de su óbito vestía una falda floreada y una camisa deportiva con las iniciales V.L. bordadas a mano*”. (Fernández, 1988: 31). Toda la ropa encontrada en la granja llevaba estas mismas iniciales, y, en el atestado de la muerte, figuran las respuestas de algunos vecinos del pueblo más cercano que habían sido preguntados “acerca de la(s) posible(s) moradora(s) de la granja”. Alguno dijo “haber atendido, en más de una ocasión a una tal señorita Victoria”, y otros, “a una tal señora Luz”; coincidiendo todos en afirmar que “*era de mediana estatura y discretamente agraciada, aunque disintían a la hora de ponderar su generosidad y filantropía. Hubo alguien, en fin, para quien el nombre completo de Victoria Luz no resultó del todo desconocido*”. (Fernández, 1988: 32)

A partir de estos datos, el lector puede deducir que en la granja vivía solamente una mujer y que ella ha escrito los “papeles” en los que narra la relación de amistad y de mutua complementariedad o contraposición entre Lúnula y Violeta. Si estos dos personajes tienen algo que ver con la mujer escritora hallada muerta en la granja, esto sólo puede ser desde una perspectiva simbólica e imaginaria, y no desde una perspectiva “autobiográfica”, porque en esa granja no vivían dos mujeres. Esto implica un “desdoblamiento” del sentido del relato y exige la realización de una segunda lectura interpretativa del mismo. Como esta segunda lectura, se plantea después de haber percibido el relato en su dimensión aparente de cuento “realista” en el que la narradora cuenta sus vivencias e impresiones y su relación de amistad con otra mujer, tenemos que presentar aquí el sentido de esas dos lecturas que responden a dos interpretaciones y a dos estéticas contrapuestas.

**A) PRIMERA LECTURA: *Lúnula y Violeta*, un cuento “realista” en el que la narradora relata sus impresiones y vivencias desde una perspectiva “autobiográfica”.**

Esta primera *lectura* no tiene en cuenta la “Nota del editor”, y se apoya únicamente en el sentido que se desprende de la historia narrada en primera persona por alguien que cuenta sus vivencias, impresiones y aspiraciones. Estaríamos entonces ante un relato de carácter “autobiográfico” narrado por Violeta (narrador-personaje) que cuenta las vicisitudes de su encuentro y de su posterior convivencia con una mujer muy peculiar llamada Lúnula. Se trata de una “autobiografía” de ficción, claro está, porque la narradora sólo existe en la imaginación de la autora y del lector. El género nos remite a la estética del cuento realista, que adquiere aquí un tono confidencial de carácter intimista apoyado en una exploración psicológica de la identidad de la narradora y de la de su amiga. El lector percibe el mundo narrado desde la perspectiva subjetiva y evaluadora de la narradora (el “yo-narrante”). Pero el relato

no está constituido por un discurso narrativo homogéneo sino que dentro de él convergen y alternan varios tipos de discurso diferentes. Por un lado, tenemos los “recuerdos” de la narradora que relata en *pasado* (“*Llegué aquí casi por casualidad*”, etc.) la decisión de abandonar la pensión donde ella residía en la ciudad para irse a vivir, con una amiga llamada Lúnula, a una granja en pleno campo. Por otro lado, encontramos una serie de observaciones y de comentarios que nos ofrecen escenas más o menos cercanas al devenir del *presente* del acto de enunciación (“*Releo ahora mi cuaderno de notas*”, p.15) o al pasado reciente (“*Esta mañana me he sentido un poco mareada*”, etc. p.24). Estas escenas narran la relación de amistad entre las dos mujeres, y la admiración especial que Violeta siente por Lúnula a quien ve muy diferente de ella en lo físico (Lúnula es exuberante y obesa) y en lo espiritual (Lúnula es una gran “fabuladora” que domina a fondo el “arte de la palabra” y tiene el don de saber narrar “historias fantásticas”). Violeta quiere ser escritora y está escribiendo un “cuaderno de notas” y un “manuscrito”. Lúnula se propone ayudarla introduciendo sus propias correcciones y su sensibilidad personal en el “manuscrito”, tachando párrafos e incluyendo otros nuevos, de tal forma que se produce una especie de fusión entre lo escrito por Violeta y lo añadido por Lúnula: “*En algunos puntos apenas puedo reconocer lo que yo había escrito. En otros tal operación es sencillamente imposible: mis párrafos han sido tachados y destruidos*” (p.20). Los recuerdos del pasado y el discurso centrado en la observación del presente, alternan con las páginas de un “cuaderno de notas” que aparecen reproducidas literalmente en el texto en dos ocasiones (p.15-16, y p.20-22).

