

La narrativa breve de Patricia Esteban Erlés desde el prisma del color

The Uses of Color in the Short Fiction of Patricia Esteban Erlés

Irene GÓMEZ-CASTELLANO

University of North Carolina at Chapel Hill (USA)

igc@email.unc.edu

<https://orcid.org/0000-0001-8461-471X>



Microtextualidades
Revista Internacional de
microrrelato y minificción

Directora
Ana Calvo Revilla

Editor adjunto
Ángel Arias Urrutia

Artículo recibido:

Junio 2021

Artículo aceptado:

Octubre 2021

Número 10, pp. 57-77

DOI:

<https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n10a4>

ISSN: 2530-8297



Este material se publica bajo licencia
Creative Commons:

Reconocimiento-No Comercial-Sin
Derivadas

Licencia Internacional CC-BY-NC-ND

RESUMEN

Los cuentos de Patricia Esteban Erlés están saturados de color y son ejemplos de la constante experimentación con el lenguaje que es una de las marcas de estilo de su autora. Tomando como punto de partida un corpus de narraciones breves procedentes de las colecciones *Manderley en venta* y *Azul ruso*, el propósito del presente estudio es analizar qué papel cumple el color como herramienta de caracterización, condensación, creación de atmósfera y dotación de un trasfondo insólito/gótico. Se estudiarán ejemplos de la imbricación entre color y tema, del uso del color como método de caracterización sintética, y se argumentará que Erlés usa el color como intertexto histórico para crear suspense o para comunicar sutilmente elementos tabú y completar así los finales abiertos que predominan en sus obras. Mediante un uso muy preciso de la tonalidad verbal, Erlés logra crear una atmósfera gótica pluridimensional y actualizar elementos decadentes en un contexto contemporáneo.

PALABRAS CLAVE: color, tonalidad, intertextualidad, color sepia, verde arsénico, *Manderley en venta*, *Azul ruso*.

ABSTRACT

The short stories of Patricia Esteban Erlés are saturated with color and exemplify this author's constant experimentation with language. The purpose of this essay is to analyze how Erlés uses color in her short stories ("Verde arsénico", *Manderley en venta* and *Azul ruso*) and to propose an array of examples of this method. We will show how Erlés manages to make the connections between form and content stronger thanks to the use of color, for example. We will also see color used as a tool that helps the narrator achieve depth within the limits of the short story. We will also show how Erlés uses particular historical colors as intertexts or how she further communicates taboo elements in her uncanny stories through allusions to colors. Through a very specific use of verbal tones, Erlés creates a pluridimensional Gothic postmodern space that adapts decadent elements to a contemporary taste.

KEYWORDS: color, color pallette, intertextuality, sepia color, arsenic green, *Manderley en venta*, *Azul ruso*.

La narrativa breve de Patricia Esteban Erlés se caracteriza por su renovación del universo gótico femenino y por su adaptación de intertextos provenientes tanto de la literatura popular (cuentos de hadas, leyendas) como del cine y la pintura. Su particular universo se renueva en cada cuento, pero toda su obra vista en conjunto posee a la vez un estilo inconfundible que la marca como una autora de una originalidad poco común. Morosa en algunas descripciones, es a la vez un prodigio de economía de recursos por su efectismo en la microficción, y puede crear epifanías en brevísimos espacios. En tanto creadora de universos góticos femeninos contemporáneos, una de sus grandes armas es su complejo uso del color en sus obras. El propósito de este ensayo es analizar el uso del color en la narrativa breve de Patricia Esteban Erlés (especialmente en sus libros *Manderley en venta* y *Azul ruso*) y esbozar una paleta cromática que ayude a profundizar en la compleja textura de su obra. Mi investigación del universo erlesiano a partir del color demuestra la utilidad del color como metodología de acercamiento a su obra literaria y la sofisticación de la autora en su aprovechamiento literario del cromatismo. Como se verá, la autora evoluciona hacia un uso cada vez más fantasmagórico del color.

Comenzaré con una introducción sobre el uso del color en la microficción “Verde arsénico”, publicada en facebook en 2019 junto a la imagen de un vestido verde de tipo victoriano, que ilustra el procedimiento del uso del color como elemento de condensación en el microrrelato. A partir de ahí, el trabajo se divide en dos grandes secciones que estudiarán el uso del color en dos libros de narrativa breve de Erlés, cada uno de los cuales puede considerarse como un libro con un tono verbal predominante siguiendo el testimonio de la propia autora, que tuvo la amabilidad de concederme una entrevista personal para discutir su uso del color en mayo de 2021. Primero, analizaré *Manderley en venta* (2008) —un libro “color sepia”, según Erlés. Le seguirá una sección sobre *Azul ruso* (2010) —un libro que Erlés caracteriza en conjunto como un libro que gira alrededor del azul que le da título (Entrevista). Por razones de espacio, no profundizaré aquí en el uso del color del *Casa de Muñecas* (2012), con sus microcuentos de color negro/magenta-fuxia ilustrados magistralmente por Sara Morante. Mi propósito es ir más allá de la descripción de las tonalidades de sus cuentos para resaltar qué papel cumple el color como herramienta de caracterización, condensación, creación de atmósfera y dotación de un trasfondo insólito/gótico. No hablaré aquí tampoco del interesante caso del color de *Las madres negras* —un libro blanco y negro— por tratarse de una novela, ni tampoco de *Ni aquí ni en ningún otro lugar* (2021), el último libro de la autora, saturado de verde arsénico, el color favorito de Erlés.

