

AMADAS MONSTRUAS



Microtextualidades
Revista Internacional de
microrrelato y minificación

PATRICIA ESTEBAN ERLÉS

Escritora

Directora
Ana Calvo Revilla

Editor adjunto
Ángel Arias Urrutia

Número 10, pp. 139-150
ISSN: 2530-8297



Este material se publica bajo licencia
Creative Commons:
Reconocimiento-No Comercial-Sin
Derivadas
Licencia Internacional CC-BY-NC-ND

AMADAS MONSTRUAS

Los griegos, que ya parecían saberlo todo sobre el mundo y el ser humano en el mismo comienzo de la civilización occidental, dejaron claras un par de cosas que nos han sido de gran utilidad a los hombres y mujeres que habríamos de ir llegando después, a todos los que hemos aprendido tanto de ellos como enanos gozosamente aupados a hombros de armónicos gigantes.

La primera de esas cosas podemos encontrarla, en un pasaje de *Fedro*, de Platón, en el que Sócrates relata un viejo mito egipcio sobre el rey Tamus y el dios Theuth. En esa historia la divinidad va desgranando ante el monarca la grandeza de las artes que deben ser entregadas al pueblo egipcio. Al llegar a las letras, Theuth se muestra especialmente eufórico en su recomendación, y argumenta con énfasis que “Este conocimiento, oh rey, hará más sabios a los egipcios y más memoriosos, pues se ha inventado como un fármaco de la memoria y de la sabiduría.”

Y no, no me extraña que Theuth ejerciera como entusiasta comercial de la escritura ante el poder real, representado por Tamus. Coincido con él en que la literatura es un medicamento eficaz que nos salva del olvido, una vacuna con un cien por cien de garantía, sin trombos ni otros efectos colaterales, en su triunfo absoluto contra el virus del olvido.

La primera vez que oí hablar de las palabras de ese dios enamorado de las letras en una clase de Teoría de la Literatura de Túa Blesa, cuando aún faltaba mucho para que yo me atreviera a escribir el primero de mis textos, supe que debía apuntarlas, salvarlas para que no quedaran sepultadas por otras citas, por el peso inexorable de todos los párrafos que pudiera leer en el futuro. Y la rescaté así de la epidemia del tiempo, de las décadas que han pasado sobre ella sin robarle un ápice de sentido. La escritura es fármaco, desde luego. Nos cura gracias a su naturaleza perdurable, al consuelo que siempre supone saber que, si lo deseamos, podemos volver una y otra vez a inyectarnos la dosis necesaria para recuperar una frase, inocularnos una verdad, un motivo lo suficientemente valioso para seguir adelante.

Pero los griegos, además de estas impagables nociones de medicina para el alma, también me enseñaron, de nuevo de la mano de Túa Blesa, otro concepto que, enlazado al anterior, trazará el eje vertebral de esta charla. Aludiré ahora, metafóricamente, a la práctica textual que Grecia, como precursora avezada del reciclaje, puso en funcionamiento. Me refiero al concepto de palimpsesto, es decir, a la superposición de escrituras que pueden rastrearse en los viejos pergaminos helénicos. Un estudio del profesor Ángel Escobar afirma que se encontró una copia de *La Odisea* del siglo III a.C. reescrita sobre un documento, o lo que es lo mismo, una obra literaria fijada para el porvenir, transformada en medicina eterna desde muy temprano eclipsó el valor de la realidad de la época de una crónica. Y si buscamos imágenes de palimpsestos nos daremos de bruces con textos hipnóticamente bellos, en esa intersección fascinante de palabras que se encuentran en el camino de la página, como viajeras que caminan en sentidos contrarios. Escobar añade que hay una razón más bien de tipo práctico que explicaría el aprovechamiento máximo del soporte textual: el pergamino era caro y un solo códice podía exigir la piel entera de un rebaño. La economía se impuso, pues, como criterio de elaboración, pero también como el dictamen que decidía la salvación o condena de unas

líneas a favor de otras: algunos textos merecían ser sobreescritos, borrar en parte la huella de otros anteriores, que aun así dejaban su sombra, en forma de fantasma verbal, de espectro alfabético.

En 1982 Genette retomó el concepto de palimpsesto para definir con esa bella metáfora el conjunto de estrategias mediante las cuales los autores y autoras nos apropiamos de textos ajenos. Son sobradamente conocidos los términos que utiliza para distinguir las variantes que pueden darse entre textos de diferentes épocas y autores, pero a mí me interesa, y en él voy a centrarme, el apartado dedicado a la hipertextualidad, que vincula dos textos, un hipertexto B a un hipotexto A, anterior a él y sin cuya existencia no podría darse B. Utilizando un símil botánico, Genette plantea que el hipertexto B se injerta en A, como la planta en la tierra que le es absolutamente necesaria para germinar. En este sentido, Genette distingue dos formatos distintos de hipertextualidad, si bien, como en toda su clasificación en realidad, las categorías no son estancas, se interrelacionan entre sí y en ocasiones es difícil determinar dónde empieza una y termina otra. En cualquier caso, de forma libérrima, trataré de ceñirme a esos dos modelos hipertextuales, llamados imitación y transformación, para referirme a un elemento que considero básico en mis textos, la repetición aplicada a los personajes femeninos que podríamos llamar no convencionales, por su carácter anómalo o su relación con lo siniestro, también en sentido amplio, esas amadas monstruas a las que se refiere el título de mi exposición y que surgen ahora, al filo de la cuarta página, por primera vez, porque ellas no existirían, muy probablemente, de no ser por modelos hipotextuales previos que por un motivo u otro me han inducido a crearlas.

