

Ecós góticos en el microrrelato español contemporáneo: una travesía entre orillas atlánticas

Gothic Echoes in Contemporary Flash Fictions in Spanish: A Voyage in/between Atlantic Shores

Rosa María DíEZ COBO
Universidad Isabel I / Universidad de León
dfmrdc@unileon.es
ID ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-7932-5315>



Microtextualidades
Revista Internacional de
microrrelato y minificción

Directora
Ana Calvo Revilla

Editor adjunto
Ángel Arias Urrutia

Artículo recibido:
Septiembre 2018
Artículo aceptado:
Octubre 2018

Número 5 pp. 45-66
ISSN: 2530-8297

DOI:
<https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n5a3>

@ 2018
Microtextualidades

RESUMEN

En los últimos tiempos, el género del microrrelato vive una auténtica eclosión en muchas tradiciones literarias; en el caso de las ficciones en español, esta tendencia es especialmente notable. Dentro de este auge, destaca, sobre otras, la de corte fantástico o insólito. Numerosos autores han apreciado la condensación e instantaneidad que permite este formato para construir relatos extraordinarios que resquebrajan las posibilidades de lo verosímil. Concretamente, en la literatura de terror o de tintes góticos, la brevedad del microrrelato aún parece mostrarse más oportuna. En este trabajo, respaldando al gótico como una categoría genérica de probada vigencia en nuestras letras, se abordará el estudio de cuatro obras de microrrelatos representativas, de diversas procedencias geográficas: *Cuentos malvados* (2003), de Espido Freire; *Ajuar funerario* (2004), de Fernando Iwasaki; *Casa de Muñecas* (2012), de Esteban Erlés; e *Historia siniestra* (2015), de Alberto Chimal. Examinando cuatro de los pilares centrales del corpus gótico –la muerte, el monstruo, la vivienda siniestra y lo ominoso– tal como se plasman en estas narrativas, nos adentraremos en la renovación que el formato breve ha permitido imprimir a fórmulas en ocasiones ya periclitadas de lo gótico.

PALABRAS CLAVE: Microrrelato, ficción gótica en español, Fernando Iwasaki, Espido Freire, Patricia Esteban Arlés, Alberto Chimal.

ABSTRACT

Recently, the microfictional genre has experienced an unprecedented boom in many literary traditions; in the case of literature in Spanish, this trend is noteworthy. The development of fantastic or uncanny topics stand out from many others within this expansion. Numerous authors have appreciated the condensation and instantaneity that this format allows in order to build extraordinary stories that break down the possibilities of what is plausible. Most particularly, in horror or gothic fictions, the brevity of flash texts seems even more timely. Sustaining the Gothic as a generic category of proven legitimacy in our Hispanic literary tradition, we will aim at the study of four representative flash fiction volumes: *Cuentos malvados* (2003), by Freire; *Ajuar funerario* (2004), by Iwasaki; *Casa de Muñecas* (2012), by Esteban Erlés; and *Historia siniestra* (2015), by Chimal. Examining four of the central pillars of the Gothic corpus –death, the monster, the sinister house and the ominous– as reflected in these narratives, we will recognise the value of the renovation that the short fiction model has introduced into outmoded Gothic formulas.

KEYWORDS: Flash Fiction, Gothic fiction in Spanish, Fernando Iwasaki, Espido Freire, Patricia Esteban Arlés, Alberto Chimal.

1. Introducción

Como prueban la multitud de obras ficcionales, antologías, estudios críticos y congresos especializados relacionados con el microrrelato, su auge hoy día es incuestionable (González Ariza 2012). Sea como depuración última de las características del cuento, y como subgénero de este (Roas 2012), o como género propio y autónomo (Andres-Suárez 2012), la certeza es que, según palabras de esta última autora:

El microrrelato ha conseguido imponerse como el molde más apropiado para una época obsesionada por la miniaturización y marcada por el ritmo frenético de la vida cotidiana, el influjo de los medios de comunicación de masas y el impacto de las nuevas tecnologías (entre otras, el libro numérico, los blogs, el twitter, el facebook, etc.). (Gardella 2011)

No cabe olvidar que la pragmática que suscita la recepción del microrrelato y que exige, en buena medida, de un lector participante, implicado y dispuesto a desarrollar una labor hermenéutica compleja, completando los vacíos de información que genera esta tipología de textos, también se halla entre los motivos que sitúan a este género de pequeñas dimensiones en un epicentro del cual ha surgido un enorme caudal de producciones literarias y críticas (Roas 2012). En este sentido, como bien sostiene Andres-Suárez: “Además, por sus características intrínsecas, permite al lector convertirse en coautor del texto, lo que resulta especialmente gratificante; tal vez sea esta una de las causas de su éxito clamoroso” (Gardella 2011). A todo esto hay que sumar la perspectiva posmoderna que permea un buen número de volúmenes de microrrelatos donde, recursos como la paratextualidad, la metaficción, la parodia, la ironía o la sátira incrementan lo atractivo del reto lector a la hora de aproximarse a estas narraciones. A decir de algunos expertos, incluso, se podría afirmar que el auge de la microficción estaría íntimamente relacionado con la expansión de los paradigmas posmodernos proclives a primar el fragmentarismo y el relativismo que han precipitado la claudicación de los metarrelatos secularmente dominantes. Así lo sintetiza Nogueroles en su cierre al artículo “Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio” (1996), donde hermana ambas categorías y las erige como indicadores de nuestro tiempo:

Creemos haber demostrado que la modalidad literaria del micro-relato, surgida paralelamente a la “episteme” posmoderna, se engloba plenamente en la estética contemporánea. Este nuevo marco ideológico disuelve las normas estéticas anteriores y se caracteriza por su radical escepticismo, el privilegio de los márgenes frente a los centros tradicionales, el golpe al principio de unidad, las “obras abiertas”, el recurso continuo a la tradición (que se homenajea y satiriza a la vez), y al humor y la ironía como actitudes distanciadoras en la percepción de la realidad.

Y si posmodernismo y microrrelato se han coaligado en una síntesis perfecta reflejo de nuestra modernidad líquida, de las numerosas temáticas de las que se nutre la narración hiperbreve, las de corte insólito –fantástico, maravilloso, ciencia-ficcional, mágico-rrrealista, etc.– sin duda, las encabezan. Así lo certifican estudiosos, como Ana Casas que, en alusión a lo fantástico, define esta relación como de idoneidad (2010); o Raquel Velázquez que, en el reciente *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)* (2017), dedica un capítulo completo al microrrelato fantástico en la literatura española. Numerosos autores, en distintas tradiciones literarias, han apreciado, pues, la condensación e instantaneidad que permite este formato para construir relatos asombrosos y que resquebrajen las posibilidades de lo real. En palabras de Velázquez (2017):

Por las características intrínsecas y esenciales de la forma del microrrelato (en especial la brevedad y condensación, el comienzo *in medias res*, la elipsis o el desenlace sorpresivo), hay temáticas que parecen convenir de manera más oportuna a la brevedad. [...] De igual modo, parece darse un vínculo directo entre la organización de lo fantástico y sus procedimientos y la forma del microrrelato en que se enmarca. [...] Pese a que numerosos rasgos que caracterizan el microrrelato fantástico se encuentran asimismo en el relato de mayor extensión, resulta evidente que la hiperbrevedad determina el tipo de tratamiento y recursos de los que se sirven los cultivadores actuales del género para acomodar lo fantástico. (220-21)

En el caso concreto de la literatura de tintes góticos o terroríficos, la brevedad del microrrelato aún parece mostrarse más oportuna. La transmisión de un escalofrío, de una inquietud que remueva los miedos del lector, es más efectiva desde la insinuación, la ambivalencia y la sorpresa que tan bien articula y sugiere el género hiperbreve. En esta propuesta, más concretamente, se abordará el estudio de cuatro obras de microrrelatos encuadrables en la línea específica del género gótico: *Cuentos malvados* (2003), de Espido Freire; *Ajuar funerario* (2004), de Fernando Iwasaki; *Casa de Muñecas* (2012), de Patricia Esteban Erlés e *Historia siniestra* (2015), de Alberto Chimal. La española Espido Freire, recurriendo a personajes híbridos, míticos e insólitos, nos recuerda la ominosa amenaza que se esconde tras los momentos más anecdóticos de nuestra existencia. El autor hispano-peruano Iwasaki, por su parte, ha sabido imprimir, en su ya famoso volumen, una imprescindible interculturalidad trasatlántica y global basada en los miedos personales y sociales más atávicos a la muerte. También desde la orilla española del Atlántico, Esteban Erlés, partiendo de una lectura de género irreverente y posmoderna, nos adentra, en *Casa de muñecas*, en los dobleces perversos de la existencia femenina en el ámbito doméstico. Por último, Chimal, escritor mexicano, en su volumen compuesto de dos opúsculos, consigue condensar, en un mosaico de imágenes y textos profundamente inquietante, los temores cotidianos que acechan a la sociedad urbana contemporánea. La lectura convergente de estas cuatro obras permitirá iluminar el panorama actual del microrrelato terrorífico en las diversas literaturas en español en/tre ambas orillas. Pero, si este artículo incide en un aspecto ya bien conocido en nuestras letras hispánicas como es la sintonía perfecta entre las formas narrativas breves y las temáticas insólitas, su aportación más novedosa y concreta radicará en la defensa del género gótico como forma autóctona, no trasplantada, en nuestras letras, y poseedora de un potencial artístico y crítico que le aporta una entidad propia, no supeditada necesariamente a lo fantástico o a otras

variantes de lo insólito.