1 Análisis a través del color de la microficción hipermedial “Verde arsénico”

Comencemos con el análisis del microcuento “Verde arsénico” (2019), cuyo texto cito a continuación y que puede acompañarse de los más de veinte *posts* que la autora ha dedicado al color verde *Schiele* en Facebook en relación con su propia obra:

Verde arsénico

Me regaló el vestido más verde de todos. Él mismo encargó la seda, que llegó envuelta de muy lejos. Metros y más metros de bosque crujiente. Una tela inaudita, exclamaron las modistas, que se dejaron las manos y lloraban sin consuelo mientras cosían. Me gustó tanto aquel verde prodigioso que me asomaba en cuanto podía para mirarlo de nuevo, como si mirarlo fuera robar una joya de jade que al fin y al cabo era mía y aquello me produjera una íntima satisfacción. Por eso volvió a complacerme. Hizo que

pintaran mi gabinete de costura del mismo color, un tono esmeralda que me llevaba lejos en cuanto levantaba la vista y contemplaba la pared o me detenía acariciando la tela de mi falda. Nunca me sentí más hermosa, más querida, que llevando el traje que hacía que todas las damas se giraran a mirarme, como si fuera un ave exótica que hubiera escapado de su jaula del jardín zoológico para recorrer la ciudad y afearle su aburrimiento mortal. Nunca respiré una calma como aquella que me hacía olvidar el dibujo del bastidor y me dejaba horas adormecida, como un reloj parado, en la mecedora de mi rincón verde. Cuánto que agradecerle a mi amor, ahora que escucho el trino desconocido de unos pájaros, y camino con mi vestido favorito hacia un lago fondo de botella. Cuánto que agradecerle al caballero que sujeta mi mano y me ve partir con sus ojos secos en la hora de mi muerte verde.



Fuente: Patricia Esteban Erlés, 20 de enero de 2019, Facebook (<https://www.facebook.com/patricia.erles/posts/10217599659685355>)

Como se aprecia desde el título, este microcuento publicado en las redes sociales de Patricia junto a la imagen de un vestido verde victoriano escoge un tono especial del verde, “verde arsénico”, como motivo central, y lo superpone al intertexto del famoso cuento gótico de la escritora estadounidense Charlotte Perkins Gilman, “The Yellow

Wallpaper”, publicado en 1892. Este microcuento puede abordarse como un ejemplo elocuente de lo que Ana Calvo Revilla ha considerado como “Microrrelato hipermedial” dada la imbricación de los componentes verbales y visuales (con un énfasis aquí en el color) que revisten sus textos breves de una gran densidad semiótica, que nos animan a resituar la relación entre palabra e imagen y a dar un gran peso a la visualidad que se evoca a través de la saturación monocromática lograda de forma experimental por la autora de Zaragoza.

Antes de que el divorcio fuera una posibilidad social o legal, era habitual que los esposos sin escrúpulos encerraran a sus esposas para poder continuar sus vidas sin ellas, convirtiéndolas literalmente en las *madwomen in the attic* que estudiaron Gilbert and Gubar en su famoso tratado a partir de la esposa de Rochester en *Jane Eyre*. En el icónico cuento de Gilman, la protagonista ha sido sometida a una cura de descanso (*rest cure*) por su marido y su médico a causa de padecer depresión postparto. El amarillo, color asociado con la locura, y las volutas del papel del cuarto en que la encierran para que ‘descanse’ adquieren movimiento y se animan ante la mirada de la protagonista. Tanto el color del papel como su transformación fantasmal sirven para comunicar un mensaje claramente feminista: Gilman usa un tipo de gótico actualizado a su contexto para denunciar al patriarcado y sus trampas. El color amarillo se convierte en un aviso de inquietante ambigüedad. El caso de la protagonista no es aislado, y las fantasmas que se esconden tras las paredes empapeladas de amarillo son muestras de que no es la primera ni la última mujer a la que van a encerrar.

Erlés vuelve a valerse de un ambiente gótico y de una narradora en primera persona que mediante un monólogo dramático nos denuncia, casi sin quererlo, la trampa a la que la está sometiendo su aparentemente benévolo amante, que la está enjaulando con la complicidad y el gusto de ella, una mujer-objeto, un “ave exótica” enjaulada y rodeada de tonos de verde que son decadentes y lujosos como las joyas que les dan nombre, tal y como el “jade” y la “esmeralda”. Aquí, en el cuento de Erlés, el ofrecimiento del vestido verde y luego la creación de un cuarto de costura pintado de verde van apareciendo como regalos envenenados. Los ojos secos del caballero misterioso son un índice de su complicidad en la muerte verde de su amada, ya que nos comunican su plan frío de envenenar lentamente a la protagonista, así como su falta de empatía escondida bajo una apariencia atenta y generosa.

Al estudiar la intermedialidad entre el microrrelato erlesiano y la fotografía de Diane Arbus (2020), Ana Calvo Revilla destacó con gran elocuencia los procesos semióticos mediante los cuales el microrrelato se adapta a la lectura integral que requiere la pantalla digital (106), descentrando el logocentrismo y mostrando “la mutación visual del universo expandido en el que nos encontramos inmersos” (106). Según Calvo Revilla, “Literatura y fotografía a parecen estrechamente imbricadas en las miniaturas narrativas hipermediales de Patricia Esteban Erlés (...) La simbiosis textovisual impregna su proceso creativo en la red, donde muestra su capacidad para contar historias a través de la interacción de los componentes verbales y visuales” (108). Si extendemos esta hipótesis y entendemos el color como la estetización más abstracta de un componente visual (como la concentración de una imagen hecha color), podemos apreciar cómo la evocación verbal del color verde nos sirve como modelo para reflexionar sobre las nuevas iteraciones hipermediales entre imagen verbal y visual, y cómo a través de distintas capas de significado unidas por un estudio monocromático – tal y como aquéllas con las que experimentó Rubén Darío en su libro *Azul...* – aparecen unidas y nos llevan a distintas dimensiones de significado siniestro.

Para Kassia St. Clair, el verde está simbólicamente unido a lo caprichoso, lo

venenoso y lo diabólico (212). La prestigiosa marca de pinturas británica Farrow & Ball –famosa tanto por la calidad de sus colores como por los poéticos nombres con que los etiquetan – describe el color arsénico como “a lively mint green”, destacando que “Arsenic has a lively, stimulating feel despite its name being derived from the poison that was rumoured to have been in the wallpaper that poisoned Napoleon after his capture”. Es un color tan maravilloso como su perverso nombre (ver Mead, s.p.). Cuando fue descubierto por Paul Scheele en 1775, este verde entre menta y esmeralda se utilizó en papeles para las paredes, libros, vestidos, juguetes y hasta comida y causó muchas muertes porque contenía dosis letales de arsénico. Además, es un color cuyo poder es semejante al de la anestesia, connotación intencionadamente enfatizada por Erlés con la alusión a la “calma adormecida” que el color provoca en la protagonista, que se dirige como hipnotizada a la muerte embotellada en un frasco verde botella color de lago. Cabe notar que también era verde el color de la absenta, el *aperitif* a base de hierbas que se consumía entre las 5 y las 6 de la tarde, la llamada *l’heure verte* (St. Clair, 217). La adicción por esta bebida y sus efectos nocivos se comparaban con la epidemia de opio, y las mujeres burguesas no estaban exentas de su poder, que llevó a muchas a la total locura (*id.*, 218). En realidad, la absenta no era alucinógena, pero tenía muchísima concentración de alcohol. A través del uso de un color histórico, el “Verde arsénico” del título, Erlés ha logrado una atmósfera crujiente y asfixiante en un solo párrafo, y nos ha hecho sentir desde la atracción irresistible por el maravilloso color hasta la repulsión, todo en un mismo espectro. El color joya-jaula-veneno nos avisa sobre los encantos y peligros de caer en una femineidad al servicio del hombre, que encumbra, enjaula y envenena a la caprichosa protagonista.