Llama Genette **transformación** a la opción transtextual consistente en la modificación más o menos compleja de una obra. Arrancar unas páginas de una novela, cambiar una palabra en un aforismo transforman sin duda el modelo original, crean un hipertexto distinto, como sucede, por ejemplo si en “El tiempo es oro” cambiamos la última palabra, “El tiempo es lloro”. Pero también se refiere a la **imitación**, que define como mecanismo en el que es necesario el conocimiento previo de aspectos como el género, la temática, el estilo, etc., para llevar a cabo la operación transformadora. A grandes rasgos podríamos decir que en este segundo caso un texto habla de otro, como sería el caso de *La Eneida* o el *Ulysses* de Joyce, con respecto a *La Odisea*, aunque no aludan directamente a él. En la epopeya de Virgilio nadie puede dudar que se inspira en el modelo genérico establecido por Homero que detalla la gesta de un héroe viajero, al narrar la peripecia de Eneas. Joyce, por su parte, se limita a trasladar en otro escenario y otra época, el Dublín del siglo XX, la odisea de Ulises.

Me resulta muy útil como punto de partida esta distinción, si bien en algunos casos me costaría saber cuál de las dos variantes prevalece en la composición de uno de mis textos o uno de mis personajes. Por poner un ejemplo, en un microcuento que titulé “La fea durmiente”, y al que aludiré de nuevo más adelante, casi al final de mi conferencia, opté por cambiar ese adjetivo definitorio del relato original y con él muchos de los elementos que determinan la historia, pero igualmente se mantienen en el decurso narrativo determinadas convenciones básicas: la maldición que somete a una joven a un sueño de cien años, la aparición de pretendientes que esperan, ósculo mediante, convertirse en reyes consortes, etc. Por lo que me costaría concretar qué es lo que hice exactamente con esta desdichada doncella ¿imité y/o transformé?

En este punto quizás deba explicar, antes de emprender el análisis práctico de algunas de esas criaturas monstruosas que he secuestrado de otros textos, las razones que me llevan a usar de la reescritura con tanta frecuencia.

Y retorno al comienzo. La escritura siempre ha sido para mí ese fármaco del que hablaba el Sócrates de Platón. De vez en cuando necesito volver a por la dosis de recuerdo de esa vacuna, disfrutar de la relectura que ofrece la sensación de que la belleza y la verdad permanecen para siempre en ese lugar llamado texto. Releer es volver a vivir la aventura de nuestros héroes, es experimentar por enésima vez la emoción que transmite un verso. Con el paso del tiempo la lectura de una misma obra puede ofrecernos diferentes matices, puede crecer y madurar con nosotros, acompañarnos en el viaje de la vida como un equipaje que dista de ser un bulto inerte, pues la literatura late y respira, cambia igual que el ser humano que la atesora, aunque el soporte fijo nos ofrezca esa apariencia inmutable que tanto nos tranquiliza. De niños nos encanta que se nos relate el mismo cuento mil veces, palabra por palabra, punto por punto. Pedimos que sea idéntico en todos sus detalles al que se nos contó anoche y al que se nos contará mañana. Regresamos a ese mundo remoto del érase una vez, recorremos el reino imaginario, volvemos a mirar la misma manzana roja y perfecta pero envenenada con la misma fascinación. Y sentimos el mismo temor por la niña que la morderá inevitablemente y caerá fulminada ante nuestros ojos, sin que el narrador acuda en su auxilio y la salve.

Sin embargo, saber que esos personajes están ahí, al margen del tiempo y el espacio, viviendo la historia que siempre te contaron puede llegar a resultar insuficiente. Ya no basta con salir a su encuentro, como cuando eres lectora, sino que necesitas, igual que una pequeña divinidad intrusa, colarte en ese castillo, modificar las rutas que galopa el príncipe salvador, aumentar la dosis de veneno que contiene esa preciosa manzana esférica, intervenir el final fijado por la tradición. Porque la literatura es juego, además de medicina, y nos permite, magnánima, llegar hasta ella, manipularla a placer, desoír el mandato categórico de ese colorín colorado, este cuento se ha acabado.

Además, en ocasiones, como al menos me sucede a mí con algunos personajes ajenos, intuyes que pueden ser otros, sientes la irremediable tentación de colocarlos en tu propia historia, modelarlos como gustes aunque mantengan unas características que los hagan reconocibles, que nos permitan identificarlos. Esta posibilidad me ha sido muy útil en mi práctica como autora de microrrelatos, debido a que el esquematismo descriptivo propio de los protagonistas del género permite saber exactamente quiénes son de forma instantánea si provienen de un texto anterior, aunque también es verdad que la he usado indistintamente en cuentos más extensos y en mi novela.

Voy a referirme a algunas de esas criaturas a continuación. Me ha parecido oportuno destacar a aquellas que nos provienen de un texto literario propiamente dicho, sino de otras disciplinas como la fotografía o el cine, ya que es interesante observar cómo podemos imitar o transformar elementos que originariamente usaron la imagen y no tanto la palabra como instrumento esencial.

