

## LO FANTÁSTICO FRENTE A LO REAL Y LO GROTESCO EN LOS CUENTOS DE PATRICIA ESTEBAN ERLÉS

Nuria SÁNCHEZ VILLADANGOS

Universidad de León

Los peores miedos tal vez sean aquellos que la persona que los siente no se atreve a manifestar, que se ocultan en el último rincón del subconsciente y que emergen de improviso, como una necesidad de exteriorizar aquello que más se teme. En ciertas ocasiones, cuando los miedos se explicitan a través de la palabra, quien los escucha o lee siente el mismo terror que quien los experimenta, en otras, por la manera de contarlos, y puesto que la risa puede ser el mejor antídoto contra el miedo, se produce una cierta dosis de parodia o de ironía, difícil de disimular y hasta necesaria para purgar las turbaciones personales más incómodas y dolorosas. E incluso, a veces, el lector puede advertir lo perverso y lo cómico unidos, experimentando lo que se ha denominado lo grotesco donde el efecto irrisorio se anula inmediatamente por el horror o, en palabras de David Roas, por «sentimientos vecinos a éste como la inquietud y el asco [...] cada época ha acentuado en lo grotesco la tonalidad humorística o la terrible» (Roas, 2010: 21). De esta manera, lo grotesco ha de juzgarse como una “categoría estética basada en la combinación de lo humorístico y lo terrible, entendido éste en un sentido amplio, que incluye lo monstruoso, lo terrorífico, lo macabro, lo escatológico, lo repugnante y lo abyecto” (Roas, 2009: 15).

Otros autores, como Wolfgang Kayser, a la hora de aportar una definición de lo grotesco como categoría estética, «se esfuerzan por no olvidar la risa como elemento característico de lo grotesco desde sus orígenes [...]. Ello provoca que en ciertos momentos lo que en realidad parece estar definiendo es lo fantástico». Para Kayser, «lo grotesco es la expresión de la parálisis progresiva e inexorable del hombre frente a la invasión de fuerzas anónimas (irracionales) que dislocan y destruyen lo real y las estructuras de la conciencia» (Roas, 2010: 21). Por otro lado, Kayser afirma que «lo grotesco solo puede ser experimentado en el acto de su recepción» (Kayser, 2010: 303), y, así, «las estructuras grotescas de las obras no se aceptan ya sin una ulterior matización: la que acerca lo grotesco al mundo de lo cómico y lo humorístico. Todo esto nos previene del error de definir lo grotesco solamente a partir de nuestra percepción» (Kayser, 2010: 303-04). Lo grotesco se centra en «*el mundo en estado de enajenación*» (Kayser, 2010: 309), entendiéndose por mundo enajenado «aquél que en un tiempo nos resultaba familiar y confiado y de repente nos desvela su naturaleza extraña e

inquietante. Lo repentino y la sorpresa son términos que pertenecen a lo grotesco» (Kayser, 2010: 310). En realidad, estamos ante un concepto complicado que parece imposible de definir enteramente y cuyo sentido parece estar más allá de los límites de la razón; por ello, «el artista grotesco no puede ni debe procurar un sentido a sus creaciones, porque tampoco le está permitido desviarnos del absurdo» (Kayser, 2010: 312). Si lo grotesco es, por tanto, una categoría donde se produce una especial unión de lo cómico y lo terrible, la risa es tan inevitable como inoportuna, tan involuntaria como enajenadora, y la sátira resulta fatal. Los autores grotescos «llevan a su plenitud aquella visión satírica del mundo. La risa ya había surgido en los dominios de lo cómico y lo caricaturesco, en donde se había provisto de un componente de amargura. Así es como nace esa risa trasvasable al ámbito de lo grotesco: la carcajada cínica, irónica y hasta satírica» (Kayser, 2010: 313).

Por otro lado, también se puede definir lo grotesco como un «*intento de conjurar y exorcizar las fuerzas demoníacas de nuestro mundo*» (Kayser, 2010: 315), esto es, como una tentativa de acabar con el dominio de la razón y lo sistematizado, lo canónico y lo estable. Para Bajtín, en cambio, lo grotesco se acercaría más a la risa que al horror. De esta manera, «Kayser olvida la risa y potencia el factor ominoso, y Bajtín rechaza el efecto terrorífico-angustiante en beneficio de lo cómico y la inversión carnavalesca», por lo que «la especificidad de lo grotesco corre el peligro de perderse» (Roas, 2010: 22). Más bien, habría que concluir que «no existe un grotesco auténtico y uno(os) grotesco(s) bastardo(s), sino un modo de expresión grotesco que se ha ido modulando y transformando a medida que se producían cambios estéticos y filosóficos esenciales en la cultura occidental» (Roas, 2010: 22-23).

No son pocos los autores que, en la actualidad, escriben relatos fantásticos como, por ejemplo, Fernando Iwasaki, Félix J. Palma, Care Santos, Patricia Esteban Erlés, Juan Jacinto Muñoz Rengel, Andrés Neuman, Manuel Moyano, Ángel Olgoso o David Roas, entre otros, conocedores todos ellos de la tradición literaria de la que parten, tradición que han de renovar para seguir sorprendiendo al lector, ya sea a través de la subversión de los tópicos fantásticos por excelencia o por medio de la inclusión de recursos transgresores como la ironía, la parodia o lo grotesco. En este sentido, la profesora zaragozana Patricia Esteban Erlés (1972) ha demostrado una maestría especial a la hora de componer sus relatos, ya sean miméticos o fantásticos, aunque es en estos últimos donde ha destacado por su habilidad para difuminar la realidad, para invalidar las fronteras entre lo real y lo fantástico, para ir más allá de los límites de la realidad y de la propia esfera fantástica y para transformar la visión que de los propios sucesos fantásticos puedan tener los lectores a través del uso de recursos ya citados como la parodia, la ironía o lo grotesco que disfrazan el miedo para convertirlo en algo mucho más provocador y perverso.