El último libro de Erlés, titulado *Ni aquí ni en ningún otro lugar* (2021), también tiene como protagonista el verde, el gran color erlesiano que da nombre al conocido programa de radio *El sillón de terciopelo verde* que dirige y presenta la misma autora. “Verde arsénico” es un ejemplo inicial perfecto del uso del color como elemento central en Erlés.

2 *Manderley en venta* (2008)

La portada de *Manderley en venta*, un collage en sepia de una casa con piernas de mujer del ilustrador Óscar Sanmartín, anticipa con la alusión a la casa-mujer uno de los grandes temas erlesianos, en cuyos cuentos se rompe la barrera entre persona y espacio y se producen metamorfosis, transferencias e interacciones entre los habitantes y sus casas (ver Álvarez Méndez y Cabrera Espinosa). *Manderley* nos lleva también desde su título a la famosa mansión homónima de *Rebecca*, la novela de Daphne du Maurier convertida en película de culto por Alfred Hitchcock y recientemente adaptada de nuevo en forma de serie de televisión. El uso del color sepia como portada marca también la tonalidad de toda la colección, que pone en escena historias de secretos, traiciones y recuerdos en ruinas. La cita inicial de Francisco de Quevedo: “Estas que veis aquí pobres y oscuras / ruinas desconocidas” (7) también contribuye a reforzar el simbolismo del tono sepia. Este tono ‘arqueológico’ refuerza el tema erlesiano de la derrota (ver Sánchez Aparicio).

Para el artista Óscar Sanmartín, quien usa los ocre y los sepias casi continuamente en todas sus obras, el sepia es precisamente “el color del pasado”. Esto se debe a la asociación entre el paso del tiempo y este tono: “Si lo piensas casi todo sobre lo que ha intervenido el tiempo es sepia o tierra: la madera, la tierra, el óxido, el papel antiguo, las rocas... Sin embargo, las cosas efímeras o poco permanentes suelen

tener colores vivos: Las flores, la sangre, la llama... En el fondo creo que tiene que ver con la impermanencia y el paso del tiempo” (Entrevista). El color sepia (que viene de la tinta del cefalópodo del mismo nombre), ha sido usado por artistas y escritores desde tiempos remotos. Leonardo da Vinci, por ejemplo, prefería este tono para sus estudios, pero en la actualidad la asociación más fuerte del color sepia es con los orígenes de la fotografía. Como explica St. Clair, “Originally images were chemically toned to replace the silver in the silver-based prints with a more stable compound, making them longer lasting and a symphony of warm ochers. Now, of course, technology has rendered this process unnecessary, but the tones have taken on the mantle of romance and nostalgia” (249). Es precisamente el tono que tendría una fotografía de Manderley, una toma de un recuerdo de un mundo pasado y el color de sus desvaídos fantasmas.

2.1 “Historia de una breve alma en pena”: el reto de crear un ambiente doblemente retro a través del par sepia-granate

Si bien todos los cuentos se caracterizan por su diversidad de historias y encuadres, el cuento que mejor captura el color “sepia” de *Manderley en venta* es el cuarto, “Historia de una breve alma en pena”. Se trata de un cuento autobiográfico (Entrevista) en el que la niña protagonista se ve obligada a pasar un par de semanas cada verano en la casa del pueblo con su abuela, quien se empeña en transformar a la niña en un remedo de su tía Monsita, fallecida en plena infancia un seis de julio de 1945 a causa de una peritonitis. La protagonista nos avisa del peligro cuando nos cuenta que “recuerdo que siempre sentí un miedo cervaz hacia mi abuela, que me escabullía por instinto de sus abrazos y que temía como ningún otro niño que yo haya conocido la llegada del verano” (43-44). Se produce así lo que Ana Abelló Verano denomina “una verdadera desautomatización de la imagen de la abuela y de la bondad que suele asociarse a ella” (38).

Al llegar a pasar una temporada con su abuela, la abuela le obligaba a vestir el ajuar siniestro y tierno de la niña muerta:

Chaquetitas de punto con botones de nácar descascarillados ... vestiditos de nido de abeja y volantes que crujían. Lazos de raso y horquillas con pequeñas flores de tela mustia para el pelo, calcetines de perlé egipcio y merceditas de charol negro para calzarme, espantosas y enormes bragas de ganchillo..., cada año era lo mismo: un decadente ajuar en miniatura parecía brotar del armario de nogal por generación espontánea y yo ya sabía que a partir de entonces venía cuando la abuela me disfrazaba de niña años cuarenta y, como sin querer, se olvidaba de mi nombre. Los días que estaban por venir yo me llamaba Monsita. (45)

En la casa de la abuela “se adueñaba de ti una implacable melancolía, que parecía flotar en el ambiente igual que el perfume de violetas de mi abuela” (46), una sensación acentuada por el silencio y la falta de radio y televisión. La única manera de pasar el tiempo es observar los rosarios que adornan las paredes y que en sus cuentas nos transmiten un símbolo del tiempo antiguo y detenido de las largas sesiones de rezo de otros tiempos. La forma detallada de la narración tiene el efecto de parar aún más el tiempo, como detenido en una vieja fotografía:

... recorría como un pequeño fantasma el pasillo en sombras, contando los rosarios de mi abuela que adornaban las paredes y recitándome para mis adentros los materiales que se habían empleado en su fabricación (éste es de pétalos de rosa, éste de huesecitos de oliva, éste de cuentas de cristal de roca, éste de porcelana rusa, éste de azabache negro...). También me entretenía contemplando al melancólico Jesucristo con cara de actor de cine y corazón llameante que parecía mirar siempre en dirección a la ventana, o

contando los dedos y las bocas de las personas que salían en la reproducción del *Guernica* que mi tío colocó en el salón a pesar de la reticencia de mi abuela, que hubiera preferido ver colgada en la pared una cosa más agradable y colorida, algo como *La gallinita ciega* de Goya, en lugar de ese celemin de monigotes horrorosos en blanco y negro (46-47).