El cine ha sido sin duda, al igual que el cómic, una influencia en muchos autores y autoras de mi generación. De hecho, en mi caso concreto, ha sido una fuente inagotable de estímulos visuales, tanto en la creación o recreación de atmósferas como de personajes. Desde la primera vez que vi *El resplandor*, siendo adolescente, me fascinó la presencia inquietante de las hermanas fantasmales que asedian al pequeño Danny en los pasillos del hotel Overlook. Las niñas de gesto adusto y vestidito azul eran, a su vez, un homenaje que Kubrick rendía al retrato que Diane Arbus, con quien el director había estudiado fotografía, hizo en 1967 a las hermanas Catleen y Colleen, durante una fiesta navideña celebrada en New Jersey. Son lo que yo llamaría “personajes para llevar”, en el sentido de que están perfectamente construidas desde el punto de vista estético y pueden trasplantarse perfectamente en otro texto sin que cueste mucho reconocerlas o pensar en ellas como influencia directa. Parecen niñas de una época pasada, vestidas y peinadas

según la moda de otro tiempo, vinculadas al género del terror por su lividez y su tétrica intervención oral. Surgen ante nuestros ojos pálidas y misteriosas, habitantes del otro lado que nos salen al paso en un pasillo de hotel para asustarnos simplemente con su presencia o la única frase que pronuncian, la famosa “Ven a jugar con nosotras, Danny”. El juego entre vivos y muertos, entre el niño del triciclo y las hermanas vestidas de azul, el acercamiento de esas dos criaturas que ya no son humanas y el pequeño Danny se nos antoja realmente terrorífico.

Las gemelas son, seguramente, mi variante favorita del tema del doble, ese motivo fantástico que plasma la inquietud del ser humano ante la idea de que no somos individualidades irrepetibles. Además de lo perturbador que siempre resulta este asunto del cuestionamiento de nuestra singularidad, tanto Arbus, en su fotografía original, como Kubrick, en su guiño cinematográfico, sumaron una serie de características que añadían notas siniestras a la configuración de los personajes y la percepción que causan en quienes las contemplamos. Así, a Arbus le llamaron mucho la atención las pequeñas peculiaridades que hacían que esas dos hermanitas vestidas de negro, no fueran estrictamente idénticas. Colocando la cámara a la altura de su cintura, según su técnica habitual, plasmó en una imagen cómo la perturbadora similitud de dos gemelas se esfuma poco a poco si se las observa con atención. La banda que rodea el cabello cortado a media melena, el vestido negro, los impolutos cuellos y puños blancos son los mismos. Pero al detenernos en sus rostros advertimos que la mirada azul es igual y diferente a la vez. Una de ellas, la de la izquierda, parece contrariada al posar. La otra sonríe ligeramente. Y el dibujo de sus leotardos claros también es ligeramente distinto. También Louise y Lisa Burns, las gemelas que podíamos considerar derivadas de las Arbus que Kubrick opta por incluir en su espeluznante versión de la novela de King, obviando que en ella una niña era algo mayor que la otra, aparecen en uno de los fotogramas más conocidos de la película exhibiendo parecidos y diferencias, como si jugaran con el espectador a ese antiguo pasatiempo que solíamos encontrar en las páginas finales de los periódicos. Las dos van ataviadas con el icónico vestido azul celeste, calcetines blancos y relucientes merceditas negras. Las dos se retiran el cabello de la frente con una horquilla colocada en el mismo lado, pero mientras que la que se encuentra a la izquierda es esta vez la muestra una inquietante, casi imperceptible sonrisa, la de la derecha mira entre asustada y perpleja a cámara. Como las originales del hipotexto de Arbus presentan una serie de características que creo llevan un paso más allá la naturaleza siniestra del motivo gemelar. Nos muestran a dos seres extremadamente similares pero diferenciados de forma tan sutil como inquietante, de forma que las particularidades adquieren un sesgo siniestro. La misma niña no es la misma niña, los mismos ojos pueden mirar de otra manera.

Esa percepción turbadora del gemelismo es la que me interesó reflejar en “El juego”, un relato mío que fue incluido en un libro homenaje a Stephen King en el que las protagonistas son Laura y Victoria, dos hermanas gemelas vestidas exactamente igual que las niñas Kubrick, pero cuyos temperamentos son tan distantes entre sí como la fisonomía de las mellizas de Arbus, si se las observa bien. Una de ellas, Victoria, obedece ciegamente a la otra, Laurita, que la induce a llevar a cabo diferentes maldades, como matar a su viejo perro o romper el muñeco de porcelana de su madre que es un recuerdo familiar muy querido. La voluntad de la gemela perversa se impone y desestabiliza el orden familiar en este cuento donde la diferencia de los personajes infantiles es más interna que externa. Una de las niñas, podemos sospechar, es la débil, la que se deja llevar por el temperamento malicioso de su hermana. Una de ellas, aún no lo sabemos, está viva. La otra ha muerto pero desde el otro lado sigue dándole órdenes, obligando a Victoria a participar en un juego atroz, aprovechándose de la relación telepática que mantenían

desde la más tierna infancia, ese rasgo tan común en los niños y niñas que crecen unidos en el vientre materno. Leo un pasaje para ilustrar esta relación insana que somete el bien, Victoria, al mal, representado por Laura.