2. ¿Existe una tradición gótica en lengua española?¹

Nuestro análisis comienza afrontando una cuestión teórica polémica en nuestras letras: ¿realmente existe una tradición gótica en las literaturas en español? El gótico es un modo literario que ha sufrido una serie de oscilaciones críticas en sentidos muy divergentes. Si algunos autores han optado por una circunscripción espacial y temporal que limita su plasmación más auténtica e íntegra a ciertas obras de la literatura inglesa del XVIII y XIX (López Santos 2010, 55), otros lo consideran una entidad con la capacidad de expandirse, evolucionar y mutar hasta límites insospechados más allá de fronteras físicas y de restricciones cronológicas (Punter y Glennis 2004, 182; Inés-Ordiz 2014, 341-42). Asimismo, algunas tendencias teóricas han insistido en su vinculación indisoluble con el género fantástico situándolo, incluso, como núcleo desde el que se habría desarrollado este último (Jackson 1981, 179; Roas 2011, 92), mientras que, desde otras vertientes, se cifra como un género o modo autónomo, con intersecciones frecuentes pero imprevisibles con lo fantástico y otros géneros y modos de lo insólito, pero sin dependencias textuales respecto de él (Punter 2000, xviii).

Si nos desplazamos al ámbito en lengua castellana, a los aspectos mencionados, nos encontramos que se le suman algunas disensiones adicionales: el gótico se ha interpretado en gran medida como un ente foráneo cuya capacidad de arraigar y prosperar se ha contemplado con suspicacia y hasta enconada reticencia “[la literatura latinoamericana], en primer lugar, no es gótica” (Llopis 1974, 336). Caso paradigmático nos lo encontramos entre los máximos exponentes de la crítica de lo insólito y de lo fantástico en el panorama literario peruano e hispanoamericano actual como Elton Honores,² Gonzalo Portals o José Donayre Hoefken, quienes han emitido un juicio contundentemente prejuiciado de lo gótico: no solo se trataría de una forma sin repercusión alguna en las letras peruanas e hispanoamericanas sino que, por otra parte, en sus manifestaciones internacionales, el gótico contemporáneo es tildado de fenómeno obsoleto, inevitablemente subordinado a las exigencias del consumismo más voraz y acrítico con origen en una cultura de masas globalizada.³ Concretamente, Honores alude

¹ Esta sección constituye una adaptación parcial de un fragmento del capítulo, original en inglés, “The Vampiric Tradition in Peruvian Literature: A Long Journey from Modernist Conventions to Gothic Postmodernism Ruptures” publicado en el volumen *Latin American Gothic in Literature and Culture* (2017, 205-21).

² Elton Honores ostenta el honor de ser la figura central en lo que a los estudios de lo insólito se refiere en el Perú actual; no solo ha sido el autor de la mayoría de trabajos que han abierto camino a la consideración de temas literarios y de géneros tradicionalmente relegados por la crítica peruana, sino que, a su vez, es el mayor dinamizador del panorama cultural en este mismo sentido siendo organizador de numerosos congresos y eventos relacionados con las diversas facetas de las literaturas antimiméticas en Perú y América Latina. Algunas de las obras críticas de Honores más reseñables son *Mundos imposibles. Lo fantástico en la narrativa peruana* (2010); *Lo fantástico en Hispanoamérica* (2011); *La civilización del horror. El relato de terror en Perú* (2014); y, coeditado con Gonzalo Portals, *Los que moran en las sombras. Asedios al vampiro en la literatura peruana* (2010).

³ Cabe destacar que también desde la crítica en lengua inglesa se ha aludido al devenir mediático y popular que ha conllevado la explotación masiva de lo gótico principalmente desde la industria cinematográfica más comercial y desde ciertas publicaciones superventas; así, Justin D. Edwards y Agnieszka Soltysik Monnet han acuñado el término “PopGoth” (2012), mientras Botting ya se refirió al “Candygothic” (2001) para enfatizar las derivas edulcoradas que el modo gótico ha adquirido en tiempos actuales.

al terror en el ámbito cultural anglosajón dentro del cual incluye, con evidentes resonancias negativas, a “la moda gótica” y lo contrasta con un positivo enfoque de crítica y conciencia social que, de acuerdo a este autor, revestiría la literatura de tintes terroríficos en Perú:

El terror sirve en el mundo anglosajón para el mero entretenimiento. Una industria cultural y un mercado moderno sostienen a la literatura de terror. En otro ámbito, el terror es también un buen negocio, desde la moda gótica y los juguetes hasta Halloween. En el Perú, en cambio, el terror y sus tópicos reparan en una memoria social que se activa al leer estos relatos, además de ser vehículos de la ideología de un grupo social, por lo tanto están exentos de evasión y por el contrario, vuelven la mirada sobre nuestra realidad. (Honores 2014, 146-47)

Por lo tanto, si gran parte de los especialistas en lo insólito rechazan la etiqueta “gótica” a día de hoy, ¿cómo interpretar entonces la profusión de asuntos, personajes y características en numerosas novelas, cuentos, microrrelatos y otras manifestaciones artísticas, que en creciente aumento en las últimas décadas del XX y los primeros años del XXI, apuntan hacia una indiscutible filiación gótica?⁴ Los expertos peruanos mencionados y algunos otros dentro de la crítica en lengua española han establecido una tipología que emparentaría estas narrativas con el terror y el horror como entidades genéricas en sí mismas, pero evitando establecer cualquier nexo con el corpus gótico internacional. Más concretamente, muchos estudios especializados publicados hasta el momento, encuadran a las narrativas de terror, de forma sistemática, dentro del género fantástico y, por ello, la denominación más recurrente en estos trabajos a la hora de establecer categorizaciones de género es la de “terror fantástico” (Honores 2014; Donayre Hoefken 2014; Roas 2011). Y, aunque cada vez más, muchos expertos reivindicarían la idoneidad de lo gótico como concepto pertinente en nuestras literaturas en español, como es el caso del recientemente publicado *Latin American Gothic in Literature and Culture* (2017), aún parece dominante la postura que cuestiona la implantación del término y de sus implicaciones críticas.

En el terreno del microrrelato, igualmente sintomático resulta que, en estudios bibliográficos específicos sobre el género hiperbreve en español, como la tesis doctoral *El microrrelato hispánico (1988-2008): teoría y análisis* (2013) de Basilio Pujante Cascales, no se haga siquiera mención a la tradición gótica en su extensa disquisición teórica, pese a que, en este estudio, entre otros aspectos, se indague la dimensión fantástica que recorre muchos microrrelatos contemporáneos en nuestra lengua. Lo mismo podemos afirmar de trabajos de menor extensión, pero igualmente representativos como “Transgresión lingüística y microrrelato fantástico”, de Ana Casas (2010), donde se subsume cualquier posible interpretación de lo gótico bajo la rúbrica genérica de lo fantástico. Llamativo resulta en definitiva que, localizándose numerosos *topoi* de filiación gótica en volúmenes tan emblemáticos como *Ajuar funerario* de Fernando Iwasaki –además de las incontestables referencias en él a autores clásicos como Edgar Allan Poe, H.P. Lovecraft o Stephen King– por parte de la crítica, la mención de lo gótico aparezca oscurecida, velada, por un concepto de terror que

⁴ Existen trabajos pioneros que sí dieron visibilidad al género como es el caso del estudio *Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata* (1975) de Julio Cortázar, pero de forma puntual y circunscrita a un área geográfica y a un periodo histórico.

desproveye de legitimidad histórica a una extensa y rica herencia literaria.