Hay que notar que dentro del tiempo doblemente *retro* del cuento se produce un productivo contraste entre el mundo ‘moderno’ representado por el collage blanco y negro del *Guernica* y por las revistas abandonadas de *Penthouse*, que “olían a papel viejo” (47) y el altar donde “comadreban varias peponas de porcelana ajada y se erigía la casa de muñecas con la que hoy en día aún sigo soñando, abierta en canal como una granada” (48). El rococó perverso de los juegos goyescos hace más profunda la sensación de falsa ingenuidad. La casa es comparada con “el dormitorio de la *Rebeca* de *Manderley*”, y es ahí donde se refugia imaginativamente la protagonista, que solo es liberada de su obligación de personificar a la difunta Monsita cuando deja de caberle la ropa de ésta. Es entonces cuando por fin puede salir a jugar con chicos y “por primera vez comí ciruelas verdes recién cogidas del árbol” (las mismas que mataron a Monsita) y “pude hojear las revistas guarras de mi tío con toda tranquilidad” (50).

Erlés logra crear una opresiva atmósfera de tintes sepia y blanco y negro que huele a alcanfor y a agua de violetas y a papel viejo y que contrasta con los tonos granates que sirven como *punctum* a lo largo del cuento, grietas de color sangre que penetran en las páginas amarillentas del recuerdo traumático y humorístico a la vez. Es granate el coche que le lleva a su destino odiado pero también es granate el Sagrado Corazón del guapo Jesús y la casa de muñecas se abre “en canal como una granada” (50) en un coro de alusiones a la pérdida de la inocencia y la muñequización de las mujeres que cobrarán nueva vida en el libro *Casa de Muñecas*, presidido por el contraste entre negro y magenta. Son asociaciones casi subliminales entre ámbitos distintos cuyo tránsito facilita el vehículo del color (y también las sinestesias basadas en el olor).

2.2 *El color como vehículo del tabú: El malva malévol de “Celebración”*

Otro ejemplo de la complejidad solo intuida en la superficie de sus cuentos y del uso del color para desvelarnos capas de significado ocultas es el sexto cuento de *Manderley en venta*, titulado “Celebración” y construido en diálogo con la película danesa dirigida por Thomas Vinterberg *Festen (The Celebration)*, del movimiento DOGMA y estrenada en 1998. Con la misma aparente simplicidad de recursos narrativos por la que abogaba Lars Von Trier para los filmes del movimiento, Erlés crea una escena que no resuelve pero que es un perfecto ejemplo de lo insólito y de lo que Freud llamó el *umheimliche* (ver Cabrera Espinosa, 11). Nos encontramos en el momento en el que un exitoso abogado se dispone a presentar a su encantadora prometida rusa, Anna, a su madre y a Dan, su hermano autista. El cuento está narrado desde la perspectiva cómplice y poco fiable del hijo de la familia, que domina por completo el simbolismo del color con el que Erlés crea magistralmente la atmósfera enrarecida de su cuento, que combina grises, azules y violetas con colores rojizos, anaranjados y otoñales que tienen un sentido secreto y perverso que va in crescendo. Estos rojos empiezan aludiendo al rojizo otoño de Vermont y acaban siendo el color de la carne asada.

La caracterización de la matriarca está anclada en el uso del color, que permite evocarla con gran viveza y emparentarla con otras altas damas sospechosas y frías pero

también, en la mente del hijo, con una de esas “horribles vendedoras a domicilio de productos de Avon” (60): ella misma ha arreglado un “centro de lilas con flores recién cortadas del jardín” (60) y ha ido a la peluquería de modo que “su pelo parece una nube inmóvil amarillo pastel y se ha salido un poco al pintarse los labios con ese pastoso carmín de color geranio que reserva para las grandes ocasiones. Lleva un jersey de punto malva y una fina rebeca a juego sobre los hombros” (60).

El color malva y las perlas de la madre la encadenan a toda una serie de viejecitas cursis y afables, del mismo modo que la excesiva dulzura de su pelo intoxicante y su elegancia postiza y ultramaquillada nos avisan de un posible secreto familiar que solo intuimos vagamente. Los orígenes del color malva y su asociación con la enfermedad (el tinte fue descubierto por casualidad mientras el químico William Perkin buscaba una cura para la malaria) aparecen como un subtexto sospechoso. Ya Oscar Wilde mostraba su rechazo por este tono, que pasó de ser un gran éxito (en combinación con plata en elegantes vestidos) a un color eminentemente cursi y *passé*: “Never trust a woman who wears mauve. It always means they have a history”— declaró en *The Portrait of Dorian Gray*, que se publicó en 1891 (St. Clair, 170). El diseñador Neil Munro Roger, inventor de los pantalones tipo capri y amante de este tono, lo bautizó cariñosamente con el nombre de “malva menopáusico” (*id.*). Este malva contrasta con el geranio del pintalabios, uno de los colores más odiados de forma sistemática en el universo erlesiano y que, según la escritora, era el mismo que llevaba su propia abuela, a la que siempre rechazó y quien, además, tenía geranios en su casa (Entrevista).

Nosotros, al igual que Anna, la hermosa artista rusa que creció en un orfanato, estamos fuera del secreto familiar, que Erlés solo revela de forma muy sutil por tratarse de algo tan tabú como el canibalismo. La escritora nos hace creer que el problema es saber si por fin la madre va a aceptar o no a la prometida del narrador; en realidad, descubrimos horrorizados al final que se la van a comer, como en un cuento de Grimm. Pero solo se insinúa esto en el final, que queda abierto. Los colores nos empujan a este universo y nos embaucan, haciéndonos partícipes de la historia, como cuando el narrador nos confía su secreto: “siempre me pongo camisa azul cuando traigo a una chica a casa de mamá. Una vez leí que los presentadores de telediario también acostumbra a usar camisas azules, está demostrado estadísticamente que el azul es un color amable, que inspira confianza. Me pregunto si tendrá algo que ver. *Te crees todo lo que te diga un hombre de camisa azul*, pienso, tal vez por eso tengo el armario lleno de ellas” (62, énfasis en el original). El protagonista, que parecía alguien de fiar, no puede evitar complacer a su perversa madre y dejar que ésta sacrifique a su prometida como hizo con las demás. El inocente malva menopáusico de su rebeca se vuelve el malva de la muerte y de la carne muerta y de las manos de color ciruela trinchando el asado y de las cerezas con las que endulzará la víctima su último té.