Pero mamá no sonrío. Parece un fantasma triste, le están saliendo canas plateadas por toda la cabeza y ese horrible vestido negro dos tallas más grande le queda fatal. Se sienta en la cama de Laurita y arregla el cojín en forma de corazón. Después me mira.

-Victoria. ¿Por qué?

Ya estamos. Sólo me habla a mí, como siempre, y la sonrisa se borra de mi rostro. Me enfado, me enfado mucho. Quiero que me crea y empiezo a contarle otra vez, desde el principio *lo de la muertita*, para que vea que no miento. Me estoy poniendo roja de rabia. Cierro los ojos. Le digo que Laurita se empeñó en jugar a eso por primera vez un domingo por la mañana, a la vuelta de misa, y que luego insistía siempre en volver a hacerlo. Le cuento cómo subíamos corriendo escaleras arriba, mientras papá se quedaba leyendo el diario en la sala de estar y ella marchaba a la cocina a supervisar la tarea de Matilde, nuestra cocinera. Yo caminaba unos pasos por detrás de Laura y la veía trotar hasta el dormitorio de ellos, que era su lugar favorito para morir. Entonces se tumbaba en la cama de matrimonio y levantaba el brazo para indicarme con un gesto imperioso que entornase la puerta de la alcoba. Así lo hacía yo, que nunca supe llevarle la contraria, a pesar de que aquel juego me aterraba.

A modo de conclusión, podría decir que en esta reelaboración del motivo de las gemelas de Kubrick, tan influidas por las de Arbus, llevé a cabo un ejercicio de fusión de las cuatro niñas y sus características físicas y emocionales. Digamos que rapté a las dos parejas de hermanas y jugué con ellas en mi cuento porque la literatura nos permite llevar a cabo estas fechorías impunemente. Si intento sistematizar de qué tipo de transtextualidad se trata, diría que “El juego” es una imitación, en el sentido de que retoma elementos de textos anteriores, la foto y la película de Arbus y Kubrick, teniendo siempre muy presentes esos rasgos físicos y psicológicos que definen a las niñas situadas frente al ojo escrutador de la cámara. Sin duda, el aire de familia misterioso y el enigma sugerido por las terroríficas pequeñas son huellas que quise fijar, a modo de daguerrotipo sutil, en mi relato. Es decir, partí de unos conocimientos compartidos con los lectores, de una complicidad que hace reconocible el árbol genealógico de Laura y Victoria. Y esa obsesión por la asimetría que puede darse entre seres prácticamente clonados vuelve a aparecer en algunos de mis microcuentos incluidos en *Casa de Muñecas*, como por ejemplo “La gemela fea”, en la que la belleza de una de las hermanas se convierte en instrumento de poder que doblega a la otra, menos agraciada. Precisamente al analizar la presencia de gemelas en mis textos más breves he detectado una curiosa tendencia en mi manera de escribir, que llamaré desde ahora *bifurcación*. De alguna forma siento que necesito volver una y otra vez sobre determinados temas y personajes, casi como un reto. Ese desafío personal consiste en narrar de forma condensada o por extenso una historia donde aparezcan esos motivos, esos protagonistas rescatados de otros autores. Y he descubierto que un mismo eje significativo, como puede ser el doble representado por las gemelas, admite un determinado desarrollo cuando se introduce en una microficción, y otro muy distinto si se traslada a un cuento de ocho o diez páginas. El empleo del lenguaje, la prospección psicológica, las acciones que llevan a cabo esas figuras raptadas de textos anteriores a los míos, deben ser distintos por fuerza, en ese ejercicio de desdoblamiento que me divierte tanto.

Si paso a referirme a otro de los personajes femeninos que aparecen sin cesar en los textos que escribo, a partir de un modelo inicial que viene dado por un texto fílmico,

deberé mencionar la casa, pero no una cualquiera, sino una muy concreta, que yo conocí antes por la película que por la novela en la que aparecía originariamente. Me refiero, claro está, a Manderley, esa construcción dotada de vida propia que censura a la segunda señora de Winters en *Rebecca*, la novela de Daphne du Maurier en la que se narra cómo un edificio conserva la esencia de una mujer inolvidable, la seductora Rebecca, que sigue reinando en el alma y en la mansión de Cornualles de su esposo, el aristocrático Max de Winters, aun después de muerta.

Me resulta apasionante esta casa de la que la autora se enamoró en realidad. Y es que la creadora de *Rebecca* andaba fascinada por Menabilly Manor, una mansión de estilo georgiano situada en Cornualles. Buscaba para ambientar su historia, según puede leerse en su biografía, “Casas ante las que se extendieran vastos terrenos, con bosques y cerca del mar; con retratos de familia colgando de sus paredes”. La encontró en 1926 y, besando sus paredes, le prometió a esa magnífica pero inquietante edificación que un día viviría en ella. Cumplió su palabra y en 1943, con las ganancias generadas por la adaptación cinematográfica de Hitchcock, regresó al caserón, que alquiló hasta 1966, en que tuvo que devolverla a sus propietarios. Para entonces, ya había encontrado un esqueleto emparedado en una de sus alcobas y sentía sin duda un apego irresistible hacia ese lugar, al que estando ya muy enferma volvió décadas después para despedirse como si fuera una vieja amiga, tan solo tres días antes de su muerte.