Pero Lúnula se siente agotada y enferma, y Violeta tiene que ayudarla haciendo las tareas de la casa. Después será Violeta la que siente enfebreada y débil. Atraviesa una fuerte crisis de frustración y de incapacidad para escribir: “*La palabra, mi palabra al menos, es de una pobreza alarmante. Mi palabra no basta, como no bastan tampoco las escasas frases felices que he logrado acuñar a lo largo de este cuadernillo*” (p.27-28). Lúnula, en cambio, “*despilfarra, palabras, energía, imaginación*” (p.28). Violeta siente la tentación de arrojar su block de notas al fuego y de destruir el “manuscrito”, porque no reconoce sus propios párrafos: “*Están casi todos tachados, enmendados...¿Dónde termino yo y donde empieza ella?*” (p.29). Un día, Lúnula decide marchar a la ciudad para arreglar unos asuntos y volver pronto. Violeta, que no puede vivir sin la exhuberancia imaginativa de las narraciones de Lúnula, se queda cuidando la granja y decide esperarla acurrucada junto a la puerta. El relato “autobiográfico” de sus impresiones y vivencias se cierra con estas palabras impregnadas de una actitud vigilante y expectante que parecen encerrar una dimensión simbólica o alegórica:

Me acurrucaré aquí, junto a la puerta, como un perro guardián, contando los minutos que transcurran, esforzándome por oír las llantas del camión antes de que pase, vigilando constantemente por si algún zorro intenta devorar nuestras gallinas, colocando recipientes profundos a la primera gota de lluvia, privándome del agua para que nada le falte a nuestro jacarandá (oh, árbol maravilloso ¿florecerás?, y dime, tú que sabes de la vida y de la muerte, ¿volverá pronto Lúnula?), curtiendo las pieles de los numerosos conejos que he debido sacrificar en los últimos tiempos. Así, cuando Lúnula regrese, todo estará en perfecto orden. (Fernández, 1988:30)

De todo lo expuesto en el relato surgido de la voz narrativa de Violeta en sus diversas modalidades (notas escritas, recuerdos, impresiones y reflexiones), el lector percibe dos orientaciones o inquietudes principales: la primera es el deseo de Violeta de triunfar como escritora o narradora de historias, deseo que va acompañado por una sensación de frustración o de incapacidad: “*¿Cómo se me pudo ocurrir alguna vez que yo podría narrar historias?*” (p.27). La segunda es su gran admiración por Lúnula, en quien ella percibe la “exhuberancia” y la fuerza arrolladora de la

imaginación encarnando “el arte de la palabra” y “el dominio del tono” (p.21), pero al mismo tiempo, ante la imaginación “excesiva” y arrolladora de Lúnula, Violeta se siente anulada y desplazada por ella en el terreno de la escritura.

### **El aviso desconcertante de la “Nota del editor”**

La historia de las impresiones, vivencias y aspiraciones de Violeta podría quedar reducida a la perspectiva que el lector acaba de conocer y ser interpretada como un relato “realista” de carácter íntimo y “autobiográfico”. Ahora bien, la “NOTA DEL EDITOR” redactada en tercera persona con las informaciones a las que hemos hecho alusión más arriba, confiere una nueva significación al texto desde atrás y le convierte en un relato “desdoblado”. En efecto, esa “nota” obliga al lector a replantear el sentido de esta primera lectura y a buscar una segunda interpretación, porque, según se afirma, en la granja vivía solamente una mujer que “en el momento de su óbito vestía una falda floreada y una camisa deportiva con las iniciales V.L. bordadas a mano”. Es esta mujer la que ha escrito los “papeles” “sin firma visible” (ofrecidos por el editor al lector) y la que llevaba en su ropa, y en numerosas prendas halladas en la casa, “*las mismas iniciales que la finada ostentara en el día de su muerte*” (Fernández, 1988: 31). Además, según los testimonios recogidos entre los vecinos del pueblo más cercano, éstos sólo han conocido a una única mujer en la granja que, según “el carnicero del pueblo”, se trataba de “*una tal señorita Victoria*”, y, según otros, de “*una tal señora Luz*”. Por otro lado, el “editor” precisa en su “nota” lo siguiente: “*Huelga decir, por otra parte, que los nombres de Violeta y Lúnula no despertaron en los encuestados ningún tipo de recuerdo*”. (Fernández, 1988:32) . Se trataría entonces de nombres imaginarios y simbólicos inventados por la mujer fallecida que ha escrito los “papeles” ofrecidos al lector por el “editor”.