En contraste, Anna está asociada con un simbólico cisne negro y el narrador se recrea de forma fetichista en sus pies con carísimas sandalias de tiras negras en las que “cada uña parece una gota de sangre” (64) caminando sobre mármol blanco como la estepa nevada de la que proviene (63). Como artista, Anna está asociada con sus performances de muñecas dañadas o asesinadas, y su “*barbie* morena, acribillada a balazos” nos anticipa el final en el que ella misma será devorada, fuera ya de los márgenes del cuento. La anécdota sobre la culpa que Anna tiene por haber robado manzanas a niñas más débiles que ella mientras crecía en el orfanato ruso se vuelve irónica, pues ella va a ser ahora la devorada por ese mundo al que no pertenece.

Mientras la madre procede a trinchar, con el *Otoño* de Vivaldi y sus tonos

rojizos de fondo, “el lomo de vaca muerta con un enorme cuchillo ... me fijo en sus manos llenas de venas azuladas y manchas de un ciruela pálido. Lleva las uñas pintadas del mismo tono geranio que los labios. Odio ese color” (66). El cuento acaba con Anna tomando una taza de té con cerezas, mientras la madre-bruja mira a su hijo-cómplice “con esa misma mueca cruel de color geranio” y “pronuncia las palabras malditas: *Enhorabuena, Matthew, es perfecta*” (67, énfasis en el original). En “Celebración” Erlés ha usado la historia secreta del color malva para avisarnos sin palabras de las enfermizas intenciones de la madre del protagonista, y ha creado un contraste entre tonos azules que ha transformado, mediante la gradación a malva, geranio y cereza, en el mundo siniestro del color de la carne asada sin que apenas nos diéramos cuenta. Además, nos ha avisado sobre el poder calmante del color azul y ha llamado así la atención sobre el papel del color en esta terrorífica historia.

2.3 *La locura es blanca: “Cantalobos”*

La tercera historia intensamente presidida por la fuerza monocroma del color es la penúltima del libro, titulada “Cantalobos”, un cuento que combina todas las connotaciones ambiguas del blanco y puede considerarse “un estudio cromático en un solo color”, siguiendo la terminología de Iván Schulman (10). Erlés nos da la clave de lectura a partir del color desde la primera frase: “En Cantalobos se aprende enseguida que la locura es blanca y silenciosa como un gato de angora” (99). Cantalobos es el nombre de un manicomio en el que viven los hermanos protagonistas, Cecilia y el yo del narrador, Tristán, que forman, como los hermanos de “Casa tomada” de Julio Cortázar, una especie de matrimonio inseparable: “Pienso en eso, en que la locura es blanca ... mientras Cecilia y yo caminamos hacia nuestro banco como una pareja de novios” (99). En casi cada página se menciona el blanco en el contexto de la locura y aparecen elementos blancos, como la pintura imaginaria blanca con la que unos internos pintan el banco (nótese la homonimia con blanco) y con la que Cecilia teme mancharse, o las telarañas, que cuelgan de los corredores, o la luz blanca cegadora que lo inunda todo: “*Irás pero no volverás*, susurra Cecilia con los ojos cerrados, *esta luz blanca va a matarme*, Tristán” (100, énfasis en el original). Para reforzar la presencia cegadora del blanco nuclear, aparecen elementos negros de contraste, como el uniforme oscuro de las cuidadoras

... todas llevan el pelo recogido y son mucho más altas que las internas. Eso nos permite distinguirlas. La locura es blanca, silenciosa, y encoge a las personas como una mala noticia, pero la cuidadora no se difumina ni empalidece, y al pasar junto a nosotros su traje oscuro cruje. Tiene la mirada llena de agujas negras. ... Se aleja dejando un eco negro de herraduras y llaves que rompe la calma y es engullido en cuanto dobla la esquina del pasillo (100).

En un *flashback*, Tristán nos narra cómo acabaron los dos hermanos encerrados en el sanatorio: Cecilia, que soñaba con gamos blancos y reyes de leyenda y tenía una “alegría de columpio” (102), comienza a padecer brotes de esquizofrenia y a tener visiones: “creyó ver a una bandada de cuervos atravesar el ventanal de la sala y lanzarse en picado sobre ella ... arrancándose a tirones el cuello de encaje de su vestido blanco, sacudiéndose la enagua de nieve y los zapatos, aullando mi nombre. Era la hora de la siesta abrasadora y los gritos de Cecilia entraron en mi sueño como las llamas de un incendio” (103). Si la locura de Cecilia entra en forma de pájaros negros, la consecuencia de esta entrada se tiñe de rojo, con hermosísimas imágenes de una poesía

intensa y delirante: “El lazo de raso rojo que ceñía su trenza se había soltado y le colgaba del hombro como un reguero de sangre” (104). Tras encerrarla permanece solo “un vestido amarillo que no llegó a estrenar” (104). Tristán se fingió loco para poder hacerle compañía y los encerraron juntos, y allí permanecen, en Cantalobos, el *país de irás y no volverás*, rodeados “por la cegadora luz de sol que se filtra a través del vidrio” (105), tal y como si vivieran dentro de una de esas bolas de nieve decorativas asociadas con la Navidad.