Pero mi Manderley, el que me impresionó primero, de forma más honda y permanente, fue sin duda el que el mago del suspense se sacó de la manga en 1940. Era, ese Manderley, un eco de las *country houses* tipo *Brideshead* que los aristócratas ingleses iban abandonando, al resultarles imposible afrontar los gastos de su mantenimiento. Llegó la guerra y la película de Hitchcock hizo pensar a espectadores de todo el mundo en las casas, los hogares, arrasados por el conflicto bélico, en ese mundo feliz y acogedor que había dejado de existir y del que solo quedaban casas fantasmales. Resulta muy curioso que el director de *Rebecca* rodara los interiores de su película sobre los restos de otra casa legendaria ya derruida, la famosa *Tara* de *Lo que el viento se llevó*, en los estudios Selznick.

Es asombrosa la magia del cine, desde luego, porque a pesar de que Manderley era solo un decorado edificado sobre las ruinas de otro, a mí me transmitió ya desde niña, desde que me adentré en él la primera vez que vi la película, una sensación indefinible, de nostalgia y fascinación, que nunca me ha abandonado. Manderley, esa casa con fantasma inolvidable, el perro más fiel de Rebecca, es, para mí, mucho más que un escenario: yo entiendo que esa casa de Cornualles está viva, siente y reacciona como un álgter ego de su propietaria. En este sentido, desde mi primer libro, titulado significativamente *Manderley en venta*, hasta mi novela *Santa Vela*, la presencia activa de ese caserón que mortifica a su nueva habitante, que no la acepta y le recuerda constantemente su condición de advenediza, me ha acompañado siempre en mis textos, como le sucede a la segunda esposa de Max de Winters, esa insignificante joven sin nombre siquiera que sueña con volver a las cenizas de ese lugar hostil pero hermoso que nunca la aceptó. Manderley, siempre majestuosamente sombrío, es el lugar que yo pediría visitar si se me diera la oportunidad de cumplir un deseo imposible. “Porque la casa es nuestro rincón del mundo. Es nuestro primer universo. Es realmente un cosmos”, dice Gaston Bachelard. Yo no siento los espacios domésticos solo como un “en donde” suceden cosas que nos afectan, sino muchas veces como espejo, como el segundo “yo” o una extensión de quienes los habitamos. Por eso me fijo tanto en las casas ajenas que

visito, por la impagable información que creo que me dan sobre sus inquilinos. Por eso me obsesiona tanto reflejar el lugar en el que viven mis personajes, hacerlo cómplices del tono vital de la historia, contagiarle una determinada atmósfera, habitualmente funesta, para qué vamos a disimular, que vaya infectando también a los lectores, que vaya, poco a poco, encaminándolos en una dirección determinada.

Todos los cuentos de mi primer libro descansan bajo el tejado de ese título parlante. *Manderley en venta* evoca la ruina vital de cualquier casa en la que alguien deja de vivir por una separación, el aumento de la familia, la muerte... En cada relato se evoca la figura de la casa, entendida en sentido amplio, como espacio hostil a sus habitantes. Se menciona expresamente el nombre de la casa de Rebecca en “Historia de una breve alma en pena”, cuando la niña secuestrada verano tras verano por su abuela, obsesionada por convertirla esos días en la hija fallecida tantos años atrás, se asoma a la casa de muñecas abandonada por su tía muerta, que permanece ajena al tiempo, inutilizada por la ausencia de su dueña, indiferente a esa segunda chiquilla que querría jugar con ella, si se lo permitiera su autoritaria abuela, una versión actualizada de madame Danvers.

En el centro de la estancia, colocadas sobre una mesa, improvisado altar, comadreaban varias peponas de porcelana ajada y se erigía la casa de muñecas con la que a día de hoy aún sigo soñando, abierta en canal como una granada. Tres pisos de ambiente victoriano, repletos de mueblecitos lacados, con suelos de azulejo blanco y negro y escalera de caracol. Había una coqueta cocina de madera y estufa de carbón en la primera planta, y dos cuartos de baño, cada uno equipado con su lavabo de porcelana y una de esas bañeras antiguas con patas, en los laterales de la segunda. Pero si alguien me hubiera preguntado cuál era mi rincón favorito de aquella mansión, le hubiera contestado sin dudar que la alcoba de dama del tercer piso, a cuyo interior me asomaba con cara de gigante para mirar con ojos muy abiertos cada uno de sus primorosos detalles.

“Como en el dormitorio de la Rebeca de Manderley, allí no faltaba la elegante cama con dosel y colcha de raso, ni el tocador con espejo y butacón, ni el cepillo y el peine de plata, ni siquiera las mínimas zapatillas de tacón, adornadas con plumas rosadas, que languidecían, como olvidadas, a los pies del lecho. Recuerdo que siempre pensaba lo mismo, *ojalá pudiera cerrar los ojos y abrirlos de nuevo para encontrarme viviendo aquí, en esta habitación de princesa, ojalá pudiera vivir aquí y la abuela no me encontrara y se volviera loca o se muriera de un susto...*”.

Podría detenerme en otros ejemplos de mi filia manderliniana, porque el cuento “Habitante”, incluido en el mismo volumen, también desarrolla la atracción que ejerce una casa maravillosa y siniestra sobre una mujer a la que nunca aceptará del todo, porque cada habitación parece recordar a su anterior propietaria. En este relato la protagonista no es la segunda esposa de nadie, sino una médico autosuficiente que se enamora de un edificio situado en una Zaragoza contemporánea y compra uno de sus apartamentos. La ruptura con respecto al argumento de “Rebecca” es tan evidente como la continuidad de esa relación problemática entre el personaje femenino y la casa que perteneció a otra mujer, que ha dejado sus huellas indelebles en ella. Se moderniza el contexto, pero la esencia del conflicto pervive en mi cuento.