Este artículo, a través de las lecturas literarias propuestas, se plantea legitimar las coordenadas góticas que son rastreables en buen número de narrativas en castellano, no solo como repetición de convenciones literarias importadas, sino como remodelación del código gótico de acuerdo a las tendencias del *Gothic Postmodernism* (Beville 2009) y del *globalgothic* (Botting y Edwards 2013). Estos modelos teóricos han acertado a desentrañar la clave que explica la pervivencia de este modo a través de los tiempos, esto es, su persistente habilidad para adaptarse a distintas épocas, para reflejar inquietudes culturales y sociales que atraviesan idiomas, culturas y continentes, y para hibridarse con otros géneros y modos entrando, a menudo, en complicadas configuraciones genéricas que limitan seriamente la posibilidad de establecer categorizaciones críticas rígidas. El gótico, según se puede observar en la ingente producción literaria y cinematográfica de las últimas décadas, está dotado de una capacidad doblemente rupturista: la primigenia que le corresponde por su capacidad intrínseca de apelar a miedos e inquietudes atávicos, y otra de conformación más reciente relacionada con su potencialidad deconstructiva de valores absolutos, de discursos hegemónicos y de ontologías incontestadas. Es, en conexión con esta segunda capacidad, que el gótico ha entroncado de una forma sólida con el posmodernismo, como así constata la aproximación teórica de Beville lo que, a su vez, ha favorecido su travesía global, alcanzando fronteras que, como la tradición literaria en castellano, hasta tiempos recientes, al menos desde una perspectiva crítica, parecían inaccesibles.

Para nuestro análisis, partimos pues de una concepción de lo gótico autónoma de lo fantástico –aun reconociendo sus múltiples paralelismos– basándonos en tres elementos exclusivos y diferenciadores. En relación a dos de ellos, asumiremos la premisa marcada por Inés Ordiz al señalar: “[...] los textos que considero góticos se asientan sobre dos constantes que los definen como tales: la presencia de la evocación del miedo (ya sea al “otro”, a la muerte, al futuro o a nosotros mismos) y la opción del elemento sobrenatural. Estas dos características separan este modo de otras representaciones de lo insólito literario y cinematográfico” (2014, 338). De esta manera, por una parte, a diferencia de lo fantástico, la suscitación del miedo es la piedra angular sobre la que descansa toda narración gótica aunque, en sus versiones posmodernas, puede este transmutarse en variantes irónicas, paródicas, satíricas, metatextuales, etc. Por otra parte, el acontecimiento de un hecho inexplicable, sobrenatural, no es ingénito a lo gótico, sino que, como contraste a las ficciones de índole fantástico, el origen de lo terrorífico puede derivar de situaciones naturales, sin intervención esotérica alguna. Además, añadiremos, de nuestro cuño, un tercer factor decisivo que permite deslindar definitivamente lo gótico de otras modalidades insólitas: la herencia cultural, transmitida intertextualmente, que bebe y recoge las fuentes góticas clásicas, reescribiéndolas, reconceptualizándolas y, a menudo, rompiendo con ellas. Es decir, lo gótico se puede cifrar como una tradición, un corpus con una serie identificable de personajes o personalidades, temáticas, contextos, estrategias y tópicos. En los textos aquí seleccionados, cuatro de estos *topoi* góticos más significativos –la muerte, el monstruo, la casa siniestra y lo ominoso– serán analizados sin olvidar que, en nuestro contexto posmoderno, el enfoque sobre los mismos se fundamentará en principios transgresores, híbridos y metaficcionales.

Conviene también señalar que los volúmenes de microrrelatos de resonancias góticas aquí considerados no son casos anecdóticos en nuestra tradición literaria hispánica sino que podemos citar ejemplos adicionales como *Los niños tontos* (1956), de Ana María Matute; *Temporada de fantasmas* (2004), de Ana María Shua; *Cuentos del libro de la noche* (2005), de José María Merino; *Alumbramiento* (2006), de Andres

Neuman; *Horrores cotidianos* (2007), de David Roas; o *Miedo me da* (2007), de José Antonio Francés entre algunos otros.

3. *Cuentos malvados: lo monstruoso*

Este volumen se divide en siete secciones generales –El agua; Ángeles; Las voces; Arañas y mariposas; El espejo; Los cuentos; y Dentro del laberinto– integradas, excepto en dos casos, por la misma simbólica cifra de microrrelatos: trece.⁵ Asimismo, todos los textos destacan por un número similar de palabras –apenas ninguno supera las cincuenta palabras, ni ninguno es inferior a treinta– creando una homogeneidad visual que acentúa el desasosiego provocado por una prosa descarnada, parca, desprovista de adjetivación superflua. Las pequeñas historias, delimitadas por el tema central de cada sección, constituyen píldoras crueles, carentes, en su mayoría, de cualquier atisbo de humor, ni de compasión, en una línea que entronca con el estilo de *Cuentos malévolos* (1904), del peruano Clemente Palma, o de algunos de los relatos de *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917), del uruguayo Horacio Quiroga o, también, de *Los niños tontos* de Matute. Con los dos primeros, comparte una querencia preciosista y detallista por la indagación del mal de origen humano o sobrenatural. Así lo afirmaba la propia autora al referirse a su obra: “Son cuentos malvados a conciencia, porque mueven un resorte que obliga a plantearse qué es el mal. Quiero que el lector decida qué es cruel y qué no” (Silió 2003). Respecto a la obra de microrrelatos de Matute, se asemeja en el planteamiento de escenarios y de escenas donde sus personajes, inermes o brutales, se enfrentan a situaciones oscilantes entre lo incomprensible y lo perverso, en una suerte de cándida crueldad que todo lo permea.

Pero, además de erigir al mal como la base de todos sus relatos, en ellos destaca la presencia de figuras monstruosas de diversa entidad: humanas, animales, híbridas, sobrenaturales, fabulescas o mitológicas. En este sentido, podemos afirmar que no todos los relatos responderían a una concepción propiamente dicha de lo gótico, aunque sí en su articulación del monstruo como ser abominable, transgresor de las categorías, biológicas o simbólicas, de nuestro mundo y de nuestro modo de interpretarlo. Desde esta misma perspectiva, Ana Casas, en su prólogo a la antología *Las mil caras del monstruo* (2012), sostiene:

[...] 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. Drácula resulta amenazador porque vulnera los límites entre la vida y la muerte, y porque no respeta ni una sola norma moral: somete la voluntad de hombres y mujeres, profana sus cuerpos alimentándose de ellos, se burla de la religión, no respeta la organización social. (Casas 2012, 10)

El ser monstruoso, como señala la autora, no se limita a las representaciones tradicionales del imaginario gótico o fantástico, sino que: “‘El monstruo está en nosotros’, efectivamente. Su figuración saca a la superficie realidades, hechos y deseos

⁵ En la edición de Páginas de Espuma que aquí se maneja, publicada en 2010, cada sección va precedida por un texto, a modo de comentario y homenaje, de una serie de autores ya canónicos del género breve: Eduardo Berti, Clara Obligado, Fernando Iwasaki, Ana María Shua, Jose María Merino, Andres Neuman e Hipólito G. Navarro.

que no pueden manifestarse directamente porque representan un tabú” (Casas 2012, 11). Es decir, además de sus particularidades híbridas, físicas o morales, que lo tornan un ente intersticial, la otra característica definitoria del monstruo es su ruptura de tabúes, su capacidad de subvertir los límites establecidos. No olvidemos, sin embargo, que esta visión clásica de lo monstruoso, se encuentra matizada en las narrativas posmodernas por una postura más relativista donde, a menudo, se emplea la ironía, la parodia y el distanciamiento como recursos desdramatizadores y, donde tampoco es inusual que el monstruo deje de encarnar una otredad distante y amenazadora y se exprese por sí mismo facilitando, así, la comprensión del lector y su identificación con el ente supuestamente maligno (Casas 2012, 12).