El último párrafo, como el final abierto de “Casa tomada”, nos hace partícipes de la duda del protector Tristán, que parece evocar la tesitura del personaje de Nicole Kidman en *Los otros* de Alejandro Amenábar al comunicarnos su duda acerca de si están vivos o muertos, como los personajes del *Pedro Páramo* de Rulfo:

Si Cecilia no temblara tanto, si no tuviera miedo de la luz blanca, de los pálidos locos y de cuidadoras, reinas negras de ajedrez, yo también querría hablarle de mis propios temores. Le contaría que a veces creo que estamos muertos, que los locos son los únicos capaces de vernos cuando paseamos de galería a galería ... pero Cecilia tiembla, tal vez he acabado por hablar sin darme cuenta, me mira y aprieta mi mano. Hay un brillo de compasión en sus ojos cuando me lo dice: *No estamos muertos, Tristán, estamos locos.* (105, énfasis en el original)

2.4. Otras tonalidades de Manderley en venta

El resto de las historias de *Manderley en venta* posee su propia tonalidad interna. El primer cuento, “Una y otra”, juega con la idea del doble y presenta a las dos mujeres protagonistas enfrentadas por el amor a un mismo hombre como “un monstruo de dos cabezas, de dos melenas tentaculares, negras como ala de cuervo” (11). Se asocia a estas mujeres “con un linaje de viudas negras” (14) y se describe sus ojos “que sangran rímel a punto de saltar sobre su víctima” (15). Todo ese color negro contrasta con “la alfombra Roche Bobois de color cáscara de huevo que recubre el pasillo” (14) y que nos habla tanto de reproducción como de violencia latente y de fragilidad. El tema de la *femme fatale* y el monstruo femenino en la narrativa de Erlés ha sido extensamente tratado por Raquel de la Varga Llamazares (ver De la Varga 2015 y 2019).

“Sin violín, desde el tejado” es casi una adaptación del cuadro de Chagal del mismo título que introduce además el mundo maravilloso de las mariposas de Nabokov, cuya presencia aletea en toda la trama, en la que se alternan colores desvaídos con la frescura de las manzanas verdes de la protagonista, todo con el fondo del “suelo ajedrezado de nuestra cocina” (17). Es un cuento delicado y multicolor, un canto al deseo por una mujer irresistible de pelo de plata y pierna ortopédica y olor a manzana verde en un universo de gatos momificados y mariposas disecadas y todavía enormemente vivo. Su combinación de colores intensos con colores desvaídos y su *papillotage* de varios tonos enlazan con los experimentos ópticos multicolor de *Azul ruso*.

En “De culos y manzanas” se contrasta el jugoso culo de la amada del protagonista en el recuerdo del yo despechado y se contrasta esa simbólica doble manzana roja con su penoso estado tras una liposucción: “el culo lleno de moretones ... grandes y amarillentos que recordaban a las escamas tornasoladas de algunos pescados ... había también marcas rojas, cardenales con costra” (38). Esta visión cura al protagonista de su obsesión para siempre.

“Habitante” es un cuento enormemente importante por condensar todas las características de los mejores cuentos insólitos de Erlés. Con un ambiente de telefilme

americano algo retro, nos enfrentamos al misterio de una casa que la protagonista decide alquilar, aun a sabiendas de que la anterior dueña ha muerto ahogada en la piscina. Se produce así “el transvase de personalidades en el mismo momento en el que toca el traje de baño de la antigua dueña del piso, muerta por ahogamiento en la piscina del edificio” (Abello Verano 2019, 38). La protagonista acaba ocupando el papel de la muerta anterior y vistiendo su traje de baño, y nos comunica su intención de pintar de azul klein una de las habitaciones (56), para inmediatamente tapar el color con blanco. El azul klein fue creado por el artista francés de posguerra Yves Klein, que lo patentó en 1960. En el cuento, este color semejante al “ultramarino” nos alude al poder hipnótico de la piscina que llama a la muerte a la protagonista. En contraste, la casa anuncia su falsa inocencia con su pintura “de un blanco cegador” en cuya fachada “se reflejaban como sombras chinescas dos palmeras enanas que flanqueaban el edificio, dándole un aire playero que me hizo sonreír” (53).

“Recuerdos desde el fin del mundo” vuelve a hablarnos del recuerdo que enmarca en sepia todo el conjunto: “fue hace unos días y todo tiene ya la textura del tiempo perdido” (69). Se juega nuevamente con el color de las paredes (verde) y con las variaciones del inesperado bodegón de color rosa de los fiambres en el súper (74) y se juega a no pensar en el futuro mediante la elección de “un bote de champú de mandarina ... color naranja eléctrico” (73) que contrasta con la figura de la enemiga, “blanca como un planeta” (76), y con las “viejitas de un blanco ligeramente malva” (81).

“Línea 40” tiene el color de una radiografía invadida por “el enigmático búho negro” del cáncer de pulmón terminal que afecta a su joven protagonista, que irónicamente es médico. Se juega con el contraste con el color rojo del pelo de la chica protagonista con la que misteriosamente intercambia su vida al final, y se detiene en describir la arquitectura de un bloque modernista con su “fachada crema y color chocolate” y “praliné de café” (96) que contrasta con el edificio color granito gris de su oncólogo.

Finalmente, el prodigio de ternura que es “Vania” tiene en la correa del perro de color rojo (115) un ejemplo de la profunda ligazón casi carnal que permanece entre las mascotas muertas y sus dueños o entre las parejas separadas, del dolor real y a la vez fantasma que causan estas relaciones mutiladas entre los que quedan vivos para contarlas.

3 *Azul ruso* (2010), el libro del período azul de Erlés

Azul ruso se llamó originalmente *Período azul* en referencia a la etapa de depresión en la que Picasso (1901-1904) se dedicó a explorar la melancolía de este color en cuadros monocromáticos tan icónicos como *El viejo guitarrista*. Esta etapa se caracteriza, aparte de por el uso del color azul casi exclusivamente, por representar la pobreza, el hambre, la locura, la ceguera y la soledad de personajes en un estado de vulnerabilidad y desesesperación extrema. Según el testimonio de la propia autora, *Azul ruso* es un libro-sinfonía que posee una música interna y que surge en asociación con el mundo de la música del *blues* afroamericana y también de los orígenes celestiales del riquísimo color azul del manto de las primeras Vírgenes (Entrevista). Va precedido por dos citas, una de Borges que alude al silencio de los espejos y otra de Ana María Matute, que insiste en el color azul como muestra de la pérdida de la inocencia, un tema que comparte con la autora de *Historias de la Artámila*: “—Eran azules—dijo el niño negro—. Azules, como chocar de jarros, el silbido del tren, el frío. ¿Dónde estarán mis ojos azules? ¿Quién me devolverá mis ojos azules?” (11).