En mi cuarto libro, el ya mencionado *Casa de Muñecas*, uno de los textos, “Manderley en llamas”, juega con el concepto de micromundo y retoma el motivo del incendio de la novela de Maurier y la película de Hitchcock para narrar el trágico final de una magnífica casa de muñecas y de su inquilina de porcelana. De nuevo aparece la

bifurcación que mencionaba al referirme a las gemelas. De nuevo vuelvo a escribir textos de apenas unas líneas, por fuerza más sintéticos, y otros extensos, donde puedo describir pormenorizadamente y detenerme en la creación de atmósferas.

Pero prefiero ahondar un poco más en otra de mis terribles casas personajes, la última por el momento, que es protagonista indiscutible y narradora de uno de los capítulos de mi novela *Las madres negras*. Esa casa convento tiene nombre, como todas las mansiones importantes. Santa Vela es un edificio que siente y piensa, e incluso recuerda y cuenta su propia historia, situada en un presente aciago que le hace volver los ojos a un pasado feliz, perdido como siempre, como sucedía en el caso de *Manderley*. Creo que con esta narración di un paso más hacia esa humanización del espacio que aparece configurado plenamente como narrador y personaje, dotado de alma y voz propias. Santa Vela es una criatura híbrida, construida a partir de otras casas encantadas como la mansión Winchester, pero sobre todo evoca la jaula opresora, vengativa contra la mujer atrapada en su interior, tal y como sucede en *Manderley*, esa casa cuyas paredes yo besaría también, como Daphne de Maurier, si pudiera visitarla.

Hablaré a continuación de otro colectivo de monstruas amadas, heredado ya de un referente estrictamente literario, y no fotográfico o filmico. Me refiero a la serie de “niñas tristes” que descienden de un libro bellissimo y conmovedor, *Los niños tontos*, de Ana Matute, que en 1956 abordó el tema de la crueldad y el dolor en la infancia de una forma inédita, cargada de poesía y verdad. Matute, una niña solitaria, exiliada de los juegos de sus hermanos mayores que se refugió en ese bosque acogedor que siempre es la literatura, vivió en sus propias carnes el destierro del grupo que puede sufrir un ser humano en los primeros, y fundamentales, años de vida. La guerra, la pobreza, el hambre, la hostilidad del resto de los niños, son los lobos que amenazan a los pequeños matutianos, esas veintena de criaturas desdichadas que por no tener no tienen ni nombre. Todos los personajes son vigilados de cerca por la muerte, un silencioso gato negro que ronda cada cuento, a veces como un mecanismo opresor, acuciante, otros como pura liberación del inocente martirizado. A través de un lenguaje plenamente sensorial y una mirada tierna que se compadece de las criaturas a las que observa, Matute desvela que la infancia no es el lugar feliz que como adultos acostumbramos a rescatar de la memoria, o mejor dicho a reescribir, idealizando nuestros recuerdos. Los niños que fotografían sus cuentos son seres genéricos, a los que muchas veces llama simplemente “el niño” o “la niña”, enriqueciendo ese sustantivo común y corriente con una coda, un adjetivo calificativo o una oración de relativo que agrega un rasgo, el más definitorio, a ese personaje. Así encontramos “El niño que era amigo del demonio”, “La niña fea”, “El niño al que se le murió el amigo”, “La niña que no estaba en ninguna parte”... En cada una de estas semblanzas dolorosas y terriblemente bellas, la autora relata la historia de niños distintos al resto, solos y desprotegidos porque ni sus padres ni sus iguales parecen capaces de empatizar con ellos. Me pareció reconfortante, en su momento, encontrar una visión tan honesta y desmitificada de la infancia y por ello en mis microcuentos abundan las niñas, sobre todo niñas, que podrían caminar coger la manita de sus hermanas mayores, las que nos dejó la gran Matute. A veces opto por dejarlas sin bautizar, igual que ella, y mis niñas son solo niñas, insignificantes, abocadas a un peligro inminente, tristes. No me cuesta mucho recordar instantes de mi propia niñez en que viví o vi que otras vivían situaciones de marginación o maltrato, a veces sutil, a veces descarado, muy similares a los que plasman las páginas de “Los niños tontos”. En Matute encontré, sin duda, una peculiar forma de acercamiento al tema de los indefensos, que siempre me ha interesado, por su trascendencia social y su rentabilidad estética. La denuncia de esas situaciones que sufren

los más vulnerables de una sociedad es uno de los grandes asuntos narrativos a los que me acerco una y otra vez y el tono de tristeza poética que recorre los cuentos de niños tontos de la autora catalana y su ternura como narradora constituyen recursos narrativos que también he empleado en mis reescrituras.

En *Casa de Muñecas* hay varios cuentos mínimos dedicados a niños tan desgraciados como los de la fabulosa Ana María. “Niña mantel”, y “Sopa”, son tan solo dos ejemplos de ellos. En el primero se refleja la cosificación de la protagonista, tan fácil de manipular y de olvidar en un armario como un mantel, objeto de naturaleza doméstica y utilitaria. Así la trata su familia entera y así acepta ella que la traten, sin protestar ni rebelarse. En el segundo, que escribí inspirada en parte por una escena real que presencié en un restaurante, una mujer abrumada con su reciente maternidad deja morir a su bebé, ahogándola en un plato de sopa durante una cena navideña. La dejadez o maltrato explícito por parte de los adultos que tantas veces denuncia Matute es otro de los aspectos que me ha interesado plasmar en mis microrrelatos.