Freire, en el compendio teratológico de *Cuentos malvados*, nutre a sus monstruos de estas nociones que descansan entre la monstruosidad habitualmente concebida y la revisión posmoderna. Así lo podemos observar en relatos como el séptimo de la sección “Agua” donde se juega con irónica ambivalencia entre la naturaleza cadavérica o rediviva de un personaje: “El ahogado apareció a los siete días, hinchado, azulado, tumefacto. Su madre lloró ante él, le dio un buen tirón de orejas, lo mandó a la cama sin cenar y le riñó severamente por escaparse de casa sin avisar y meterse en peleas” (19). También se aprecia en el paradójico cambio de roles entre monstruo y humano que opera en el undécimo microrrelato de la misma sección, por el cual el asesinato y desmembramiento de una sirena se intuye como la causa última del naufragio del navío donde se hallan los restos de este ser mítico:

A la mañana siguiente del naufragio los niños bucearon en busca de tesoros, curioseando por las ventanas de los camarotes. Vieron cofres cerrados, marineros muertos atrapados bajo el agua; vieron una enorme cola de pez en la mesa de la cocina, y, colgado de un gancho, un torso descuartizado de mujer. (23)

Y si aludíamos a las cualidades heterogéneas del monstruo clásico, Freire extrema esta posibilidad creando monstruos doblemente híbridos, como así ocurre en el quinto relato de la sección “Ángeles”, donde su protagonista resulta ser ángel y vampiro de forma simultánea:

Apareció súbitamente, caído de la nada, en medio del camino. Los habitantes de la zona se lo llevaron a casa, creyendo, al ver sus alas, que era un mensajero celestial. A partir de entonces, cada noche, una doncella fue encontrada muerta con dos cicatrices bermejas en su cuello. (35)

O se sugieren monstruos de naturaleza imprecisa, mixtura de humano y animal, aunque igualmente letal, como se retrata en el microrrelato décimo del apartado “Arañas y moscas”: “[...] Loco de entusiasmo, la besó por primera vez, y percibió un sabor podrido y dulzón en la saliva. Pero era demasiado tarde. Horas más tarde fallecía con la sangre envenenada” (80). Incluso, se reutiliza una figura clásica del panteón de personalidades monstruosas de la tradición gótica, como “la condesa sangrienta”, Erzsébet Báthory, en una versión alternativa y personal:

La segunda vez que se bañó en sangre de doncellas su piel se volvió nácar joven. Con la conciencia intranquila pidió al obispo que bendijese su próximo baño. El obispo agitó el hisopo; el agua bendita cayó en la sangre, e inmediatamente

hirvió de gusanos que devoraron a la condesa. (119)

Por otra parte, la estrategia que permite conquistar la ya mencionada agencialidad para el monstruo se extiende por muchos de los textos de *Cuentos malvados* y, entre ellos, podemos citar el undécimo de la sección “Voces” donde el bien conocido fantasma de la chica de la curva es aceptado para formar parte de un séquito fantasmal dado su buen hacer: “*En esta curva me maté yo,*⁶ dijo la voz, y el conductor se volvió, perdió el control y el coche se estrelló en llamas y muerte. Las voces aplaudieron, y, pese a lo conocido de la táctica, admitieron de buen grado a la voz jovencita entre ellas” (60). En la sección “Dentro del laberinto”, la autora evoca el monstruo del Minotauro y, en sus diversos relatos, intercala episodios que refieren bien su bestialidad, o bien simpatizan con él o, incluso, como ya hemos mencionado, le conceden voz explícita: “*Hay tantas cosas que ya no diré, dijo el monstruo, que ya jamás diré.*⁷ Y desplomándose sobre su espalda dejó un trazo de burbujas sanguinolentas que caían de su boca entreabierta hasta el suelo, y que siguieron el trazado del laberinto” (130). De hecho, el último de los microrrelatos, juega, irónicamente, con la radicación de la auténtica monstruosidad:

Llamó al niño. Le acarició la cara, le tomó la mano y el niño se quedó dormido en su regazo. Entonces, antes de que despertara, su padre lo entregó a la guardia, y ellos lo encerraron en el laberinto que habían construido para él, el príncipe. Y cuando despertó, estaba solo. (141)

Tras esta visión panorámica, podemos afirmar que el elenco de seres monstruosos que recoge Espido Freire en muchos de sus relatos se acomoda a una visión rompedora y sugerente del monstruo según el gótico tradicional, o a la recreación de monstruos de cuño personal siguiendo un modelo de deconstrucción y reconstrucción de paradigmas propio de la estética posmoderna. El ajuste de estas narraciones al formato breve, no hace sino acrecentar la sensación de amenaza y peligrosidad que toda entidad ajena o limítrofe con la naturaleza humana sin duda conlleva.

4. *Ajuar funerario: lo mortuario*

Los ochenta y nueve microrrelatos que componen esta ya famosa obra dentro del género, son una exploración multiforme de la muerte, desde su portada, pasando por los epígrafes que la principian, su prólogo, los títulos de los propios microrrelatos y cada uno de sus textos. Ya Francisca Noguerol (2009) dedicó un trabajo a los aspectos góticos en este volumen y, muy acertadamente, examinó las fuentes de las que bebe Iwasaki para la creación de sus macabros relatos: la literatura gótica canónica (“El libro prohibido”); las historias de terror de la tradición oral o popular (“Última escena”); las leyendas urbanas (“La ouija”); las tradiciones mortuorias peruanas (“El antropólogo”); las contemporáneas transmutaciones de lo gótico en la sociedad de consumo (“Halloween”); las experiencias inquietantes de la infancia (“La cueva”); las experiencias adultas no menos escalofrantes como la visita al dentista (“La silla eléctrica”), o a un reservado (“W.C.”), etc. Asimismo, la autora analiza el volumen de

⁶ Cursiva en el original.

⁷ Cursiva en el original.

Iwasaki realizando varias catas temáticas o concernientes a una serie de personajes estereotipados que, una y otra vez, hacen aparición en la obra: monjas sádicas o siniestras (“El cuarto oscuro”); niños maltratados o desamparados (“La soledad”); infantes sádicos o macabros (“Peter Pan”); dentistas; autoestopistas espectrales (“La chica del auto stop”); niños vampiro (“El balberito”); *revenants* (“Réquiem por el ave madrugadora”); individuos abocados a muertes grotescas o terribles en situaciones cotidianas (“Familia numerosa”); etc.

Lo que aquí nos parece más relevante es cómo el autor se concentra en uno de los temas preferentes del gótico: la muerte y todo lo que la rodea, antes y después de su suceso. La querencia gótica por el fin de la vida se relaciona con los orígenes del género, con el instante más indescifrable y temible de la vida de cualquier individuo: su finalización. La tradición gótica se ha volcado en la exploración morbosa de un instante, pues, que intersecta con el concepto del *unheimlich* freudiano, literalmente traducible como “lo extraño inquietante”, o de forma más productiva, a través de la interpretación de este término que realizó el filósofo romántico Schelling como “lo que debía de haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado” (Trías 2011, 509). Esto es precisamente lo que Iwasaki nos transmite a través de sus fulminantes espeluznos: la revelación epifánica de una muerte –que en algunos de sus relatos no es literal, pero se transmuta en aspectos adyacentes a ella como el dolor, la pérdida, el miedo cervical, etc – que acecha tras cualquier esquina de nuestras cotidianas existencias.

Pero la muerte en *Ajuar funerario* es mucho más que un paso a la otra vida, es toda una experiencia lúdica donde, a través de las posibilidades de máxima condensación y elipsis del microrrelato, se ponen en marcha una serie de mecanismos y recursos narratológicos posmodernos. Como bien ha señalado Edmundo Paz Soldán (2009), en *Ajuar funerario*, Iwasaki efectúa todo un proceso desmitificador y de resignificación lingüística, de humorismo y metaficción, dentro de la tradición del cuento de terror. Igualmente significativo, como subraya el autor boliviano, es el entrecruzamiento de corrientes literarias y de experiencias propias que traza Iwasaki en sus escalofriantes microrrelatos:

Más allá de trabajar el recurso del humor con maestría, Iwasaki ha logrado que sus textos dialoguen con autores en apariencia opuestos. Es cierto que el autor no solo es el repositorio de ciertas tradiciones que confluyen en su obra; está también aquello que es propio del escritor, su aporte peculiar, idiosincrático, lo que logra que su mirada se imponga a la de los lectores y haga que luego no se pueda ver algo sin pensar antes en el filtro creado por el escritor. *Ajuar funerario* puede proceder de muchas fuentes, pero todas ellas sirven para lograr el triunfo de un estilo. (2-3)

El propio Iwasaki, en su epílogo a la quinta edición de la obra, titulado “El salón de los muertos”, confirma esta filiación fúnebre que entreteje las vivencias personales, en especial los terrores infantiles sobre la muerte, y el más allá, con la lectura posterior de clásicos del terror gótico:⁸

⁸ Resulta llamativo que, siendo tan explícitas las referencias góticas de esta obra –no olvidemos que principia con cuatro epígrafes, dos de ellos pertenecientes, respectivamente a Poe y Lovecraft– ni Paz Soldán, ni Eduardo Becerra en su reseña *Miedos mínimos, fantasías breves, grandes ficciones* (2005) aludan en absoluto a las múltiples resonancias góticas que la recorren.