La “Nota del editor” viene a contradecir, por lo tanto, la aparente dimensión “realista” y “autobiográfica” del relato atribuido a la voz narrativa de Violeta. La escritora de ese relato (en el mundo de la ficción, claro está) habría sido la mujer encontrada muerta en la granja y que portaba las iniciales V.L.. Esas iniciales dan a entender que tal vez en la mujer-escritora existía no sólo una duplicidad en el nombre (“Victoria Luz”) sino también en su identidad, escindida entre el ideal de llegar a dominar el arte la palabra y de la escritura literaria (dimensión representada y encarnada en Lúnula) y la dolorosa realidad de sentirse frustrada en la conquista de ese ideal (dimensión encarnada en Violeta). Los personajes de Violeta y Lúnula sólo habrían existido entonces en la imaginación visionaria de la mujer que ha escrito el relato contenido en los “papeles” hallados en la granja al lado de su “cuerpo sin vida”.

Todos estos datos incitan a pensar en un relato “desdoblado” cuyo sentido debe ser iluminado desde una segunda lectura o interpretación. El lector perspicaz, apoyándose en aquellos aspectos del relato primero que connotan fantasicidad o que pueden estar señalando un trasfondo visionario o alegórico en la historia narrada en los diversos “papeles”, tendrá que percibir ahora esa historia como una especie de parábola o de relato de carácter mítico y simbólico. La clave para captar el sentido del trasfondo visionario estaría en la manera de enfocar la figura mítica del *doble* desde el simbolismo específico que contiene el texto. Veamos entonces cómo se puede percibir y deducir en el texto esta segunda lectura.

### **B) SEGUNDA LECTURA: interpretación “junguiana” de Lúnula y Violeta como un relato fantástico que pone en escena la figura mítica del *Doble*.**

La segunda lectura hacia la que nos conduce el relato “desdoblado” desde atrás, es decir desde las informaciones contenidas en la “Nota del editor”, nos lleva a enfocar la historia de “Lúnula y Violeta” como una manifestación original de la figura mítica del *doble*, porque escenifica artísticamente un drama interior de desdoblamiento en la



búsqueda de la identidad soñada. El lector tiene que inferir que ese drama interior lo ha sufrido la mujer cuyas prendas llevan las iniciales V.L. y cuyo cuerpo sin vida ha aparecido al lado de los “papeles” que contienen el relato que acabamos de leer. Es esa mujer la que ha escrito (dentro del mundo de ficción imaginado por la autora del texto, Cristina Fernández Cubas) la historia de “Lúnula y Violeta” poniendo en escena dos dimensiones de su identidad escindida como si fueran autónomas y estuvieran encarnadas por dos personas diferentes. En efecto, este relato fantástico de Fernández Cubas da forma literaria a una aventura interior de búsqueda de la plenitud soñada por la conciencia angustiada e insatisfecha de una mujer que desea llegar a ser una escritora perfecta.

Vamos a intentar ofrecer aquí una explicación del desdoblamiento de la identidad de esa enigmática escritora apoyándonos en las teorías de Jung sobre lo que él llama el “proceso de individuación” [6], que consiste en llegar a convertirse realmente en lo que uno desea ser desde lo más profundo de sí mismo. En la realización de ese proceso interviene la dialéctica del “yo” y del “inconsciente” porque, como afirma Jung, los “procesos inconscientes se sitúan en una relación de compensación respecto a la dimensión del yo consciente”. Esas dos dimensiones se complementan recíprocamente y remiten a un conjunto superior que Jung llama el “Sí mismo”, es decir lo que estamos llamados a ser cuando los conflictos del inconsciente individual y los esquemas arquetípicos del inconsciente colectivo hayan sido asumidos y orientados en una relación de plena armonía: “La individuación no tiene otro objetivo que el de liberar al Sí mismo, por una parte de las falsas apariencias de la “persona”, y por otra parte del poder sugestivo de las imágenes inconscientes” (Jung, 1964 : 117). [7]

En el proceso de “individuación” pueden producirse *alienaciones* plenas o parciales de la conciencia. Jung explica que esto se produce unas veces en beneficio de un rol exterior (en este caso el Sí mismo queda relegado ante la adaptación del individuo al mundo, porque el “yo” se identifica con su rol social, es decir con el esquema inconsciente de la “persona”, una especie de *máscara* externa tras la cual queda oculta la identidad individual) y otras veces bajo la influencia autosugestiva de esquemas que provienen del mundo imaginario [8]. En los dos casos, un esquema arquetípico (interior o exterior) arrastra al individuo a abdicar de sí mismo. Esa abdicación se ve como una especie de deber social o de entrega a un ideal.