Cuatro son los libros de cuentos que hasta ahora ha publicado la autora: *Abierto para fantoches* (2008) –XXII Premio de Narrativa Santa Isabel de Aragón, Reina de Portugal–, *Manderley en venta* (2008) –Premio de Narración Breve de la Universidad de Zaragoza (2007) y Finalista del Premio Setenil (2008)–, *Azul ruso* (2010) –Finalista del Premio Setenil–, y *Casa de muñecas* (2012). No obstante, ha formado parte de numerosas antologías dedicadas al cuento fantástico como las siguientes:

*Cuento español actual (1992-2012)*, edición de Ángeles Encinar (2014), *No entren al 1408. Antología en español tributo a Stephen King*, edición de Jorge Luis Cáceres (2013), *Siglo XXI. Los nuevos nombres del cuento español actual*, edición de Gemma Pellicer y Fernando Valls (2010), *Perturbaciones. Antología del relato fantástico español actual*, compilada por Juan Jacinto Muñoz Rengel (2009), o *Por favor, sea breve 2. Antología de relatos hiperbreves*, cuya antóloga fue Clara Obligado (2009).

Los cuentos de *Abierto para fantoches* están protagonizados por personajes imprecisos, seres borrosos y desdibujados, pero también fantoches o marionetas de las propias vidas que les han tocado vivir –de ahí el título del libro–. En el libro encontramos los siguientes cuentos: «Ada Neuman» –relato de una madre de familia que ve cómo su marido y sus hijos la abandonan para irse a vivir a casa de la recién llegada vecina, Ada Neuman, una mujer tan misteriosa como engatusadora que desestabiliza de tal manera a la familia que los hijos llegan a no conocer o a ver como a una extraña a la madre–; «El juego» –que narra la historia de Victoria, una niña que parece haber perdido el juicio tras la muerte de su hermana Laura y que dice actuar según ella le ordena, cometiendo travesuras como romper las figuras de herencia familiar o hechos tan atroces como ahogar al perro–; «Ouija» –relato humorístico que cuenta la historia de un hombre aficionado a los programas de apariciones de espíritus y fantasmas que se enamora del presentador, Julito Pinseque, el cual, tras morir, le llama por teléfono para concretar una cita–; «La más bella del baile» –cuento que narra las tropelías de tres sinvergüenzas vividores que se ríen de las mujeres con las que se citan y a las que engañan–; «Cierzo» –relata una historia de amor tan ficticia como cautivadora entre un hombre, Jaime Fidalgo, y una mujer, Cierzo Martínez, la cual desaparece tras mantener una discusión. La mujer se esfuma y es cuando Jaime se pregunta si quizás «había fabricado una mujer de bruma con nombre de viento llevado por la desesperación» (Esteban Erlés, 2008: 54)–; y «Me puedo hacer verdad» –cuento en el que una mujer decide matar a su pareja –un William Shakespeare trasnochado– porque él se mantiene joven mientras ella envejece y su amor es perfecto.

Su segundo libro de cuentos, *Manderley en venta*, rinde tributo a la finca ficticia del personaje Maxim de Winter, llamada Manderley, que desempeña un papel central en la novela de Daphne du Maurier titulada *Rebecca* (1938), y en la adaptación al cine que realizó el director Alfred Hitchcock. La novela alcanzó tal popularidad que el nombre de «Manderley» pasó a designar un tipo de casas y en un tiempo se convirtió en el nombre más común para nombrar a las casas en el Reino Unido. Los relatos incluidos en la obra llevan por título «Una y otra» –la rivalidad entre mujeres por el amor de un hombre aunque no se sabe muy bien la apariencia de cada uno de los integrantes del triángulo amoroso, pues acaso sean seres etéreos e inexistentes–; «Sin violín, desde el tejado» –cuento lleno de dobles sentidos, pues no se sabe muy bien qué son los protagonistas ni quién narra los hechos–; «De culos y manzanas» –relato de un chico que se enamora del culo de una chica y, cuando esta le deja, el chico no puede dejar de obsesionarse con el culo de su amada. El hechizo se rompe el día que descubre que la chica se ha hecho un lifting–, «Historia de una breve alma en pena» –el cuento de una abuela que transforma a su nieta para asemejarla a su hija muerta, Monsita, cada verano que la nieta pasa en el

pueblo en una casa que es, desde la muerte de Monsita, de otro tiempo–; «Habitante» –el relato de una mujer que, condicionada por la casa que se ha comprado, se apropia de la identidad de la anterior inquilina, muerta aparentemente en la piscina por un corte de digestión, y a la que la casa parece no haber olvidado–, «Celebración» –narra la historia de Mathew, un chico que lleva a su novia Anna a casa para presentársela a su madre y buscar su aprobación–; «Recuerdos desde el fin del mundo» –el cuento de una chica que comparte piso con una pareja, Max y Celia, y las relaciones que mantiene con Max justo antes de que se acabe el mundo o inmediatamente antes de que decida dar un cambio a su vida, a su mundo particular, dándolo por extinguido–; «Línea 40» –que cuenta la historia de un médico con poco tiempo de vida que se encuentra con un antiguo amor de juventud en el autobús, intercambiándose sus personalidades–; «Cantalobos» –la historia de un hombre que finge ser un loco para que lo ingresen en el sanatorio mental junto a su amada Cecilia aunque llega un momento en el que él no sabe si se está volviendo loco o si ya está muerto–, y «Vania» –la historia de dos personas que empiezan a salir cuando se encuentran a un perro abandonado en la calle y que su relación se desmorona progresivamente hasta que el perro muere y ven que su relación amorosa ya no tiene sentido.