Desde que publiqué *Ajuar funerario*, los lectores han querido saber cuánto de Poe, Lovecraft o Hoffmann crepita en aquellas historias, pero yo trato en vano de hacerles ver que fueron las historias de la casa de mi abuela las que me prepararon para leer a Poe, Lovecraft y Hoffmann. (135)

La literatura gótica siempre se fundamenta, entre otros aspectos, en el concepto de lo siniestro, ¿y qué más siniestro que hermanar o establecer una línea porosa entre lo habitual, lo deseable, lo vital y lo extraordinario, lo indeseado y lo funesto? Sobre esta base del siniestro cotidiano, Iwasaki construye la gran mayoría de sus breves textos. El primero de ellos que abre la obra, titulado “Día de difuntos”, establece la nota que recorrerá los subsiguientes relatos:

Cuando llegué al tanatorio, encontré a mi madre enlutada en las escaleras.

-Pero mamá, tú estás muerta.

-Tú también, mi niño.

Y nos abrazamos desconsolados. (13)

Partiendo de un título premonitorio, que nos sitúa cronológicamente y, a la vez, activa una serie de implicaturas sobre lo que en tal fecha puede acontecer de sobrenatural, seguidamente nos emplaza en las escaleras de un tanatorio, un espacio umbral entre el mundo de los vivos y de los muertos. En un ejercicio de máxima condensación y equívoco, imaginamos el encuentro de una madre con un hijo que, presumiblemente, acudirán al velatorio de un familiar, de un amigo, para, instantáneamente, a través de un diálogo mínimo entre ellos descubrir que ambos son los difuntos y que su encuentro ya acontece en una dimensión fantasmal paralela, más allá de la vida.

Pero, en relación con los juegos narratológicos de lo que podríamos denominar como neogótico posmoderno, quizá el relato “El balberito” sea uno de los más representativos de *Ajuar funerario*:

La otra noche matamos a un vampiro. Cerca del amanecer lo acechamos junto a su tumba y le tendimos una emboscada. El monstruo no era muy fuerte y pegó un chillido espeluznante cuando lo empalamos.

Al verlo tendido en el suelo advertimos horrorizados que era un balberito, un niño vampiro que nos miraba con los ojos perplejos y arrasados de lágrimas, mientras se desollaba desvaporido las manitas contra la estaca. El balberito agonizaba entre pucheros y la sangre de su última víctima resbalaba por sus colmillos de leche hasta empozarse en los hoyuelos de sus cachetes.

“¡Muere, demonio!”, gritó el reverendo al degollarlo con su hoz. (95)

Estamos ante un texto que retorna a los aspectos más clásicos de la narrativa gótica de vampiros, un joven chupasangres, muere, entre estertores, empalado por un sacerdote cazavampiros en el contexto de un cementerio. El trasplante de la imaginaria gótica canónica es magistral e incuestionable. Pero, nuestras expectativas lectoras pronto se encuentran con una renovación posmoderna que nos hace vacilar: lo que en las primeras líneas se nos aparece como un “monstruo espeluznante”, pasa a ser, inquietantemente, al momento, “en un niño vampiro de ojos perplejos”. La sucesión

subsiguiente de sustantivos que nos remite a una criatura adorable e indefensa es apabullante (“manitas”, “pucheros”, “colmillos de leche”, “hoyuelos”, “cachetes”); yuxtapuestos estos con alusiones a lo atroz de su asesinato (“desollaba”, “despavorido”, “agonizaba”, “degollarlo”) y finalizado por un grito que resuena visceral, fanático y monstruoso (“¡muere, demonio!”). En resumidas cuentas, en pocas líneas, en una reescritura posmoderna del mito, el autor consigue que el lector sienta piedad y compasión por el balberito masacrado y abomine de su destructor, un Van Helsing despiadado de resonancias cinematográficas.

En la misma línea podemos situar otros relatos que invierten los roles góticos tradicionales, transformando al vivo en el ser terrorífico y al ente del más allá en una víctima atormentada. Así, en un microrrelato como “Papillas” (91), que se abre con la explícita afirmación “Detesto los fantasmas de los niños”, somos testigos de cómo su anónimo protagonista alimenta a un bebé fantasma a base de “sangre, cereales, leche y galletas molidas”, en una escena por igual hilarante, enternecedora y espeluznante. Sin embargo, la sarcástica exclamación que profiere el protagonista en la conclusión del relato: “¡Angelito!, si hubiera comido así desde el principio nunca lo hubiera estrangulado”, nos retrotrae a un crimen abominable haciendo que el terror inunde la escena y nuestra experiencia lectora del relato. Además, si nos situamos de nuevo en la sutil frase de apertura, la mención a la familiaridad del asesino con los fantasmas, esta nos sugiere, veladamente, que nos hallamos ante un psicópata y, probablemente, ante solo un bebé fantasma más en su experiencia homicida.

Por otra parte, conviene enfatizar que en “Día de difuntos”, y en muchos otros relatos del volumen, un elemento que demarca la evolución del gótico clásico al contemporáneo es el juego de perspectivas que posibilita que el miedo infundido por el texto no se desencadene unidireccionalmente de un monstruo o ser sobrenatural a un aterrorizado protagonista, no paranormal, o de un narrador a un lector, sino que, en las nuevas fórmulas góticas, el monstruo gótico gana en agencialidad, como ya mencionamos para algunos ejemplos de *Cuentos malvados*, adquiriendo voz, expresando su sentir, su punto de vista y, como vimos en el relato “Papillas” de *Ajuar funerario*, siendo ya no retratado como victimario, sino como víctima con la que fácilmente el lector puede empatizar. Esto mismo acontece en “La ouija” (73) donde el que toma protagonismo es el espíritu que mueve el vaso del juego de ouija y nos relata, en primera persona, cómo aterró a los moradores de una casa. Aunque, como en muchos de los microrrelatos de esta obra, una oportuna nota paradójica, convierte lo que podría ser una narración terrorífica en una curiosa experiencia irónicamente conmovedora cuando el fantasma burlón sentencia: “Los nuevos inquilinos nunca juegan con el tablero, y a mí me da vergüenza mover las cosas sin que me llamen”.

En definitiva, como se ha apuntado a lo largo de esta sección, *Ajuar funerario*, gracias a las posibilidades que aporta la brevedad del formato del microrrelato, convierte la muerte, su experiencia previa y posterior en un intrincado juego plagado de sutilezas, equívocos, sobreentendidos e implicaturas recorridos por un intenso humorismo que establece una complicidad total con el lector. Esto no obsta para afirmar que si algo aporta entidad y coherencia a los microrrelatos de Iwasaki es su ensamblaje dentro de un indiscutible legado artístico de raigambre gótica.

5. *Casa de muñecas: la vivienda siniestra*

Esta singular y reconocida obra de la zaragozana es una magistral vuelta de tuerca sobre un nutrido número de tópicos góticos. En sus ciento once microrrelatos,

categorizados de acuerdo a las diez secciones que dividen su casa de muñecas, Esteban Erlés, nos adentra, proponiéndonos incluso posibles hojas de ruta, en una de las cartografías canónicas del género gótico: la casa. Y esta, como veremos además, se trata de una vivienda verdaderamente embrujada, poblada de textos breves y de las magníficas y lúgubres ilustraciones de Sara Morante, resultando en una auténtica joya de arquitectura gótica. *Casa de muñecas* ya ha sido analizada desde la perspectiva gótica a través del exhaustivo estudio realizado por Ana Abello Verano que relaciona este volumen con la orientación crítica, posmoderna, que adquiere el gótico en nuestros tiempos; así la autora sostiene: “las ruinas son exteriores e interiores y ya no es posible la restauración del orden. El sufrimiento se desencadena en un mundo cotidiano donde todo es posible y donde el origen del mal proviene de la propia naturaleza humana” (Inédito, 22).