Jung ha observado los procesos de autosugestión que se adueñan de la conciencia en ejemplos tomados de las enfermedades mentales, de la creación literaria y de las conversiones religiosas (1964: 115-116). Señala en concreto una novela de H.G. Wells titulada *El Padre de Christine-Alberte* [9]. En estos casos, la conciencia, aparentemente, se va a sentir en un determinado momento invadida o sumergida por contenidos insólitos e insospechados. Pero, en realidad, todo se ha venido preparando poco a poco, durante años. En la novela de Wells, se produce un *desdoblamiento* en la conciencia del protagonista. Se trata de un fenómeno de compensación mitológica producido por las imágenes compensatorias que el inconsciente proyecta sobre la conciencia.

Creemos que Cristina Fernández Cubas ha puesto en escena un fenómeno similar de desdoblamiento en *Lúnula y Violeta*. En la conciencia de la mujer que se ha retirado a vivir en el campo para dedicarse plenamente a dominar el arte de escribir historias fabulosas, su inconsciente está proyectando dos figuras míticas (“Violeta” y “Lúnula”) complementarias cuya relación representa una especie de “viaje iniciático” hacia la concentración espiritual que exige el pleno dominio de la escritura literaria. El primer polo de ese desdoblamiento lo constituye la figura de “Violeta”, que encarna las aspiraciones y las frustraciones que vive el “yo real”. Su aspiración es llegar a ser una escritora perfecta (ideal soñado). Para eso ha decidido retirarse a vivir en una casa rural. Pero en la “sombra” de su lado oscuro interior, domina el miedo y

la frustración ante la imposibilidad de no poder alcanzar la plena realización de su ideal. Violeta aparece como la narradora y como el sujeto *focalizador* desde el que se percibe la misteriosa identidad de la otra figura mítica complementaria: “Lúnula”. Esta segunda figura, percibida desde la perspectiva idealizante de la subjetividad de Violeta, representa el polo del “modelo” al que se trata de imitar, porque tiene el don de la palabra inspirada y domina el arte de narrar “historias fantásticas”. Representa también al sujeto iniciador y mediador en el camino que conduce a la conquista del pleno dominio de la escritura literaria (objetivo del “yo ideal”). Lúnula es entonces una especie de “doble” modélico de Violeta y, al mismo tiempo, una imagen mítica compensatoria que procede de un arquetipo que el inconsciente individual de la mujer escritora recoge del inconsciente colectivo. Representa, por lo tanto, un símbolo dinámico que personifica el arquetipo colectivo de la Luz y de la Sabiduría eterna que sólo puede alcanzar una “personalidad mana”, es decir un ser dotado de una potencia oculta que le confiere una fuerza y un conocimiento mágicos [10]. Lúnula encarna aquí una sensibilidad creadora excesiva y exuberante.

Pero la mujer que escribe la historia enigmática y simbólica de Lúnula y de Violeta no consigue fundir los dos polos desdoblados de su soñadora y angustiada identidad, porque cuando aparece la inspiración y surge en el “manuscrito” una historia “fabulosa”, la obsesión por el ideal inaccesible de la obra *perfecta* domina su mente, y se siente atormentada por la fiebre de la corrección de la palabra escrita. Por otro lado, cuando la inspiración desaparece, tiene que dedicarse a fondo a preparar el terreno para hacerla volver. En esta ardua labor de concentración mental y de espera de la amiga idealizada (el ansiado regreso de Lúnula que simboliza la fuerza creadora y exuberante de la inspiración), la mujer que sueña con ser una perfecta escritora va perdiendo su salud física y, sin haberla llamado, recibe la visita de la Muerte.

Los “papeles” encontrados al lado del cadáver que custodiaba la puerta de la granja están significando entonces la trágica separación de los dos polos de la identidad, porque la conciencia subjetiva e insatisfecha del “yo” no ha podido asimilar la fuerza de expansión y de sublimación encarnada en el “yo-otro” (el “Yo ideal” con el que nos identificamos desde el interior de nuestra misteriosa identidad), y no ha sido capaz de orientar hacia la plena conciencia la energía del inconsciente colectivo del *ánima* personificada aquí en la fuerza seductora de la palabra creadora de “historias fabulosas”. Apoyaremos esta interpretación en un breve comentario de ciertos aspectos del texto que ya en la primera lectura de tipo “realista” resultaban significativos de un simbolismo alegórico o connotaban una atmósfera especial de *fantasticidad*.