En los cuentos incluidos en *Azul ruso* (2010) es posible apreciar relatos miméticos junto a aquellos otros relatos en los que lo fantástico se adorna o se enriquece con un humor ingenuo y sin dobleces. Así, de los trece cuentos que contiene *Azul ruso*, seis de ellos, titulados «Piroquinesis», «Mahon», «Caballitos de mar», «Porvenir», «Los zapatos de Margot» y «Sesentamil», son relatos miméticos o no fantásticos, mientras que los siete restantes son narraciones fantásticas perfeccionadas a través de un humor peculiar, evocador de numerosas imágenes y alegorías, que consigue crear un efecto placentero, a medio camino entre la risa inocente y la ironía más sutil y, por ello, más efectiva, tan atrayente como amena y tan exclusiva como deliberada. Ello se aprecia, por ejemplo, en los cuentos titulados «La chica del UHF» (Esteban Erlés, 2010: 21-31) donde Antonio Puñales, maquillador de cadáveres de la funeraria «Os sea leve», se enamora de una chica finlandesa a la que conoce a través del televisor y a la que luego deja por la hija de su jefe llamada Dulce Limón; «Criptonita» (Esteban Erlés, 2010: 33-44) donde una cajera de supermercado, la señorita Mascu, compra un fragmento de criptonita que vuelve verde a su gato blanco; «Azul ruso» (Esteban Erlés, 2010: 69-90), cuento en el que la protagonista, Emma Zunz, convierte a los hombres vendedores que llaman a su puerta en gatos –esto es, los hombres se convierten en víctimas objetos de una transformación para acabar convirtiéndose en victimarios (Casas, 2012: 13)–; «Hungry for your love» (Esteban Erlés, 2010: 91-96), título homónimo a la canción de Van Morrison, en el que la protagonista es aparentemente una chica llamada Carol obsesionada con volver con su novio aunque al final del relato descubrimos que Carol murió en un accidente y es el novio el que no cesa de llamarla a casa porque es incapaz de superar su muerte; «Mudanzas» (Esteban Erlés, 2010: 97-103) en el que Roberto y Clara encuentran en su nueva casa a un animalillo verdoso con pinta de cíclope y lengua bífida que horroriza a Roberto tanto como enternece a Clara; «Color fin del mundo» (Esteban Erlés, 2010: 105-07) en el que una pareja que discute apenas cinco minutos antes de que acabe el mundo parecen ser los únicos

supervivientes; y «Superwind» (Esteban Erlés, 2010: 109-14) que cuenta la historia de un superhéroe frustrado porque no encuentra trabajo y cuyo principal poder es «lanzar ventosidades huracanadas, capaces de narcotizar a un elefante furioso huido del zoo» (Esteban Erlés, 2010: 110). A pesar de ser un superhéroe no se libra de las desdichas típicas de los seres humanos, pues Superwind fue abandonado por su novia Stargirl con una nota que rezaba: «Me ha salido un bolo en el Parque Warner. Necesito nuevos aires, tú ya me entiendes» (Esteban Erlés, 2010: 110). El cuento finaliza con la llegada de Stormlady, una superheroína metida ahora a vendedora de Biblias, por lo que ella también ha fracasado en su trabajo, a la que Superwind invita a pasar a su piso, rezando porque «esté medianamente ventilado» (Esteban Erlés, 2010: 114).

En los relatos de *Casa de muñecas* (2012), en cambio, «lo grotesco y lo fantástico pueden compartir una misma voluntad de negación del discurso racional y, por tanto, de la visión objetiva del mundo» (Roas, 2010: 25). Lo fantástico, por tanto, supone traspasar los límites de lo real, cualquiera que sea la realidad sostenida o modelo, mientras que lo grotesco consiste en lo siguiente:

Deformar los límites de lo real, de llevarlos hasta la caricatura, pero no para producir la inquietud propia de lo fantástico, sino para provocar la risa del lector, al mismo tiempo que lo impresiona negativamente mediante el carácter monstruoso, macabro, siniestro o simplemente repugnante de los seres y situaciones representados, siempre [...] con el objetivo esencial de revelar el absurdo y el sinsentido del mundo y el yo (Roas, 2010: 27).

Siguiendo los planteamientos de Roas, es preciso aclarar que mientras que «lo fantástico se basa en la confrontación entre lo real y lo imposible [...], las obras grotescas se nutren del encuentro inquietante entre lo real y lo imposible [...]: lo grotesco moderno revela el horror de lo real provocando la mueca risueña del receptor» (Roas, 2010: 26). Asimismo, «la distorsión propia de lo grotesco borra esa semejanza literal», esto es, la semejanza entre el mundo representado y la realidad del lector, y «lo que vemos es un reflejo distorsionado, esperpéntico), algo que, sin embargo, resulta esencial para el buen funcionamiento de los relatos fantásticos, que exigen al lector [...] que contraste los acontecimientos narrados en el terreno en el texto con su experiencia del mundo cotidiano» (Roas, 2010: 26).

Lo grotesco se acercaría más a lo gótico que a lo fantástico o sería una mezcla de la parodia que puede haber en los relatos fantásticos y lo macabro clásico de los relatos góticos. Por lo tanto y aunque existen claras diferencias entre los relatos fantásticos y los relatos góticos, ambos comparten la necesidad de renovarse o de complementarse en aquellas narraciones en las que lo fantástico es “asaltado” por ciertos rasgos o motivos góticos, pues «el sometimiento de un género a una determinada fórmula, [...], se condena a sí mismo, si no evoluciona, a una incuestionable y prematura muerte» (López Santos, 2010: 109). Lejos de desaparecer o de enfrentarse, lo fantástico y lo gótico han sabido aunar sus mejores características, ya que, «como modelos dinámicos y abiertos que son, están sujetos a cambios en su seno y a intercambios con otros modelos, admitiendo en ese intercambio nuevas reglas» (López Santos, 2010: 110). De esta manera, el relato gótico, al igual que el fantástico, está «sometido a una estructura formulaica estable, pero al mismo tiempo, evolutivo, híbrido y sobre todo universal, fruto de la transformación e incorporación a otras formas literarias y de la adaptación a otras

realidades socioculturales» o ante «un discurso literario, [...] que conserva su estética primigenia, aunque de efectos complejos y con una amplia gama de matices» (López Santos, 2010: 110). El género fantástico, al igual que el gótico, y ahí se ubicarían los matices en los que uno y otro género se apoyan para sobrevivir y sorprender a los lectores, acoge, entre sus principales características:

Manifiestar los límites y la insuficiencia de la razón para dar una respuesta al dinamismo profundo de la vida, a la sed de plenitud y de armonía ideal con las que sueña el espíritu humano, a la fascinación que ejerce el Mal o la erótica de la Perversidad. Frente a la dimensión de lo racional, persiste (y se hace más inquietante) la existencia del lado oscuro e irracional del ser humano, y la existencia de otras dimensiones *suprarracionales* (el dinamismo insaciable del Deseo y del Amor, el enigma trágico de la Muerte, etc.) (Herrero Cecilia, 2000: 29)

Aunque lo fantástico y lo gótico puedan entenderse como géneros similares, tal afirmación requiere una serie de aclaraciones, pues será la novela gótica, y su desarrollo y éxito, la que contribuya a hacer posible el género fantástico, «creando una sensibilidad propicia y ofreciendo ciertos temas» (López Santos, 2010: 11). Sabido es por todos que la novela gótica nació en la Inglaterra de Las Luces<sup>1</sup> para desestabilizar esa misma razón que gobernaba el pensamiento del momento, un racionalismo que ahuyentaba toda posibilidad de reacción ante el predominio de la Ilustración. La novela gótica triunfó entre el público lector agotado por el brillo cegador del Siglo de las Luces:

Así, esta nueva forma de enfrentar la literatura, se constituye en un movimiento transgresor que intenta transitar por los laberintos más inhóspitos e inexplorados de la conciencia humana lo que le lleva a ganar, de manera instantánea, una legión de seguidores, un público nuevo y agotado por largos años de edificantes ensayos políticos y literatura realista en exceso (López Santos, 2010: 11).

La transferencia o adaptación del género gótico a España no estuvo exenta de vacilaciones, aunque la razón de su buena acogida en nuestro país pueda encontrarse en el hecho de que España era para las novelas góticas inglesas el lugar exótico predilecto para ambientar las narraciones dentro de un pasado medieval tan firme como pesado:

Toda la galería de misterios sobrenaturales, horrores sin límite, seres abominables, acontecimientos que traspasaban con creces los límites de lo aceptable y del decoro, seguía estando presente, [...] y se gratificaría [...] a otros tantos lectores, el público general, aquel que demandaba la nueva estética del terror, [...] el buscado por la novela gótica.

[...] Cuando tras la arquitectura lúgubre y el terror estético se dejaron sentir los verdaderos propósitos, desestabilizadores e inquietantes, irracionales y obscenos, la novela gótica española hubo de dar un giro declarado hacia la defensa de la moralidad y esconderse tras la aparente ingenuidad de otras manifestaciones genéricas que gozaban de mayor crédito [...] (López Santos, 2010: 113).

---

<sup>1</sup> La estudiosa Miriam López Santos, una de las mayores especialistas de la novela gótica en España, afirma lo siguiente: «Corría el año 1764 y, en una campiña próxima a Londres, zona de Strawberry Hill, en un modernizado castillo, pretendidamente medieval que había salido de la imaginación desbordada del hijo del Primer Ministro del gobierno inglés, veía la luz la pionera de una larga serie de obras que pasarían a la historia de la literatura bajo el apelativo común de *novela gótica*. Horace Warpole, IV conde de Oxford, había conseguido no sólo crear un nuevo género sino que, previamente, había configurado un marco, más o menos reconocible por los vínculos que pretendía mantener con la realidad, y que contaba con la mayor parte de los elementos, circunstancias y escenarios por los que transitarán y en el que se mostrarán ante el mundo, en los años posteriores, una serie de atormentados y temerosos personajes que vendrán a caracterizar toda una época; precisamente en un momento de la historia en el que la literatura comienza a abrirse camino entre el gran público para hacerse consumo masivo de unas clases sociales ‘ociosas’» (López Santos, 2010: 11).

Esos fueron los inicios del género gótico en España. Desde entonces, los cambios se han sucedido de manera vertiginosa aunque sin olvidar la esencia primigenia del género gótico: el terror, los sucesos macabros, lo lúgubre, las ambientaciones misteriosas como los castillos, los conventos, las casas abandonadas, los seres atormentados, la locura, la fascinación, la indefinición del sueño, etc., motivos que también comparte con la literatura fantástica y que puede ser la causa de que se complementen tan bien. Por ello, en ciertos relatos, como algunos de los recogidos en *Casa de muñecas*, se juega con lo fantástico y lo gótico, difuminando sus límites para solaparse o complementarse, o existen también relatos fantásticos adornados o rematados con tintes góticos, junto a relatos góticos con remedos fantásticos pasados, además, bajo el tamiz de la ironía y la parodia, con lo que el efecto gótico queda subvertido, “posmodernizado” y más que explicitado.

Ciertos autores han pretendido enfrentar al lector con todo aquello que teme y que le repugna especialmente para conseguir neutralizar su desagrado mediante la siempre perseguida fascinación. La posmodernidad trae el cambio de perspectiva, y los seres atrapados en el cuestionamiento constante de la realidad (re)crean una atmósfera opresiva que, en no pocas ocasiones, manifiestan ciertos toques de humor negro o determinados momentos paródicos que contribuyen a cuestionar aún más la compleja naturaleza del ser humano. En otras narraciones también es posible apreciar cierta ironía que supone la comunicación de una visión más real, que resulta más lúdica, pero que deja entrever profundas dosis de escepticismo. Sin embargo, el humor o parodia y la ironía no anulan el efecto de terror en medio de una realidad deshumanizada, sinsentido y absurda. La atmósfera opresiva va acompañada, en muchas ocasiones, por ciertos toques de humor negro, por determinados momentos paródicos, producto del movimiento posmoderno en que se insertan, que contribuyen a cuestionar aún más la compleja naturaleza del ser humano. La duplicidad no solo afecta a nuestra condición de seres complejos estigmatizados por experiencias traumáticas sino al modo de enfrentarnos a las mismas, desde una perspectiva dramática a una paródica.