La portada del libro, una reproducción de un fragmento de un retrato fotográfico que representaba a *Lady Castelrosse* disfrazada en una fiesta de 1929, nos alude a la figura de la protagonista (Doris Delevigne), que representa el ascenso de una mujer libre, inteligente, despreocupada y hermosa al abismo de la desesperación que le conduce al suicidio. En la mirada de la fotografía parece intuirse el inicio de esta tristeza, que además se fusiona con el contexto cronológico del crack del 29. La mirada triste de Lady Castelrosse contrasta con la alegría despreocupada de las estrellas de plata que adornan el tul de su sombrero y la convierten en una especie de arlequín (ríe por fuera, llora por dentro), tal y como los que pintaba el propio Picasso en sus escenas trágicas de familias de saltimbanquis. Es el simbólico azul que emerge desde la plata antigua de una fiesta.

Aunque no todo en el libro es azul, todo está presidido por este espíritu pesimista de pérdida muy landeriano, con personajes algo frikis, llegando incluso a coquetear con el absurdo y el esperpento, como sucede en “Superwind”. Se nos presenta una galería de perdedores que la autora juega a colocar en situaciones insólitas dentro de su cotidianeidad. De los trece cuentos que componen la colección, voy a centrarme en el uso de los colores en el primero, “Piroquinesis”, en el segundo, “La chica del UHF”, en el quinto, “Caballitos de mar” y en el séptimo, “Azul ruso”. De las tonalidades del resto de los cuentos hablaré de forma resumida al final de esta sección.

3.1 Colores fríos y cálidos: caracterización polarizada rojo-azul en “Piroquinesis”

El primer cuento de *Azul ruso* es “Piroquinesis”, y en él se establece una reflexión metapoética sobre el color azul a través del testimonio del narrador testigo, Renato, un sastre enano que ha perdido a su bebé, llamado —en alusión al libro modernista por excelencia, *Azul* (1888)—Darío. La palabra ‘piroquinesis’ alude a un fenómeno paranormal ficticio acuñado por Stephen King en su novela *Ojos de fuego* (1980) mediante el cual se controla el fuego con la mente (una variante de la telequinesis —el personaje de “Sesentamil”, el cuento que cierra *Azul ruso*, tiene también poderes de telepatía). El cuento está dividido en dos testimonios: “El fuego, según Renato” y “O el fuego, según Lucía”.

La sección narrada en primera persona por Renato al investigador de la policía insiste en asociar a su bebé con tonos azules. Recuerda cuando pintó el cuarto del bebé de color azul, encaramado en una alta escalera, brocha en mano:

Tres fines de semana me pasé subido en lo alto de una escalera a pesar del vértigo. ... Yo había leído en una de esas revistas para futuros padres que el azul es un buen color porque tranquiliza y me empeñé en que la habitación de Darío en nuestra segunda casa fuera azul, bien azul para que durmiera como un angelote de museo y sonriera feliz nada más abrir los ojos. No quería que recordara el fuego que aquella noche surgió de ninguna parte (14).

La narración de Lucía desvela que el bebé de Renato es realmente hijo biológico de un extranjero del que se enamoró en un bar y del que nunca supo el nombre, y al que describe como alguien “flaco como un Cristo ... la primera vez que me miró con esos ojos azules de piscina a mediodía me sentí por dentro como si sangrara” (18). Se crea una doble cadena de tonalidades que contrastan los ojos “de color azul de metileno” (19) de su amante y el calor que le quemaba por dentro constantemente. La insistencia en el azul de los ojos es patente en las variantes de azul empleadas por Erlés para enfatizar este contraste todavía más: “vi los ojos de cobalto del extranjero reflejados en

el fondo de la pila del lavabo” (19) y llega a un crescendo la sensación paralela de fuego, ahogo y la progresión de su embarazo: “Me escocía la piel y me lloraban los ojos desde que los abría cada mañana, el aire no llegaba a mis pulmones ... no había oxígeno en ningún lado ... Darío fue creciendo fuera de mi vientre como un incendio en medio de un bosque de hayas” (19). Lucía (cuyo nombre alude también al fuego y la luz, a la ceguera y también al poder infernal de Lucifer), parece insinuar que Darío posee el poder de la piroquinesis, pero no lo dice de forma explícita. Pero decide, “una mañana fresquita, animada por los gorjeos de Darío, mi pequeña catástrofe con su abrigo rojo” (20), abandonarlo delante de unos dúplex con familias jóvenes sin hijos. Cuando lo abandona, siente por primera vez “la caricia de un sol que no llega a quemar y de una brisa fresca que agita las copas de los árboles” (20). Pero al llegar a casa ve ascender en el cielo, a lo lejos, “una columna de humo gris ... que flota entre dos edificios” (20).

En “Piroquinesis”, Erlés usa el color azul y el color rojo/naranja/fuego para crear dos narraciones de contraste, la de Renato y la de Lucía. Aunque la historia queda totalmente abierta, la creación de una atmósfera fresca y tranquila (azul) versus asfixiante y fogosa (rojo) hace que podamos sentir en nuestra propia piel el contraste y la empatía por la versión de la historia de ambos personajes, sin tener que recurrir a una sobrecaracterización.

3.2 *De ondas, umbrales y pantallas: el uso del fluorescente en “La chica del UHF”*

“La chica del UHF” está protagonizada por un solitario y perfeccionista empleado de funeraria llamado Antonio Puñales que apenas puede soportar el impacto emocional de su trabajo. Cuando se abre el cuento, le entregan “dos bebés enredados en un abrazo vegetal” envueltas en “un sudario rosa” que contempla “bajo el potente foco de luz blanca” (21). Toda su vida “olía a formol y estaba iluminada a medias por el parpadeo mortecino de un fluorescente de tanatorio” (23). En una de sus noches insomnes frente a la tele, Antonio está viendo un documental cuando de repente “la estepa helada se adueñó de toda la imagen” (24). Justo entonces,

el desierto del Gobi era engullido por una nebulosa de interferencias. La oscuridad se adueñó de la pantalla, y si Puñales se sobresaltó, no fue por aquella negrura de cuenca de calavera, a la que ya se había acostumbrado, de tanto encontrársela cada día en las pupilas yertas de sus clientes, sino porque un segundo después, allí, al otro lado, fue surgiendo líquida, igual que en un espejo mágico, la imagen de una chica con el pelo verde como un mar resacoso, mirándole con los ojos muy abiertos (26).