### 1) La antítesis existencial representada por dos “espejos” contrapuestos.

Por un lado, Violeta tiene que reaccionar ante el poder maléfico que emana del “espejo” odioso de la habitación de la pensión donde residía. Ese espejo devuelve a Violeta la imagen “aborrecida” de sí misma. Por otro lado, va a encontrar en la figura idealizada de Lúnula (cuyo nombre tiene un simbolismo especular especial : “Lúnula” significa “luna pequeña”) un espejo vivo y dinámico del que emana una “luz” y una fuerza vital especial que producen en Violeta una sensación de euforia y de optimismo existencial. En efecto, en esta mujer exuberante por su vitalidad y su dominio del arte de narrar, percibe Violeta el ideal soñado para sí misma, es decir una imagen modélica de su yo liberado de la angustia de fracasar como escritora.

Por eso, cuando Lúnula ofrece a Violeta la oportunidad de irse a vivir con ella en la casa que tiene en el campo, Violeta celebrará este cambio existencial rompiendo impulsivamente el odioso espejo de la pensión:

Al recoger mis cosas, mi última mirada fue para la luna desgastada de aquel espejo empeñado en devolverme día tras día mi aborrecida imagen.

Sentí un fuerte impulso y lo seguí. Desde el suelo cientos de cristales de las más caprichosas formas se retorcieron durante largo rato bajo el impacto de mi golpe. (p.14)

El espejo de la habitación, más allá del reflejo de la imagen física de Violeta, está reflejando también la mediocridad y la frustración de su identidad moral. Y precisamente esta sensación desaparece o queda olvidada al verse reflejada en la figura ejemplar e idealizada de Lúnula. Ambas impresiones proceden de una subjetividad exaltada que mezcla los deseos más profundos con imagen seductora que surge del poder de la ilusión. Por otro lado, la invitación que hace Lúnula a Violeta de venirse a vivir con ella al campo, aparece en el texto asociada a la contemplación eufórica de la imagen de ambas en la “luna” de un escaparate : “*Luego, a la salida, nos contemplamos por última vez ante la luna del escaparate : “Vente a vivir conmigo” dijo. Unos días en el campo te sentarán bien*” (pp.17-18). El viaje al campo va a constituir una aventura iniciática en la cual, Violeta tendrá que perseguir el ideal exigente de la escritura mirándose en el espejo idealizado de Lúnula y buscando su apoyo. Esta aparece entonces como la iniciadora o la “mediadora”. Al mismo tiempo, la historia mítica de Violeta y de Lúnula es una especie de espejo fantástico en el que la mujer que sueña con llegar a ser una perfecta escritora proyecta su identidad escindida o desdoblada.

## **2) La poética del espacio: la casa en el campo como refugio y santuario para cultivar la inspiración literaria.**

Bachelard, en su *Poétique de l'espace* (1957), ha estudiado las impresiones intensas que la imagen de un espacio “amado” o feliz (espacio que nos protege contra fuerzas hostiles o adversas) hace surgir en lo más profundo de la conciencia de un sujeto. Apoyándonos en las teorías bachelardianas, vamos a observar aquí el valor significativo que adquiere, en la conciencia de los personajes, la casa donde transcurre la misteriosa historia narrada en este relato de Fernández Cubas.

Esa casa, situada en pleno campo, es percibida como una especie de pequeño refugio agradable y protector. Violeta la describe de esta manera: “*La casa no es tan grande como había imaginado. Consta de un pequeño huerto, un pozo, un zaguán amplio y dos piezas holgadas en la planta baja. La habitación principal es soleada y agradable*” (p.15). Viviendo en este espacio de quietud y de contacto con el sol y con la naturaleza, Violeta siente una sensación especial de liberación que contrasta fuertemente con la vida en el “húmedo cuarto de la pensión” y en “la soledad ruidosa de la calle” (p.13). La pensión de Violeta era un espacio claustrofóbico y oscuro que deprimía al personaje y le hacía imposible acercarse al ideal soñado de la escritura literaria: “*Le he hablado a mi amiga de la imposibilidad de escribir una línea en aquel cuarto maldito de mi antigua pensión, de la necesidad imperiosa de aire libre, de conversar, de mostrar a alguien el producto de mi trabajo*” (p. 18). La casa soleada y tranquila en el campo es así un lugar propicio para el viaje iniciático, es decir para dedicarse con entusiasmo a cultivar la inspiración y la escritura literaria. Por eso, Violeta asocia esta casa retirada con la figura idealizada de Lúnula, que ha tenido la fuerza de transformar la vivienda según sus gustos y objetivos: “*Lúnula siente una especial predilección por este lugar, quizá porque fue ella misma quien, hace ya algunos años, colocó el entarimado, reforzó las vigas y decidió las divisiones*” (p.15). Según Violeta, esta casa representa para Lúnula una especie de santuario donde se puede recluir para dedicarse plenamente a cultivar el arte fascinante de narrar historias:

“*Lúnula, la mejor contadora de historias que haya podido imaginar, se recluía en aquella casa alejada de todo, donde poder dar rienda suelta a su creatividad. Lo demás, los supuestos placeres del mundo no parecían importarle lo más mínimo*” (pp.21-22).