La feliz mamá sentó a la hijita que aún olía a nuevo sobre sus rodillas, durante la cena familiar de Nochebuena. Fue una desgracia terrible que la niña se inclinara tanto sobre el plato humeante de sopa, fascinada por los dedos de humo que la saludaban desde allí adentro, y que se hundiera en el interior del estanco de porcelana heredado de la abuela, sin que su madre pudiera evitarlo. Hubo un revuelo de burbujas, un minúsculo aleteo de brazos. Algunas gotas amarillas y un fideo rozaron el rostro materno. Ella miró a ambos lados, horrorizada. Todos comían, o no, daban un sorbo a la copa. Callaban con los demás. La madre se secó la mejilla con la servilleta de hilo, aguardó un tiempo prudencial y, cuando por fin se hizo el silencio en el fondo, pidió a una de las doncellas que le cambiara el plato.

Evidentemente, el género de los microniños matutianos se rige por una serie de rasgos que hace identificables sus piezas y que yo he respetado, o imitado, si seguimos la terminología de Genette. En el estilo predomina un lenguaje sinestésico, una prosa lírica que elude la crueldad explícita pero que refleja perfectamente la soledad, la invisibilidad del niño o niña protagonista. Esa marginación, definida en cada caso por una característica concreta como la fealdad o la pobreza ya mencionadas, se concreta en una situación que adquiere un simbolismo total, como sucede con la niña fea de Matute, que tiene la piel morena y solo resulta hermosa para la tierra, tan oscura como ella, el día en que la acoge, tras su muerte. Es verdad que a veces rompo con esa regla tácita de no nombrar al niño o niña de la serie original, como en el caso de “Matando a Alodia”, donde es la única protagonista dotada de antropónimo, que la singulariza con respecto a las compañeras hiena que juegan a matarla cada tarde.

Y de nuevo puedo aplicar el concepto de *bifurcación* narrativa que he venido acuñando a lo largo de esta charla. Porque sin las niñas tontas esbozadas en “Casa de Muñecas” no existirían las que ocupan, como si fueran celdas o habitaciones siniestras, los capítulos de mi primera novela, *Las madres negras*. En muchos de ellos consigno la realidad de niñas despojadas de hogar, defectuosas, arrinconadas en el laberíntico infierno arquitectónico de Santa Vela. Niñas casi ciegas, niñas que son hijas de brujas, niñas cojas, niñas siamesas... La galería de espectrales siluetas matutianas recorre las páginas de esta novela por cuentos en la que hablo sobre todo del abuso sobre los más vulnerables, o habría que decir, más ser más exactos, de las más vulnerables.

Por último, quiero referirme a otro grupo de palimpsestos, de reescrituras que transforman o imitan a un original, que dialogan con textos anteriores, repitiendo sus palabras como un eco que a la vez las distorsiona, las reedita. Me refiero a la reescritura de cuentos populares al modo de lo que hizo Angela Carter en “La cámara sangrienta”.

En sus hipnóticas versiones de “Barbazul” o “Caperucita”, Carter se venga de la violencia simbólica que, tal y como observa Cristina Piña, se ejerce sobre la mujer en las narraciones tradicionales. Las protagonistas suelen ser figuras inertes, pasivas, sometidas a un destino amoroso, rescatadas siempre por el príncipe de turno. Carter encarna perfectamente a una serie de autoras que han decidido borrar y reescribir, cambiar las rígidas reglas que imperan en el mundo de las hadas. La subversión de papeles, el humor, el preciosismo formal, ese viraje endiablado en el desenlace final, son las armas con las que la autora inglesa reconquistó el cuento tradicional.

Como lectora infantil de los cuentos maravillosos, siempre me quedaba con ganas de más. El encanto de su esquematismo producía en mí la agradable sensación de familiaridad, de feliz intimidad con el universo palaciego y feérico. Pero con el tiempo, también fue generando un curioso efecto secundario: queremos, al menos yo quería, saber todo lo que sus autores y autoras callaron. Quería conocer los pensamientos de la bruja de “Hansel y Gretel” la primera vez que vio a los niños abandonados en el bosque, o lo que soñaba la bella durmiente durante un siglo de coma inducido por maleficio. Y, dando un paso más, quería cambiar aquellos aspectos que fueron dejando de convencerme, cuando les apliqué otros filtros de recepción distintos a la fascinación, a la complacencia del muy reduccionista “y fueron felices y comieron perdices”.