Al igual que la muerte, la casa, plasmación de las sinuosidades más profundas del alma humana, de su psique, es un espacio paradigmático dentro del terror gótico. No es casualidad, entonces, por derivación, la conexión inextricable de la figura femenina con la ficción gótica, puesto que observamos cómo, en relación con la ambigua interacción que ha experimentado la mujer tradicionalmente con el espacio doméstico, este ha representado, muy a menudo, una tenebrosa ordalía de terror constante y cotidiano. Así, podemos remitirnos a trabajos ya clásicos como *The Madwoman in the Attic* (1979) de Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, estudio magistral que toma como referencia la significación gótica de un espacio, el ático, en relación con la sujeción femenina en la novela *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë. Pero, no olvidemos que las narrativas que aquí se analizan reformulan el gótico, lo releen y reescriben y, por ello, el espacio del hogar que perfila Esteban Erlés, ya no es un epítome del padecimiento, reclusión y opresión femenino a manos del orden patriarcal sino, muy al contrario, de una topografía de empoderamiento; porque las mujeres que pueblan estos relatos: niñas, adultas, ancianas o muñecas de porcelana son poderosas, fuertes y también, en muchos casos, despiadadas. En referencia a *Casa de muñecas* y otras obras de la autora, ya De la Varga Llamazares (2015) ha efectuado una incisiva lectura sobre la preeminencia de la figura de la *femme fatale*.

En *Casa de muñecas*, dentro de este peculiar hogar, presenciamos aterradoras experiencias góticas plasmadas a través de ecos cinematográficos (“Manderley en llamas”); homenajes a maestros del microrrelato y/o de lo insólito (“Mascota”); espeluznantes muñecas que cobran vida (“Muñeca fatal”); espejos que no reverberan la realidad (“Espejo impertinente”); niñas sádicas (“*Killer barbies*”); aparecidos (“Niño”); monstruos en el ático (“Inquilino”); asesinatos macabros (“Centrifugado”); necrofilia (“Indulto”), etc. Pero, al igual que ocurriera con *Ajuar funerario*, la parodia, la ironía y el humorismo subvierten nuestro concepto del gótico ortodoxo: podemos experimentar el espanto ante estas mínimas lecturas de un espacio nada hogareño y sí muy claustrofóbico, pero, al mismo tiempo, sea por nuestra experiencia como lectores o espectadores, somos conscientes de que el código, en ocasiones manido del gótico, ya no comporta una visión inocente en estos relatos, sino que, como un guiño fraternal, o sororal, nos comparte una subversión de cualquier expectativa lectora sobre el género. Pero la transgresión no solo se efectúa en lo concerniente a los espacios domésticos, sino que, en esta obra, se conjuga con la relectura posmoderna y neogótica de la figura de la muñeca, ente macabro por antonomasia en tanto que se trata de un ser inerte, pero que simula, por su apariencia, un parentesco físico con el ser humano. Como recoge Eugenio Trias en su análisis de *Lo siniestro* (1919) de Sigmund Freud, en el inventario que el austriaco estableció sobre motivos siniestros se situaría:

‘La duda de que un ser aparentemente animado sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado’: figuras de cera, muñecas sabias y autómatas. Así una mujer cuya belleza estribe en ese punto sutil de unión entre lo inanimado y lo animado: una belleza marmórea y frígida, como si de una estatua se tratara, pese a tratarse de una mujer viviente; un cuadro que parece tener vida. Esta ambivalencia produce en el alma un encontrado sentimiento que sugiere un vínculo profundo, intrínseco, misterioso, entre la familiaridad y belleza de un rostro y el carácter extraordinario, mágico, misterioso que esa comunidad de contradicciones produce, esa promiscuidad entre lo orgánico y lo inorgánico, entre lo humano y lo inhumano. (2011, 514-27)

Desde una perspectiva gótica, la muñeca no solo es un objeto ambivalente y grotesco, en la frontera entre dos realidades, puesto que ya ha adquirido personalidad propia y puede suplantar a una homóloga humana. Y aunque el fenómeno de un autómata que cobra vida lo localizamos en el texto fundacional del terror gótico *El hombre de arena* (1817) de E.T.A. Hoffmann, en los relatos de Esteban Erlés, como es el caso del titulado “Traiciones”, esta suplantación, va un paso más allá, puesto que parece resultar de la connivencia entre la muñeca y la madre de la niña humana remplazada:

Mi muñeca Doro sigue creciendo. En cambio yo me paré como el reloj de un muerto, en la última marca de tiza que mamá trazó en el marco de la puerta de la cocina hace dos meses. Doro y ella se observan con verdadero interés, en cuanto creen que no las miro. (107)

Volviendo a la simbología gótica de los espacios hogareños y a su reactualización posmoderna, examinemos uno de los microrrelatos más breves de *Casa de muñecas*, el titulado onomatopéyicamente “Toc”: “Cada vez que tu cadáver llama a la puerta finjo desde el otro lado la voz de una niña que está sola en casa” (165). En él, sin duda, la narración de un muerto que retorna a un hogar y, tétricamente, reclama atención de su moradora, se encuadra en la más incontestable línea gótica; sin embargo, que una voz, del otro lado de la puerta, replique “¡no está!”, en falsete infantil, ya resulta más risible y anticlimático. Asimismo, en la también brevísima “Cineclub” (65): “Nos gusta filmar películas pornográficas en nuestro dormitorio. Como cuando estábamos vivos”, el punto de vista lo toma el fantasma, perspectiva, como hemos visto, muy acostumbrada dentro del insólito posmoderno. En este caso, además, el contexto lúbrico e íntimo del dormitorio conyugal en el que nos sitúan este par de frases también rompe con otro de los legados del gótico, el latente erotismo de algunas de sus tradiciones, como la vampírica. En este relato, el erotismo se limita a una trivial situación de una pareja difunta de resonancias *mass-mediáticas* y bastante prosaicas.

Pero, en estos microrrelatos, si algo caracteriza las relecturas posmodernas de lo gótico es, como ya se ha apuntado, su hibridismo genérico y su relativización de la sugestión del miedo —lo terrorífico y lo humorístico se compenetrán sin obstáculo—, y su capacidad de evocación heterogénea aludiendo simultáneamente a la intertextualidad literaria y a las posibilidades cinematográficas tan explotadas de lo gótico. En “Terror nocturno” podemos comprobar ambas tendencias en conexión con el contexto de la vivienda siniestra:

Y la muerte ocupó una noche la cama de al lado, que mamá se empeña en hacer todos los días, estirando bien las sábanas y ahuecando el cojín de ganchillo. Sospechas desde entonces que tu hermano está escondido bajo el colchón, lo imaginas temblando de miedo y frío, rodeado de pelusas y descalzo. Pero no te asomas para comprobarlo. (38)

Una protagonista infantil atemorizada por la posible presencia fantasmal de su hermano muerto debajo de la cama se trata de un argumento que enlaza no solo con argumentos clásicos de la literatura y cine gótico clásicos –recordemos algunas escenas de la película *El sexto sentido* (1999)– sino con los miedos más atávicos que, desde la infancia, cualquier ser humano puede experimentar en su vivencia de lo que representa la muerte y su relación con la vida. Nada parece diferir entre este microrrelato y uno del gótico más canónico. Sin embargo, en el contexto del volumen en el que nos encontramos, conscientes del humor negro dominante, sin duda, sutiles alusiones, en apariencia triviales, como la madre haciendo la cama del niño difunto y, aún más, la visión del pequeño espectro rodeado de pelusas y suciedad bajo el colchón nos resultará grotesca, demasiado vulgar para ajustarse completamente a los patrones más ortodoxos del gótico clásico.

En la “Advertencia final” que cierra la obra, se hace al lector cómplice y responsable de la maldición que perseguirá a aquel que posea una casa de muñecas y se le advierte de toda la carga cultural que este hogar en miniatura puede comportar:

Nadie debería jugar con una casa de muñecas. La casa de muñecas es el falso juguete, el juguete maldito. Acarrea un oscuro pasado de películas de miedo y crímenes victorianos. Sus habitantes, da igual la casa de muñecas a la que te asomes, nunca te esperan, nunca parecen felices de verte ni de existir. [...] 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. (708-16)

De esta manera, metaficcionalmente, queda el lector prevenido del objeto que tiene entre sus manos: una reactualización de un formato secular que, pese a la desacralización que la autoconciencia posmoderna ha efectuado sobre él, retiene aún firmemente su capacidad de suscitar miedos ancestrales y de invocar otros nuevos e insospechados horrores.

6. *Historia siniestra: lo ominoso*

Este reducido volumen de Alberto Chimal, compuesto de dos opúsculos “Ciudad X” y “Día común”, supuso la culminación de un proyecto del autor que comenzó publicando estos microrrelatos en Internet y que, finalmente, previa adaptación al formato libro, los recopiló, en 2015, bajo el título común de *Historia siniestra*. Pese a no haber recibido demasiada atención crítica, los microrrelatos de esta obra componen una magnífica y enigmática construcción que, en “Ciudad X”, adoptan la ordenación de una cuenta regresiva de tintes apocalípticos y, en “Día común”, del que específicamente

nos ocuparemos, se conciben como un mosaico multiforme de terrores urbanos.