Para la extraña mujer escritora que ha redactado los “papeles” hallados junto a su cadáver, Lúnula es una parte viva de su ideal soñado. Pero no puede identificarse completamente con ella, porque la percibe como un yo “otro”, diferente, inaccesible.

### 3) La fiebre de la escritura y la angustia ante la falta de inspiración.

En la tranquilidad de la granja, Violeta realiza su metamorfosis espiritual dedicándose con intensidad a conquistar el difícil arte de la escritura literaria siguiendo el soplo de la inspiración. En la adquisición de este objetivo fundamental, Violeta tiene que recibir el apoyo precioso de Lúnula porque ésta sabe “relatar historias fantásticas” y domina el “arte de la palabra, el dominio del tono” (p.21). Por eso Violeta entrega a Lúnula su “manuscrito” para que lo lea y realice las correcciones oportunas. Esta lectura fascina y apasiona a Lúnula: *“Luego me ha pedido el manuscrito y lo ha devorado ávidamente bajo la higuera, algo alejada del zaguán. Parecía tan absorta que cuando me he acercado hasta ella para encenderle un quinqué me he sentido como una intrusa que interrumpe inoportunamente un acto de intimidad”* (p.19).

La actividad de lectura y de corrección del “manuscrito” que Lúnula realiza con entusiasmo, está simbolizando el trabajo de constante autocorrección que tiene que ejercer la escritora sobre las páginas ya escritas para alcanzar el estilo y la forma de expresión más adecuada. Esa actividad exigente mejora y transforma el estilo pero produce también un agotamiento mental en la persona que la realiza. Así, la fiebre y el agotamiento de Lúnula (*“El esfuerzo la ha agotado sensiblemente”*, p.22) anuncia y refleja el agotamiento de la mujer que ha escrito los “papeles”. Ahora bien, en esa labor purificadora, va a ver fusionados los dos polos inconciliables de su identidad desdoblada. Por eso, en la historia mítica y fantástica de la *iniciación* de Violeta, su manuscrito se va transformando porque sobre él se ha proyectado la imaginativa y dinámica sensibilidad personal de Lúnula, que modifica o “borra” lo que Violeta había escrito:

Lo que en algunas hojas no son más que simples indicaciones escritas a lápiz, correcciones personales que Lúnula con mi aquiescencia se tomó el trabajo de incluir, en otras se convierten en verdaderos párrafos superpuestos, con su propia identidad [...] En algunos puntos apenas puedo reconocer lo que yo había escrito. En otros tal operación es sencillamente imposible: mis párrafos han sido tachados y destruidos. (p. 20)

La escritura de Violeta parece que va siendo anulada por la labor correctora de Lúnula. Esto quiere decir que el “yo real” acomplexado va siendo asumido por el “yo ideal” y que el esfuerzo creador de Violeta se complementa y se pule con el esfuerzo corrector de Lúnula. Todo esto produce agotamiento mental en ambas. Por eso, la fiebre que se había apoderado de Lúnula se apodera también de Violeta: *“Es posible que ahora tenga fiebre yo y que mi pobre mente, incapaz de ordenar la avalancha de imágenes que se amontonan en mi cerebro, intente escabullirse como pueda deteniéndose en cualquier palabra pronunciada al azar.[...] Noto cómo mis pensamientos se hacen cada vez más densos y pesados”* (p.25).

Pero Lúnula pronto se recupera y se dedica a realizar mil actividades en la casa, “llena de una vitalidad alarmante”. Limpia el jardín y “planta semillas de jacarandá” (p. 25), un árbol exótico que *“florece una vez al año y por muy escasos días, a veces, por tan sólo unas horas”* (p.26). La flor de este árbol “maravilloso” (p. 30) simboliza el florecimiento mágico de la inspiración creadora. Por eso, Lúnula le dice a Violeta: *“Existe algo más hermoso y mágico que asistir al florecimiento caprichoso de un Jacaranda. Posiblemente no”* (pp.26-27), y le sigue relatando “historias de amor que nunca sucedieron”.