Al modo en que lo hace Angela Carter, procuro utilizar en mis reescrituras de cuentos tradicionales el humor como elemento subversivo, a la hora de denunciar la pasividad impuesta por una narrativa del patriarcado, creada para, entre otras cosas, difundir un modelo femenino dócil, inofensivo. La ironía me permite en muchas ocasiones formular una denuncia sutil, extrapolable a la sociedad en que vivimos, por más que los ropajes textuales evoquen el mundo atemporal de los cuentos populares. Por otra parte, la productividad significativa que se puede aplicar a personajes y temas me ha parecido un mecanismo de amplificación fascinante, porque favorece la inmersión en la psicología del personaje, la creación de tramas paralelas a la original. Así, he fabulado en varias ocasiones historias de caperucitas feroces, de hermanitos perdidos en el bosque que prefieren no volver a ser encontrados, de princesas astutas o madrastras víctimas del mundo en el que impera una obsesión por la belleza física. Pero voy a referirme en concreto al personaje de la bella durmiente, ya mencionado al comienzo de mi exposición, en primer lugar porque me sirve para ilustrar con otro ejemplo la bifurcación de textos hiperbreves y otros más complejos que me he autodiagnosticado. Así, el microcuento “La fea durmiente” y el cuento “El buen dormir”, inédito todavía y que figura en mi próximo libro de cuentos, *Ni aquí ni en ningún otro lugar*, que he escrito como homenaje confeso al cuento tradicional, comparten un universo común, minimizado por cuestiones obvias en el primero, ampliado libérrimamente en el segundo.

Ya he comentado más arriba que en este texto partí de la inversión de un concepto fundamental, la belleza de la protagonista, para contar un cuento distinto, en el que la princesa es víctima de un mundo de varones egoístas que quieren que despierte para trepar a lo alto de la escala social. El príncipe no se apiada de su situación, no se halla conmovido por su belleza. Que esa doncella comatosa regrese garantiza el braguetazo súbito para esa cohorte de pretendientes avariciosos que la rondan, sin más. Quizás por ello la princesa se obstina en su sueño, que la hace más feliz que esa realidad lobuna que la ronda. Al darle forma me preocupé sobre todo en la descripción física de esa joven que no se ajusta al canon y no posee la belleza angelical ni las medidas oportunas para ser la protagonista canónica. En paralelo, la brutalidad de los varones, la falta de delicadeza principesca que cabía esperar en los personajes masculinos, supone la ruptura que exige cualquier reescritura, por más que mantenga elementos narrativos básicos que la hagan reconocible

para los lectores. Como el microcuento no lleva bien lo de los desarrollos temporales extensos, me ceñí a un momento específico del cuento original, ese periodo en que la princesa sigue dormida, obviando el inicio y el final del mismo.

En “El buen dormir” me interesaba jugar con las posibilidades críticas de la narración popular. Quise conservar la esencia del relato esa maldición narcótica que sufre la princesa y la llegada del príncipe salvador, si bien dándole un sesgo reivindicativo, el de la necesidad de que el ser humano pueda elegir la muerte cuando la vida queda degradada a una existencia vegetativa. Esa reivindicación del derecho a la eutanasia de una bella durmiente que nació en otro mundo, en otra época, y que despierta aturdida, incapaz de valerse por sí misma cien años después, así como la participación del príncipe que sí la ama, pero empatiza con ella y la ayuda a bien dormir o bien morir, son dos de las características que introduje en mi versión personal de este cuento maravilloso. Me sumergí en la mente atormentada de la bella comatosa, en el horror de sus pesadillas recurrentes, en el descubrimiento desolador cuando vuelve a abrir los ojos de que no queda nadie de todos aquellos a los que amó. También indagué en el proceso de toma de conciencia de su pretendiente, para lo cual fue necesario incidir en la construcción distinta de la protagonista, que ya no será una joven sumida en un sueño profundo, sino una enferma, un organismo condenado a pervivir más allá de los límites impuestos por la naturaleza. Al describir el sufrimiento para que el príncipe extranjero lo percibiera y no pudiera mantenerse al margen de él, resultó sencillo llegar al desenlace fatal o feliz o simplemente verosímil que elegí para este cuento.

Y hasta aquí llega este recorrido un tanto apresurado por mi museo de monstruas favoritas, ese entramado de líneas ajenas y propias, de reescrituras que respetan algunas normas genéricas y transgreden a la vez, para que la continuidad y la ruptura se alíen, abanderadas de la transtextualidad, y creen otras posibilidades de lectura. En todos los ejemplos citados el personaje femenino entendido en un sentido amplio (las niñas, la casa, la princesa de cuento tradicional) raptados de fotografías, películas o relatos anteriores, me han permitido reencontrarme con criaturas amadas, con filias y obsesiones que he trasplantado a mis microrrelatos, a mis cuentos y a mi novela, para, quizás, simplemente, volver a sentirlos vivos, volver a saber de ellos.

La fea durmiente no se despierta. Lleva diez años sumida en un coma profundo, y eso a pesar de los quince príncipes a sueldo que han viajado desde los cinco continentes, abandonando sus castillos en ruinas para besarla. La fea durmiente está llena de moratones porque sus príncipes despertadores la zarandean sin piedad y le dan de bofetadas en cuanto la enfermera sale de la habitación. Pero la fea durmiente no hace ni caso. Ni caso. La ternura falla, la brutalidad también, no hay en el mundo beso ni golpe que pueda traerla de vuelta. Sus ojos de insecto permanecen cerrados a cal y canto, han dejado de importarle esos granos del rostro, fósiles de una juventud amarga, y sus pies enormes descansan ya, serenos como hipopótamos hundidos en la siesta de un pantano, liberados para siempre de las chinelas. No. La fea durmiente no tiene ninguna prisa por volver. Para qué, si lleva diez años soñando que es la más bella del baile, y que está despierta, allá, al otro lado.