La ironía implica que los autores aporten su visión de lo real especial o particular «que es lúdica al mismo tiempo que escéptica. En cualquier caso desdramatizadora y a veces claramente paródica» (Casas, 2012: 11). Por eso, a pesar de los nuevos mecanismos formales, los relatos que hacen uso de la ironía no pierden su efecto terrorífico, que por lo común, si se desdibuja a lo largo del relato, se recupera al final en una apoteosis del horror. La naturaleza ominosa permanece, pues, de ocurrir lo contrario, el principal efecto de esta clase de historias, es decir, el miedo, desaparecería; por ello, siempre hay un enfrentamiento con el otro o un triunfo final del mal, pertenezca este al ámbito de lo sobrenatural o a un mundo más real, pero no por ello menos perverso o perturbador.

Los cuentos de *Casa de muñecas* se hallan divididos en diez capítulos que contienen diez cuentos cada uno. Los capítulos llevan los nombres de las estancias –*Cuarto de juguetes, Dormitorio infantil, Dormitorio principal, Cuarto de baño, Salón comedor, Cocina, Biblioteca, Desván de los monstruos, Cripta y Exteriores*– en las que se divide una casa de muñecas tétrica y misteriosa con habitaciones donde predominan los colores negro y rojo y donde no hay puertas; por eso, por la casa pueden vagar libremente los gatos negros entre ataúdes y calaveras, candelabros, relojes, cunitas de niños vacías,

baúles, vestidos negros y muñecas y demás juguetes que provocan tanto pavor como desconfianza y una cierta repulsión. Precisamente, por la brevedad de los cuentos, el efecto que se pretende conseguir, diverso o diferente según los relatos, se halla comprimido para potenciar lo que en verdad se busca suscitar en el lector, esto es, sensaciones de miedo y sospecha; las claves irónicas y paródicas están, por tanto, más sugeridas que explicitadas y su poder de atracción o seducción está asegurado. Las minificciones que analizaré a continuación son tan solo una pequeña muestra de la ironía o parodia que está detrás de lo explícito, de lo narrado, tras lo que se esconde el verdadero mensaje que nace de la transgresión y que provoca el estallido de emociones oscuras en los lectores.

Las muñecas ideadas por Esteban Erlés son más perversas que adorables aunque muchas veces su maldad provenga o sea por influencia de sus “amas”, auténticas niñas maquiavélicas que eligen sin piedad los destinos de las candorosas y pícaras muñecas. Así, en el cuento titulado «Holocausto» es una niña la que decide quemar a sus muñecas porque se imagina que conspiran contra ella para arrebatarse su poder, convirtiéndose así en «pequeñas traidoras» que han de morir (Esteban Erlés, 2012: 27). La carga paródica se acrecienta en cuentos como «*Killer barbies*» donde una niña decide acabar con el reinado de las muñecas Barbie, matando a las suyas propias y a las de las amigas, terminando así con la tradición de muñecas perfectas, y alentada por una muñeca Nancy que odia a las muñecas Barbie:

Un golpe seco y aquella zorra era ya dos cosas distintas, monstruosas, para siempre. Seres extraños, las muñecas. Supongo que nadie me hubiera creído. Cómo explicar que era una Nancy, pasada de peso y en camión de española de provincias, la que cada noche me susurraba, apoyada en mi almohada, que así era mejor para todas (Esteban Erlés, 2012: 29).

En muchos de los cuentos de *Casa de muñecas* resulta difícil, debido a la brevedad de los mismos, precisar si son más paródicos que grotescos, puesto que las fronteras muchas veces se difuminan, la risa o lo macabro tan solo se sugieren o se mezclan, dejando en el lector un cúmulo de sensaciones difíciles de describir. De esta manera, con tintes más grotescos que paródicos es posible apreciar el cuento titulado «La traidora» donde una niña confiesa a su muñeca que va a morir de tuberculosis mientras la muñeca fija sus ojos en el cuarto de la hermana pequeña para irse con ella. Como venganza, la niña le pide a su madre que cuando muera la amortaje junto a su muñeca traidora (Esteban Erlés, 2012: 31). Sin embargo, el cuento titulado «Cuestión de proporciones» tiene una carga humorística evidente, pues relata cómo un ogro regala a su hija una casa de muñecas que, en realidad, lo que contiene son niñas listas para ser comidas: «Ella se asoma al interior y se encuentra los ojos aterrados de las niñas, amordazadas en la salita de té. Avergonzada, no sabe cómo explicarle a su padre que una casa de muñecas para gigantes no tiene ninguna gracia» (Esteban Erlés, 2012: 33).

El cuento «La niña sin madre» –perteneciente al capítulo segundo titulado *Dormitorio infantil*– es el paradigma perfecto del humor negro, ácido y corrosivo, pues nos relata cómo vive una niña que se muestra aterrada por las noches porque duerme bajo el crucifijo que le fue arrancado al ataúd de su madre «justo antes de cerrar el nicho» y que no puede menos que rezar diciendo: «*Mamita, yo te quiero mucho, pero por favor, no te me aparezcas*» (Esteban Erlés, 2012: 43). Por el contrario, lo grotesco se

hace plenamente visible en el relato «Pedazos de amor» en el que una mujer da todo su ser, su cuerpo y su alma, por el hombre al que ama y por el que está dispuesta a perder, de manera literal, la cabeza, tras haber solicitado que sus extremidades le sean amputadas para enviárselas a su amado Marcos. En este cuento «la aparente dimensión fantástica [...] desaparece en beneficio de lo grotesco», por un lado, «porque se hace evidente la hipérbole humorística» y, por otro, porque no hay «voluntad alguna de representar fielmente el mundo real, como es norma de lo fantástico: el mundo que vemos está distorsionado (y, por ello, distanciado del receptor) [...]» (Roas, 2010: 29). La protagonista del relato se *muñequiza*, se *cosifica*, y, así, «al contemplar al *otro* como cosa, nos distanciamos, tomamos conciencia de nuestra superioridad, y nos reímos» (Roas, 2010: 29-30):

El runrún de la sierra cesó de pronto y ella levantó el brazo izquierdo. Sonrió medio anestesiada pero satisfecha al admirar el corte preciso del muñón. [...] Cuando terminó su trabajo, le preguntó si estaba segura de querer seguir hasta el final. Asintió y fue entonces cuando la enfermera rubia acercó a la parte superior de la camilla el cubo de acero inoxidable al que habían ido a parar algunos de los despojos de su cuerpo. La mujer solicitó amablemente los datos del destinatario y ella le dio la dirección de Marcos. Aún tuvo tiempo de pedir que la caja fuera envuelta en un bonito papel de regalo, azul, a poder ser, un instante antes de volver a perder la cabeza por aquel hombre (Esteban Erlés, 2012: 54).