Parece sin embargo, que las semillas del Jacaranda y la espera de su florecimiento no llegan a entusiasmar a Violeta, que siente cada vez más desánimo y más frustración, porque la inspiración parece haberse alejado por completo de ella. En una crisis de desencanto y de pesimismo interior, rompe muchas páginas de su block de notas y las tira a la chimenea, porque las considera “pura basura” y ella se cree incapaz de narrar historias: “¿Cómo se me pudo ocurrir alguna vez que yo podía narrar historias?. La palabra, mi palabra al menos, es de una pobreza alarmante” (p. 27). Llegamos así a la crisis en el proceso espiritual de la iniciación, a la “noche oscura del alma”, porque Violeta se percibe ahora a sí misma muy alejada de la energía creadora y de las cualidades “excesivas” que admira en el espejo de Lúnula, su modelo y su doble ideal: “Lúnula [...] es *excesiva*” [...] *Pienso excesiva, exceso, excedente, arrollo, arrolladora* [...] “¿Cómo puedo atreverme a intentar siquiera transcribir cualquiera de sus habituales historias o fábulas...?” (p.28).

Para el lector perspicaz, la sensación de anulación que siente Violeta, confrontada a la labor de creación y de corrección que ejerce Lúnula (su modelo idealizado) es una muestra del trauma que experimenta el que desea ser escritor ante la sensación de no poder llegar nunca a dominar el arte de la escritura como lo han hecho los modelos admirados. La crisis de la identidad ante la confrontación con el *doble* es al mismo tiempo un desafío al que se debe responder equiparándose al “modelo” del ideal perseguido fusionándose con él: “Intento releer algún párrafo más. No encuentro los míos. Están casi todos tachados, enmendados ¿Dónde termino yo y donde empieza ella? (p.29). La crisis de la identidad escindida se resolvería si Violeta reconoce que para ser ella misma tiene que dejar que su “manuscrito” sea modificado y corregido siguiendo la inspiración y la voz de la *otra*, es decir de aquella que es percibida como la “Luz” o la “Sabiduría” en el arte de narrar. Por eso, en el nivel fantástico de la extraña historia narrada, Violeta necesita la compañía estimulante y complementaria de Lúnula. Y cuando se queda sola, porque Lúnula se ha ido a la ciudad (p. 29), se pone a esperar la vuelta de la inspiración creadora para que el proceso de su iniciación en la conquista del arte exigente de la creación literaria siga teniendo sentido para ella:

Me acurrucaré aquí junta a la puerta como un perro guardián. [...] privándome del agua, para que nada le falte a nuestro jacarandá (oh, árbol maravilloso ¿florecerás?, dime, tú que sabes de la vida y de la muerte, ¿volverá pronto Lúnula?” (Fernández, 1988:30).

Para la mujer que aparecerá muerta al lado de los “papeles”, el deber de perseguir la “inspiración” literaria constituye, por lo tanto, una especie de imperativo absoluto para no dejarse anular por la angustia del “yo real” ante la esterilidad del proceso creador. Esa obsesión produce una inflación de su personalidad que la impulsa a escribir, con entusiasmo y desgaste interior, una historia fantástica de *desdoblamiento* en la cual la figura luminosa del ideal parece muy cercana y familiar. Por eso, sólo vive para esperar su llegada, y se deja morir por inanición, rodeada por los papeles del “manuscrito”, al lado de la puerta de la granja. Más allá de la muerte de la enigmática mujer cuyo nombre se corresponde con las iniciales V.L. (¿Victoria Luz?), en los “papeles” que le llegan al lector, quedará viviendo ese misterioso combate interior que la ha conducido a la autodestrucción porque Violeta no ha podido transformarse en Lúnula (figura mítica que encarna en el texto un arquetipo que proviene del inconsciente colectivo).

Con este cuento, C. Fernández Cubas ha logrado dar un enfoque personal al tema del *doble* poniéndolo en relación con el drama interior que lleva consigo la exigente labor de la creación literaria vivida como un doloroso y fascinante *desdoblamiento* de la identidad del sujeto lanzado a la conquista de un Absoluto inalcanzable. Hemos interpretado esta extraña y fantástica historia desde una perspectiva “junguiana” viéndola como una especie de viaje iniciático o de aventura espiritual. En ese viaje se

produce un desdoblamiento conflictivo y antitético entre el “yo real” y el “yo ideal” en el que las fuerzas del inconsciente individual y colectivo se imponen a la dimensión consciente del individuo y le arrastran hacia la alienación o hacia la autodestrucción. Al final del recorrido, el Sí mismo no se ha liberado de la sumisión a la fuerza autosugestiva de un arquetipo cósmico colectivo de carácter imaginario que parece encarnar la Luz o la Sabiduría primordial (orientada aquí hacia el dominio del arte de la creación literaria). Ese dinamismo ha operado por compensación, en la sensibilidad interior de la misteriosa mujer cuya identidad se ha desdoblado (por inflación inconsciente de una personalidad visionaria) en el polo de Violeta y en el polo de Lúnula, que encarna el poder mágico de una sensibilidad creadora excesiva y exuberante.