La extrema concisión de los microrrelatos de “Día común” se ve aumentada, complementada, por la ilustración con fotos en blanco y negro, en muchos casos desenfocadas, autoría del propio Chimal. De hecho, estos relatos solo se comprenden en diálogo con las imágenes que les sirven de trasfondo. Sin duda, pues, en todos los ejemplos que integran “Día común”, podríamos hablar de una suerte de écfrasis, donde la imagen inspira el texto –aspecto que ya Ángeles Encinar (2015) comentase sobre la relación entre las ilustraciones y los microrrelatos en *Casa de Muñecas*– o, más propiamente, de un diálogo entre ambos que acrecienta la sensación de desconcierto y de temor para el lector-espectador.

Este es el caso de algunos tan terroríficos como “Avenida Pacheco” (“Tengo más como ese, y más bonitos, dijo. ¿De verdad no quieres bajar?”) donde solo a través de la fotografía que acompaña al texto somos sabedores de que esta anónima interpelación procede de una rejilla de alcantarillado sobre la que descansa una bolita plateada evocando, sin duda, al macabro payaso Pennywise, protagonista de la novela *It* (1986) del estadounidense Stephen King y de su serie de populares adaptaciones al cine:

Avenida Pacheco

Tengo más como ese, y más bonitos, dijo.
¿De verdad no quieres bajar?



44

Imagen 1
(Chimal 2015, 42)

Igualmente, en “Anexo II” (“Lo malo no es lo del ojo, dijo. ¡En mi vida anterior yo era hombre!”), de nuevo, nos debemos remitir a la imagen de un busto tuerto para comprender que es este del que parece emanar la enunciación de la que somos lectores. A su vez, no sin evidente ironía, esta inverosímil situación se clarificaría entendiéndola como un fenómeno de transmigración o de reencarnación entre un ser humano y un objeto de características alarmantemente humanas:

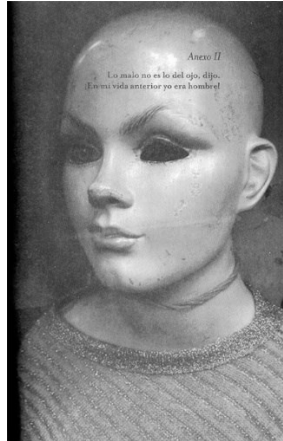


Imagen 2
(Chimal 2015, 53)

No menos inquietante resulta “Anexo IV” (“¿Usted me habla de normalidad? ¿Recuerda cómo entró aquí desde la calle?”) donde un brevísimo diálogo que en otro contexto podría carecer de cualquier marca sobrenatural o inquietante, en el marco de esta fotografía —una puerta tapiada con ladrillo en un edificio presumiblemente abandonado—, despierta todo tipo de sugerencias fantasmagóricas:



Imagen 3
(Chimal 2015, 55)

El último de los microrrelatos del opúsculo “Anexo” (“Parpadeé. Bienvenido otra vez, me dijo. ¿De veras no me reconoce? Soy su personaje central.”) traza un ejercicio lúdico de diálogo con un lector instado a reconocer la autofotografía que Chimal incluye como trasfondo al texto y donde, además, la inquietud aumenta por desconocer el lector más datos que orienten sobre el escenario real del intercambio y sobre el origen último

de las dos voces:

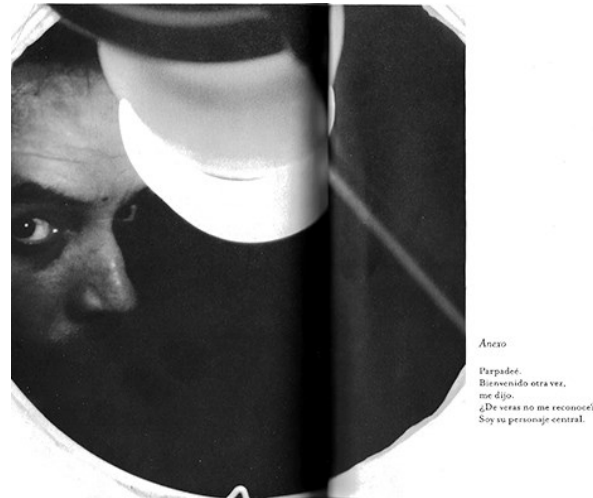


Imagen 4
 (Chimal 2015, 90-91)

Tomando como referencia los microrrelatos leídos, ejemplos paradigmáticos del volumen, en ellos, podemos afirmar que predomina un sentido marcado de lo ominoso o siniestro, definatorio este del género gótico. Estos conceptos que la crítica ha tomado como la traducción estándar de la ya citada noción freudiana *unheimlich* nos dirigen, en las narrativas góticas, a un proceso de asombro o espanto donde, lo que no debiera emerger (lo prohibido, tabú, grotesco, violento, etc.) lo hace, surge a pesar de toda improbabilidad. Y, como ya hemos señalado en secciones previas, para enfatizar el horror, en el gótico, este surgimiento acontece en un contexto que podríamos considerar cotidiano, familiar; porque no hay mayor pavor que el que acaece, como hemos visto, dentro del hogar, dentro la cotidianidad del día a día, o de la urbe genérica que esboza Chimal a través de sus minitextos y de sus brevísimos intercambios dialógicos.

Para comprender mejor este efecto ominoso, que es el que distingue, precisamente, al gótico de otros géneros del terror, conviene recordar que en las dos grandes novelas inauguradoras del género gótico *El castillo de Otranto* (1764) de Horace Walpole y *Los misterios de Udolfo* (1794) de Ann Radcliffe su gran logro es generar atmósferas profundamente inquietantes, pesadillescas, no a través de la parafernalia de hechos o personajes sobrenaturales del gótico posterior, del XIX, sino de una sensación de acecho o de amenaza indefinida, constante. Como señala Eugenio Trias (1982) en sus estudios sobre lo bello y lo siniestro, en estos casos, se enfatiza el efecto sobre la causa: no nos interesa tanto quién o qué provoca los sucesos terroríficos, sino el terror generado en sí. Y esto es lo que logra construir Chimal, magistralmente, en sus relatos, a través de estos diminutos aportes textuales, una totalidad profundamente perturbadora: ¿quién parece hablar desde la alcantarilla y a quién se dirige... y qué pretende con ello?; ¿está hablando el maniquí tuerto y maltrecho y con quién dialoga?; ¿dónde acontece esta conversación?; ¿hay dos personas, o seres, detrás de la puerta tapiada?; ¿cómo han entrado, quiénes son y qué hacen en tal lugar?; un personaje de ficción entabla conversación “real” con su creador, ¿cómo es esto posible? Las respuestas a todas estas preguntas nos remiten, indefectiblemente, a lo ominoso, a un terror que se cierne, que anticipamos, que percibimos, pero que carece de una forma tangible, de una realización física, concreta: se traduce como puro terror. Esas voces, esos breves diálogos, no deberían ocurrir –eso, al menos, nos dice nuestra experiencia–

pero, los textos de Chimal, apuntan en otra dirección.

7. Conclusiones

El análisis de estas cuatro obras de microrrelatos en/tre ambas orillas del Atlántico genera, como hemos visto, una profusión de temas, motivos y efectos indiscutiblemente clasificables dentro del género gótico o, quizá, delimitándolo con mayor propiedad, dentro de lo que podríamos denominar como el neogótico o gótico posmoderno. La crudeza del tono que dibuja los monstruos de Espido Freire; el humorismo negro que revisita distintas perspectivas sobre la muerte en los textos de Iwasaki; la ironía de Esteban Erlés a la hora de construir un hogar siniestro plagado de múltiples historias; y el sombrío ensamblaje entre textos e imágenes profundamente inquietantes de Chimal en “Día común” constituyen ejemplos paradigmáticos de esta reescritura de lo gótico en nuestras letras. Y, a pesar de las resistencias por una parte de la crítica en español a admitir al gótico por sí solo como un componente legítimo de las literaturas de lo insólito en nuestra lengua, en estos volúmenes queda patente el arraigo, repercusión y asimilación de las formas góticas tradicionales y su reformulación en un gótico propio, de factura original y novedosa. En coalición con el microrrelato que, por su estructura reducida y condensada, si cabe, acrecienta sus objetivos y efectos terroríficos, este gótico global, demuestra una pervivencia y una capacidad de mutación muy fructífera y que, seguramente, nos deparará, en el futuro, más de un escalofrío en nuestras microliteraturas atlánticas.