El cuento titulado «El ramo» hace gala de un humor insolente, pues relata la historia de una mujer que se casa con el novio de su hermana muerta y con un comienzo más que divertido: «El vestido de mi hermana me aprieta. Su novio, en cambio, me queda un poco grande» (Esteban Erlés, 2012: 57). Más tétrico se vuelve cuando nos relata cómo el novio le pide que guarde el ramo de flores secas como la otra vez, pues les “dieron suerte” –¿acaso mataron a la hermana?–, mientras ella confiesa: «Me oigo decir que sí. Sonríó, mientras aprieto el ramo contra mi pecho, como un amuleto» (Esteban Erlés, 2012: 57). Asimismo, es posible apreciar un humor singular en el relato titulado «Multitud» donde un matrimonio de dos se convierte en un trío: «El fantasma de mi primera mujer ronda la cama donde duermo cada noche con mi segunda mujer. A ninguno de los tres parece disgustarnos mucho» (Esteban Erlés, 2012: 61). Sobre cuestiones de pareja trata también el cuento «Cineclub» en el que el protagonista afirma: «Nos gusta filmar películas pornográficas en nuestro dormitorio. Como cuando estábamos vivos» (Esteban Erlés, 2012: 65). Ciertamente, este relato infunde en quien lo lee cierto recelo, acrecentado por la ilustración<sup>2</sup> que lo acompaña en la que se ve a una calavera besando el pecho de una mujer.

Centrado en el tema de los espejos y en los mundos que se viven dentro de ellos o las personas que los habitan, se encuentra el cuento «Instrucciones de uso»—del capítulo titulado *Cuarto de baño*—que relata las vivencias de una mujer que se mira en el espejo ante la atenta mirada de la primera mujer del hombre con el que está a punto de casarse y que vive dentro del espejo. Lo insólito del hecho se

---

<sup>2</sup> Los cuentos de *Casa de muñecas* se acompañan con una serie de ilustraciones como sogas, ataúdes, veneno, calaveras, candelabros, muñecas tétricas, gatos negros, cunitas de niños, cabezas guillotinas, tijeras, hachas, etc. que ayudan al lector a completar el universo lúgubre ideado por su autora. Estas ilustraciones han sido diseñadas por Sara Morante, Premio Nacional de Arte Joven, galardón otorgado por el Gobierno de Cantabria en 2009, e ilustradora, asimismo, de otros libros como *Diccionario de Literatura para Esnobs* de Fabrice Gagnault, *Los zapatos rojos* de H.C. Anderson, *Señal* de Raúl Vacas o *Los Watson* de Jane Austen, entre otros.

potencia con el humor y la resignación que demuestra tener la mujer que está a punto de casarse ante las continuas intromisiones de la mujer del espejo:

Así que el día de mi boda ella estuvo allí todo el tiempo, indicándome cómo debía pintarme los labios y aconsejándome que utilizara unas cuantas horquillas más para ajustarme el velo. Cuando pensaba que ya no podía ser peor, extendió su mano de muerta enguantada por encima del lavabo y me pasó una liga, a través del cristal. Algo prestado, querida, para que tengas mucha suerte (Esteban Erlés, 2012: 75).

Puesto que en los cuentos de *Casa de muñecas* es posible que las cosas cobren vida, se humanicen, también las personas pueden perderla o transformarse o metamorfosearse en cosas y, así, vemos a seres humanos que se han convertido o cosificado en objetos que usamos diariamente. Así se aprecia, por ejemplo, en el cuento titulado «Niño jabón»: «El niño de jabón temblaba cuando veía que nos acercábamos al lavabo. Nosotras abríamos el grifo del agua caliente con las manos mojadas llenas de cuchillos y una risa que olía a limpio» (Esteban Erlés, 2012: 78). Lo contrario ocurriría en el relato «Reflejos negros» que cuenta cómo una madre y una tía “matan” al vestido de comunión de la hija/sobrina, “ahogándolo” y tiñéndolo de negro, mientras el vestido pide ayuda hasta que al final se calla, pues ha sido convertido en vestido negro, acorde con el luto que parece imperar en la casa tras la muerte del padre: «La sombra negra de mi padre, con aquel traje inmóvil de señor muy muerto» (Esteban Erlés, 2012: 79).

El cuento «Niño mejor amigo», incluido en el capítulo titulado *Salón comedor*, manifiesta la inocencia de un niño al que se le muere un amigo y no sabe muy bien cómo enfrentarse a su muerte, también refleja cierto toque de humor infantil, pues el protagonista se consuela diciendo que al menos «el niño recién muerto [...] se libraba del colegio, del potro de gimnasia y el sabor a sangre en la nariz de las tortas de sor Pura» (Esteban Erlés, 2012: 92), y expresa incluso una inquietante perversión, ya que el niño mejor amigo del difunto vuelve a casa de sus padres «una tarde después del funeral, con unos calcetines negros y una pena de mentiras, por si allí, en aquel lugar de ensueño, hacía falta un príncipe sustituto» (Esteban Erlés, 2012: 92). En otros cuentos no se buscan sustitutos sino que parece que en las familias sobra alguno de sus miembros, como se aprecia en el cuento titulado «Asado de domingo» en el que una familia, tras realizar un sorteo, decide quemar a la abuela. El inicio del relato es escalofriante —«El día que asamos a la abuela hacía frío»—, y esa perversión va *in crescendo* hasta llegar al final del relato: «En la chimenea, la abuela parecía una pieza de oro, tostándose impasible, lejana ya para todos nosotros. Olía mejor que nunca» (Esteban Erlés, 2012: 96).