En otro cuento titulado "*En el hemisferio sur*" [11], Fernández Cubas vuelve a insistir en el enigmático desdoblamiento del escritor. Aquí se va a tratar de la historia de la escritora Clara Galván que escribe sus novelas siguiendo las órdenes una misteriosa “voz interior”, y que se dará cuenta de que todo lo que ella ha escrito ha sido ya publicado por una escritora extranjera que se llama Sonia Kraskowa.

## Notas:

- [1] Hemos analizado el concepto de “relato desdoblado” en un estudio titulado: “Sobre la figura mítica del *doblo* en el relato fantástico *desdoblado*”, en *Homenaje al Profesor D.Francisco Javier Hernández*, edición de C.Desprès, J.Mateo, M<sup>a</sup> T. Ramos y M.Vallejo, Departamento de Filología Francesa y Alemana, Universidad de Valladolid , Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española, Valladolid, 2005, pp.345-356.
- [2] La traducción es nuestra.
- [3] Ver, por ejemplo, “La bella durmiente” y “Vlad” , en Carlos Fuentes, *Inquieta compañía*, Madrid, Alfaguara, 2004.
- [4] Las referencias al texto de este relato seguirán la siguiente edición: Cristina FERNÁNDEZ CUBAS, “Lúnula Y Violeta”, en *Mi hermana Elba y Los altillos de Brumal*, Barcelona, Tusquets Editores, 1988, pp. 13-32.
- [5] Sobre la estética del “desdoblamiento” temático e interpretativo de esta novela de E. Carrère, ver el estudio ya citado de Juan Herrero Cecilia: “Sobre la figura mítica del *doblo* en el relato fantástico *desdoblado*”, en *Homenaje al Profesor D.Francisco Javier Hernández*.
- [6] Para nuestra interpretación, nos apoyamos especialmente en el libro de Jung *Las relaciones entre el Yo y el Inconsciente*. Hemos consultado esta obra en la versión francesa: *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, París, Gallimard, 1964.
- [7] La traducción es nuestra.
- [8] *Ibid.*, pp. 115-116.
- [9] Wells : *Christina Alberta's Father*, Londres y Nueva-York, 1925.

[10] Según Jung (1964: 233-260), la energía psíquica “mana” procede del arquetipo del *anima*, la sensibilidad profunda del inconsciente colectivo. Un ser fuerte, como el mago, el santo, el héroe, el sabio o el profeta puede ser capaz de identificarse con la energía *mana* y de orientarla hacia una dimensión consciente (acercamiento al *Si mismo*). Pero esta irrupción del potencial del *anima* puede producir una inflación en la conciencia que acaba siendo poseída por el arquetipo y convertida en una pura máscara social. La superación sólo se producirá si lo inconsciente es asumido y orientado hacia ese centro virtual de la personalidad (cuya construcción siempre nos supera) y que Jung, llama el “Si mismo”, un centro virtual inscrito entre dos mundos, el individual y el cósmico (emparentado con lo mineral, lo animal y lo divino).

[11] FERNÁNDEZ CUBAS, C., “En el hemisferio sur”, en *Mi hermana Elba y Los Atillos de Brumal*, Barcelona, Tusquets Editores, 1988, pp.131-153.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston (1957), *La poétique de l'espace*, P.U.F, Paris.

BAJTÍN, M. (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris.

CARRÈRE, E. (1986), *La moustache*, Gallimard, Paris, col. «Folio».

ECO, H. (1985), *Lector in fábula*, Grasset, París

FERNÁNDEZ CUBAS, Cristina (1988), “Lúnula Y Violeta”, en *Mi hermana Elba y Los atillos de Brumal*, Tusquets Editores, Barcelona, pp. 13-32.

HERRERO CECILIA, J. (2000), *Estética y pragmática del relato fantástico (Las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector)* Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.

JOURDE, P. & TORTONESE, P (1996), *Visages du double. Un thème littéraire*, Nathan, París.

JUAN MANUEL, Don (1996), *Libro del Conde Lucanor*, relato recogido por Martínez Martín, A. en *Antología española de la literatura fantástica*, Valdemar, Madrid

JUNG, C.G. (1964), *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Gallimard, París.

MERINO, José María (1994), “El desertor”, en *Cuentos del reino secreto*, Alfaguara, Madrid, [1982]. pp. 123-130.

El URL de este documento es <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/cfcubas.html>

---

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