Referencias bibliográficas

- Abello Verano, Ana. “Cartografías de lo sobrenatural. Fantástico e imaginaria de terror gótico en la narrativa breve de Patricia Esteban Erlés”. *Dicenda: cuadernos de Filología Hispánica*. (2020). (Próxima publicación).
- Andres-Suárez, Inés, ed. *Antología del microrrelato español (1906-2011)*. Madrid: Cátedra, 2012.
- Becerra, Eduardo. “Miedos mínimos, fantasías breves, grandes ficciones”. *Quimera* (2005): 255-56.
- Beville, Maria. *Gothic Postmodernism*. Amsterdam: Rodopi, 2009.
- Botting, Fred. “Candygothic”. *The Gothic*. Ed. Fred Botting. Cambridge: D. S. Brewer, 2001. 133-51.
- Botting, Fred, y Justin D. Edwards. “Theorising Globalgothic”. *Globalgothic*. Ed. Glennis Byron. Manchester: Manchester University Press, 2013. 11-24.
- Casanova-Vizcaino, Sandra, e Inés Ordiz, eds. *Latin American Gothic in Literature and Culture*. Londres: Routledge, 2017.
- Casas, Ana. “Transgresión lingüística y microrrelato fantástico”. *Lo fantástico en España (1980-2010)*. *Ínsula*. Coords. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. 765, 2010: 10-3.

- Casas, Ana, y David Roas, eds. *Las mil caras del monstruo*. 2012. León: Eolas, 2018.
- Chimal, Alberto. *Historia siniestra*. México D.F.: Cuadrivio, 2015.
- Cortázar, J. “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”. *Extrait des cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*. Caravelle 25 (1975): 145-151.
- De la Varga Llamazares, Raquel. “Mujeres que matan: dimensiones del monstruo en Patricia Esteban Erlés”. Eds. Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano. *Espejismos de la realidad. Percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XXI)*. León: Universidad de León, 2015. 233-42.
- Díez Cobo, Rosa María. “The Vampiric Tradition in Peruvian Literature: a Long Journey from Modernist Conventions to Gothic Postmodernism Ruptures”. *Latin American Gothic in Literature and Culture*. Eds. Sandra Casanova-Vizcaino e Inés Ordiz. Londres: Routledge, 2017. 205-221.
- Donayre Hoefken, José. *Horrendos y fascinantes: antología de cuentos peruanos sobre monstruos*. Lima: Altazor, 2014
- Edwards, Justin D., y Agnieszka Soltysik Monnet. “Introduction: from Goth/ic to PopGoth”. Eds. Justin D. Edwards and Agnieszka Soltysik Monnet. *The Gothic in Contemporary Literature and Popular Culture*. Londres: Routledge, 2012. 1-18.
- Encinar, Ángeles. “La fragmentariedad tragicómica y de terror: los microrrelatos de Andres Neuman y Patricia Esteban Erlés”. Eds. Ottmar Ette, Dieter Ingenschay, Friedhelm Schmidt-Welle y Fernando Valls. *MicroBerlín: de ficciones y microrrelatos*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2015. 217-34.
- Esteban Erlés, Patricia. *Casa de muñecas*. Madrid: Páginas de Espuma, 2012.
- Francés, José Antonio. *Miedo me da: setenta y ocho relatos ilustrados*. Sevilla: Algaida.
- Freire, Espido. *Cuentos malvados*. 2003. Madrid: Páginas de Espuma, 2010.
- Gardella, Martín. “El microrrelato español bajo la lupa experta de Irene Andres-Suarez”. *Internacional Microcuentista: revista de lo breve*. (23 de octubre 2010). [<http://revistamicrorrelatos.blogspot.com/2011/11/breve-entrevista-irene-andres-suarez.html>]. Fecha de acceso 04/08/2018.
- Gilbert, Sandra, y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-century Literacy Imagination*. 2000. New Haven: Yale University Press, 1979.
- González Ariza, Fernando. “Miles de pequeñas explosiones: el mercado del microrrelato en el mundo hispánico”. Eds. Ana Calvo Revilla y Javier de Navascués *Las fronteras del microrrelato: teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2012. 91-7.
- Hoffmann, E.T.A. 2006. *El hombre de arena*. Barcelona: Libros del Zorro Rojo, 1817.
- Honores, Elton. *Mundos imposibles: lo fantástico en la narrativa peruana*. Lima: Cuerpo de la Metáfora, 2010.
- Honores, Elton, y Gonzalo Portals, eds. *Los que moran en las sombras: asedios al vampiro en la literatura peruana*. Lima: El Lamparero Alucinado, 2010.
- Honores, Elton. *Lo fantástico en Hispanoamérica*. Lima: Cuerpo de la Metáfora, 2011.
- Honores, Elton. *La civilización del horror: el relato de terror en Perú*. Lima: Agalma, 2014.
- Iwasaki, Fernando. *Ajuar funerario*. 2015. Madrid: Páginas de Espuma, 2004.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: the Literature of Subversion*. Londres: Methuen, 1981.
- Llopis, Rafael. *Esbozo de una historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid: Júcar,

- 1974.
- Matute, Ana María. *Los niños tontos*. 2016. Madrid: Cátedra, 1956.
- Merino, José María. *Cuentos del libro de la noche*. Madrid: Alfaguara, 2005.
- Neuman, Andres. *Alumbramiento*. Madrid: Páginas de Espuma, 2006.
- Noguerol Jiménez, Francisca. “Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio”. *Revista Interamericana de Bibliografía*. 46 (1996): 1-4. [http://www.educoas.org/portal/bd/contenido/rib/rib_1996/articulo4/index.aspx] . Fecha de acceso 05/08/2018.
- Noguerol, Francisca. “El escalofrío en la última minificción hispánica: *Ajuar funerario*, de Fernando Iwasaki”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* (2010). [<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-escalofrío-en-la-última-minificción-hispanica-ajuar-funerario-de-fernando-iwasaki/>]. Fecha de acceso 04/08/2018.
- Ordiz Alonso-Collada, Inés. *Manifestaciones ficcionales del terror: el gótico contemporáneo de las Américas*. Tesis de Doctorado, Universidad de León, 2014 [<https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/5968/TESIS%20DE%20IN%C3%89S%20ORDIZ%20ALONSO-COLLADA.pdf?sequence=1>]. Fecha de acceso 04/08/2018.
- Palma, Clemente. *Cuentos malévolos*. 1974. Lima: Peisa, 1904.
- Paz Soldán, Edmundo. “Del lenguaje figurado al literal: *Ajuar funerario*, de Fernando Iwasaki”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* (2010). [<http://www.cervantesvirtual.com/obra/del-lenguaje-figurado-al-literal-ajuar-funerario-de-fernando-iwasaki/>]. Fecha de acceso 04/08/2018.
- Pujante Cascales, Basilio. *El microrrelato hispánico (1988-2008): teoría y análisis*. Tesis de Doctorado, Universidad de Murcia, 2013 [<https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/36177>]. Fecha de acceso 05/08/2018.
- Punter, David. “Introduction: The Ghost of a Story”. Ed. David Punter. *A Companion to the Gothic*. Oxford: Blackwell, 2000. xviii-xiv.
- Punter, David y Byron Glennis. *The Gothic*. Oxford: Blackwell, 2004.
- Quiroga, Horacio. *Cuentos de amor, de locura y de muerte*. 2004. Palencia: Menoscuarto, 1917.
- Roas, David. *Horrores cotidianos*. Palencia: Menoscuarto, 2007.
- Roas, David, ed. *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de espuma, 2011.
- Roas, David. “Pragmática del microrrelato: el lector ante la hiperbrevedad”. Eds. Ana Calvo Revilla y Javier de Navascués. *Las fronteras del microrrelato: teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2012. 53-63.
- Santos López, Miriam. *La novela gótica en España (1788-1833)*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010.
- Shua, Ana María. *Temporada de fantasmas*. Madrid: Páginas de Espuma, 2004.
- Silió, Elisa. “Espido Freire rescata 99 cuentos ‘malvados, viscosos y huidizos’”. *El País* 3 junio 2003 [https://elpais.com/diario/2003/06/03/cultura/1054591203_850215.html]. Fecha de acceso 07/08/2018.
- Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. 2011. Barcelona: Debolsillo, 1982. [Kindle]
- Velázquez Velázquez, Raquel. “El microrrelato”. Ed. David Roas. *Historia de lo*

fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015). Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2017. 215-39.