El cuento «Carne fresca», dentro ya del capítulo llamado *Cocina*, es tan breve como perturbador y transgresor, pues tan solo dice: «Me gusta abrir el frigorífico y que tú estés ahí» (Esteban Erlés, 2012: 104). El cuento «Hipotermia» nos habla de los celos y de la venganza que una mujer se toma con la amante de su marido a la que le hace vudú y si un día la congela al día siguiente promete asarla en el horno. Con una carga grotesca evidente se revela el cuento titulado «Centrifugado» que narra la historia de una mujer que mete la cabeza de su pareja en la lavadora para que se le pase el enfado (Esteban Erlés, 2012: 111). En este relato «la evidente voluntad paródica no agota el sentido del cuento. Lo que vemos representado en esa historia grotesca es el mundo al revés, una realidad que deviene

ilógica y caricaturesca» y no sólo porque la pareja de la narradora pierda la cabeza literalmente y su cuerpo siga vivo sino también por «su reacción al asumir su nuevo estado y tratar de acomodarse a él» (Roas, 2009: 22). Además, nos inserta en el terreno de la «hipérbole grotesca, donde la exageración, la inverosimilitud y el absurdo tienen una evidente intención cómica que se combina con la macabra dimensión de un fenómeno que, en otro tipo de relatos, habría generado un evidente efecto fantástico» (Roas, 2009: 23). Sin embargo, en el cuento «Centrifugado» la imagen de una cabeza que gira en el tambor de una lavadora y dotada de animación «provoca el doble efecto de la risa y la repulsión» (Roas, 2009: 23). Ello ocasiona otra vuelta de tuerca a lo grotesco: la idea de que una cabeza desprendida del cuerpo pueda provocar risa. En definitiva, «lo que en otro ámbito resultaría terrible, se convierte aquí en cómico (sin perder su dimensión angustiosa o repugnante) gracias a la incongruencia» (Roas, 2009: 23). Por ello, no cabría entender este cuento como fantástico, pues este tipo de relatos «lo que [...] en verdad pretenden es distorsionar los límites de lo real, llevarlos hasta la caricatura, pero no para producir la inquietud propia de lo fantástico, sino para provocar la risa del lector», impresionándolo «negativamente mediante el carácter monstruoso, macabro, siniestro o simplemente repugnante de los seres y situaciones representados» (Roas, 2009: 24; 2010: 27). Lo grotesco lo que hace es revelar la cara «caótica, ridícula y sin sentido» (Roas, 2009: 24; 2010: 30) de ese mundo distorsionado. Aunque «lo grotesco moderno es la expresión siniestra de un mundo enajenado, distanciado, donde lo familiar se ha vuelto extraño, la imagen resultante es siempre cómica y terrorífica a la vez» (Roas, 2009: 25), al tiempo que en el lector la sensación imperante es irrisoria y macabra a partes iguales. Cuando lo cómico o lo terrorífico desaparece «abandonamos el terrero de lo grotesco y entramos en el de otras categorías vecinas: lo fantástico, lo terrorífico, lo absurdo, el humor negro...» (Roas, 2009: 25).

Por su parte, el relato titulado «Indulto» tiene de protagonista a una abuela que unos padres compran para regalarle a su hija pero que pronto se vuelve inservible. La nieta impostada castiga a su abuela, encerrándola un rato en el balcón, mientras el padre llena «una bañera de agua muy caliente» y la madre en la cocina «afilas el cuchillo de trinchar el pavo» (Esteban Erlés, 2012: 113). El asesinato queda tan solo sugerido y es el lector el que ha de resolver cuál puede ser el desenlace del cuento. Se elija una u otra opción, la sensación es nefasta, pues aquí no ha lugar para los inocentes y los bienintencionados. Nuestras mentes ya perversas sin remedio y corrompidas sin poderlo evitar, se animan a pensar que los actos de la familia acabarán dando muerte a la abuela, o quizá no.

Los cuentos incluidos en el capítulo titulado *Biblioteca* suponen la desautomatización de ciertos tópicos o motivos tradicionales como los sapos que se convierten en príncipes tras un beso de amor. Este tópico se subvierte en el cuento «Princesas rana» donde son las princesas rana las que ansían un beso ante la mirada inquisidora de su padre, el rey rana, que no quiere la transformación de sus hijas en humanas. Asimismo, también suponen la transgresión de algunos cuentos maravillosos como el de *Blancanieves*, como se observa en el relato titulado «Simulacro» en el que una paciente de un sanatorio mental pregunta a otro paciente quién es la más bella del lugar; o también el cuento «Dientes de león» que refleja las vivencias de dos niños que llegan a una aldea y que terminan saltando a un pozo donde

son tragados por su agua negra (Esteban Erlés, 2012: 124), pues nadie los quiere acoger, y que bien pudieran ser o identificarse con los niños Hansel y Gretel. Igualmente, también hay cuentos que se refieren o remiten de manera intertextual a otros ideados por eminentes escritores como Juan José Arreola, Luis Mateo Díez o Augusto Monterroso. Este capítulo se cierra, además, con el cuento titulado «Enciclopedia de testas ilustres» donde dos mujeres guillotinas, «Ana Bolena y María Antonieta, coinciden en la peluquería» (Esteban Erlés, 2012: 129).

Los cuentos insertados dentro de los capítulos titulados *Desván de los monstruos* y *Cripta* suponen más claramente la entrada en escena de los seres monstruosos,<sup>3</sup> los muertos vivientes, los muertos que ansían volver a la vida y que sienten, al igual que los seres mortales, la soledad y discriminación como en «Meditación de la sábana blanca», la rivalidad entre mujeres como en el cuento «Anas» donde la protagonista mata a las otras niñas que se llaman igual que ella para que no las confundan. Dentro del capítulo *Cripta* existen cuentos como «Tres eran tres» donde las tres hijas de un rey mueren de peste negra y la más pequeña, sin aceptar que está muerta y que ese estado es eterno, se pregunta «por qué esta noche se le está haciendo tan larga» (Esteban Erlés, 2012: 153). El cuento «Tierra en los ojos» nos cuenta la historia de una mujer que suplica que su hermana resucite y, cuando lo logra, ve cómo esta le confiesa que su marido y ella se acostaban. Luego vuelve a morir otra vez y la hermana, furiosa, le clava una llave en la palma de la mano hasta que cierran el féretro (Esteban Erlés, 2012: 157). Transgresor es el cuento titulado «Génesis» donde es Dios el que llora la muerte de su hermano el diablo porque ya no tiene razón de ser sin él. Tras la muerte de ese Dios omnipresente y omnipotente que prometió encargarse de la resurrección de todos los muertos tras el Juicio Final y que no ha cumplido su promesa –la ironía es más que evidente–, el resto de los hombres no saben qué hacer, pues sin un líder al que adorar las vidas de los mortales parecen no tener definitivamente sentido. Cualquier cosa vale para venerar y el Dios muerto pronto es reemplazado por una nueva “deidad”, un muñeco: «Los hombres nos habíamos quedado solos. Hubo desconcierto y algunos suicidios. Duró poco. Alguien fue a buscar el muñeco de su hija y nos lo mostró al resto. Uno de los viejos ahogó un gemido de alivio. Fue el primero en santiguarse» (Esteban Erlés, 2012: 160).

Los cuentos del último capítulo del libro titulado *Exteriores* suponen la inversión de roles o la plasmación de mundos al revés donde se confunden las fronteras entre el más allá y el más acá, sin que se pueda concretar cuál es el otro mundo, ¿el nuestro quizá? Así se observa, por ejemplo, en el cuento «Espantavivos» donde los muertos plantan espantavivos en el jardín para jugar toda la noche y tumbarse sobre la tierra mojada cuando amanece, o «Tranvía de medianoche», metáfora de la llegada de la muerte, oscura y misteriosa, tránsito hacia otra vida o hacia una eternidad que se promete muy tenebrosa. Augurando esos malos presagios que siempre acompañan a la llegada de la muerte, existen

---

<sup>3</sup> La criatura monstruosa supone «el desvío de la norma, la violación de los límites que hemos creado en relación a lo que resulta aceptable desde un punto de vista físico, biológico, y también social y moral» (Casas, 2012: 8). En definitiva, «el monstruo [...] constituye una amenaza para el *establishment*. [...] el monstruo posee una dimensión terrorífica, ya que encarna de forma simbólica los miedos más íntimos y antiguos del ser humano: es, en suma, la representación figurativa de nuestros propios temores» (Casas, 2012: 8). Dicho de otra manera, en los seres monstruosos, esto es, «en el vampiro, el hombre lobo, el doble, proyectamos nuestros miedos pero también nuestros deseos» (Casas, 2012: 9).

cuentos, como el titulado «Toc», que ejemplifican a la perfección la sensación de impotencia y resignación ante lo que puede venir. Este cuento dice así: «Cada vez que tu cadáver llama a la puerta finjo desde el otro lado la voz de una niña que está sola en casa» (Esteban Erlés, 2012: 165). Siniestro es que un cadáver llame a la puerta pero más perverso aún es que la que está al otro lado esté deseando abrir la puerta y encontrarse con él.

El volumen de cuentos termina con una advertencia final tan curiosa como amenazante, pues aconseja no comprar casas de muñecas a las niñas:

Las estadísticas aseguran que la mayor parte de las desafortunadas chiquillas que recibieron el regalo insensato de una casa de muñecas por su comunión o durante una convalecencia, no llegan a adultas. Invariablemente, la casa de muñecas las sobrevive, y va llenándose de polvo, orientada hacia la cama de su dueña, vigilándola para siempre con sus ventanas entornadas, como una mascota sombría (Esteban Erlés, 2012: 179).

La maestría de Patricia Esteban Erlés como escritora de relatos donde lo fantástico y lo gótico se mezclan y se confunden, al igual que difusas son las fronteras que separan la parodia y la ironía de lo grotesco, queda más que demostrada. A pesar de su brevedad e independencia, los relatos consiguen crear una atmósfera narrativa que tiene una cierta continuidad, especialmente apreciable en *Casa de muñecas*. Autoras como Patricia Esteban Erlés aseguran la permanencia de un género en constante evolución que, sin duda alguna, va a seguir atrayendo a los lectores hacia el lado del mal absoluto, lo perverso, lo siniestro, lo lúgubre, lo extraño y la oscuridad, revelándose como la mejor opción para guiar los pasos de unos lectores ya para siempre atraídos hacia el Mal en mayúsculas para no volver jamás hacia el lado bueno de las cosas por aburrido y previsible. Los relatos de *Casa de muñecas* deliciosamente juegan a ser terroríficos como una necesidad de vivir el mundo gótico a través del enfrentamiento con nuestros fantasmas más ocultos. Al fin y al cabo, ¿quién no se ha sentido tentado alguna vez a dejarse llevar por ese mundo, frontera entre el vivir agónico y la muerte esperada, que nos provoca tanto terror como fascinación?

### **Referencias Bibliográficas**

- CASAS, A. (2012): *Las mil caras del monstruo*. Barcelona, Bracket Cultura.
- ESTEBAN ERLÉS, P. (2008): *Abierto para fantoches*. Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza.
- (2008): *Manderley en venta*. Zaragoza, Tropo Editores y Universidad de Zaragoza.
- (2010): *Azul ruso*. Madrid, Páginas de Espuma.
- (2012): *Casa de muñecas*. Madrid, Páginas de Espuma.
- HERRERO CECILIA, J. (2000): *Estética y pragmática del relato fantástico*. Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha.
- KAYSER, W. (2010): *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Madrid, La balsa de la Medusa.
- LÓPEZ SANTOS, M. (2010): *La novela gótica en España (1788-1833)*. Vigo, Academia del Hispanismo.

ROAS, D. (2009): «Poe y lo grotesco moderno», *452F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, pp. 13-27, en <http://www.452f.com/issue1/poe-y-lo-grotesco-moderno/> (última consulta, mayo de 2013).

——— (2010): «La risa grotesca y lo fantástico», en Pilar ANDRADE, Arno GIMBER y María GOICOECHEA, eds., *Espacios y tiempos de lo fantástico. Una mirada desde el siglo XXI*. Berna, Peter Lang, pp. 17-30.

TROPELÍAS