A principios del siglo XIX, un científico británico llamado Thomas Young se enfrentó a las teorías de Newton sobre el color y probó con sus experimentos que la luz, al igual que el sonido, está formada por ondas (Eckstut and Eckstut, 16). A partir de las ideas de James Clerk Maxwell sobre electromagnetismo, se pudo probar que la verdadera causa del color es la existencia de un grupo de ondas electromagnéticas de longitud y frecuencia variables: “Each color has a different length and frequency, as well as every microwave, every radio wave, or other wavelength on the electromagnetic spectrum; but there is no essential quality separating visible light from these other kinds of waves – except that our eyes (or to be more precise, our brains) can perceive them as color” (Eckstut and Eckstut, 17).

¿Por qué es este contexto científico importante? En primer lugar, para demostrar que el uso de los colores en Erlés va mucho más allá de lo que salta a la vista en forma de tonalidad o sentimiento. En segundo lugar, para argumentar que es a partir de una

base científica que se produce el salto de lo real a lo insólito, y que para que este salto (la aparición de Tuula al otro lado de la pantalla del televisor cada noche) se produzca Erlés recurre al color y a la luz como ondas comunicativas, como membrana líquida conectora de mundos a través de ondas electromagnéticas. Desde el primer momento, el parpadeo de la luz blanca fluorescente del foco con el que se ilumina la mesa de cadáveres del tanatorio sirve para crear una especie de *wormhole* a otra dimensión, la dimensión del desierto blanco que es la estepa donde vive Tuula. Si el negro es la ausencia de luz (como en el espacio cósmico y las pupilas yertas de los muertos según Antonio), el color blanco solo puede percibirse “when all the light is reflected back from an object” mientras que el color negro surge cuando un objeto absorbe toda la luz (Eckstut and Eckstut, 23).

Teniendo esta cualidad del blanco presente para el análisis del cuento, podemos avanzar la hipótesis de que Tuula es, realmente, una proyección-deseo-desdoblamiento del protagonista, una amiga imaginaria producto de su extrema soledad y traumático contacto diario con la muerte y con el foco de luz blanca fluorescente que afecta sus ritmos circadianos y su equilibrio mental. El hecho de que Tuula replique en su mundo blanco y aislado la extrema soledad de Antonio, su capacidad inexplicable de comunicarse en castellano con él y su desaparición con la llegada de una chica ‘real’, Dulce, a la vida de Antonio, son comunicadas sutilmente por medio de la física de la luz y sus características, que sirven para crear un puente más verosímil entre mundos y para enriquecer la atmósfera fantasmal, bergmaniana, del cuento.

Tuula está asociada con los colores blancos de su mágico pero solitario mundo de hielo. En contraste con la bata de cuadros rojos y verdes escocesa que lleva Antonio, Tuula vive en un mundo blanco (excepto los meses de negrura abisal polares), poblado por un enorme reno blanco (27), y “era aficionada a hacer figuras en la nieve, a cocinar pastelitos de arroz y salmón y a tejer jerséis blancos, siempre blancos, de lana” (28). Una gran parte del cuento se dedica a insistir en esta blancura/inocencia de la entregada Tuula con su “sonrisa boreal” y “su carita de pez bondadoso y su pelo con reflejos de verde manzana ... Tuula con su collar de huesos de bacalao y sus jerséis blancos como la nieve, *aquí no existe otro color, por eso me gustan los cuadros de tu bata*” (29, énfasis en el original). Aunque la historia acaba de manera inesperada y Antonio y Tuula nunca llegan a conocerse en persona, se puede concluir con estos ejemplos que Erlés recurre a la saturación monocroma en blanco para crear un experimento de color similar al que Picasso hacía con sus estudios azules. El color blanco de Tuula es la inocencia, la nieve, la soledad, la página en blanco y, finalmente, el olvido. Puede leerse esta historia en paralelo a “Cantalobos”, del libro anterior, por su asociación entre blanco y soledad, blanco y locura, pero la fluorescencia permite juegos distintos en este cuento.

Mediante la referencia a membranas, pantallas, estepas de hielo y ojos vidriosos, Erlés nos habla del poder aislante y a la vez comunicativo de las pantallas, reflejo de nuestros propios deseos y simulacro, para bien o para mal, de la realidad. No es casual que, cuando se sale a ver la nieve, esta resulta cegadora, ya que cuando la luz solar da en la nieve, “its full spectrum of wavelenghts is almost entirely reflected back at us” (Eckstut and Eckstut, 89). Este efecto cegador y espejado es una metáfora de la relación narcisista de Antonio con Tuula, una especie de benigna aparición como fue el “Rayo de luna” becqueriano, pero moderna y fluorescente. Igual que el sol en la nieve, la luz y los colores de tipo fluorescente son, realmente, colores de una alta intensidad.

3.3. *Estéril espectralidad: el arcoíris distópico de “Caballitos de mar”*

En “Caballitos de mar” se amplifica el motivo del reflejo y el simulacro para narrar la historia de una pareja que no puede tener hijos pero que se pasa el día imaginando a su futuro bebé: “se nos iban las horas imaginando si ella tendría los ojos verde musgo de su madre o el meñique del pie izquierdo ... como yo” (54) hasta que la vida les lleva a una total desilusión y les deja con el cuarto “pintado de amarillo sol naciente” y “la cuna de madera blanca” (54) vacías. Veamos cómo Erlés usa el color en este cuento para amplificar y profundizar en las capas de significado de la historia. En primer lugar, los “caballitos de mar” del título aluden a “la lámpara musical de la mesilla” que gira como un tambor y proyecta en el techo de la habitación de la bebé nunca nacida, “Candela” (luz), “las sombras de siete caballitos de mar de distintos colores” (54). Este simbólico arcoíris, que funciona como un prisma óptico deshaciendo el haz de luz en sus componentes o colores, aparece fusionado con el símbolo del caballito de mar.

Los hipocampos son famosos por ser buenos papás. En el cuento de Eric Carle, *Mr Seahorse*, originalmente publicado en 2004, se aprecia al protagonista cuidando de los huevos de su esposa, Mrs Seahorse, para que lleguen a buen puerto, mientras va visitando a otras criaturas del mar que protegen a sus huevos durante la gestación. Como un caballito de mar, el protagonista quiere contribuir a la economía familiar con un trabajo extra de fin de semana como mascota de un parque de atracciones de segunda –y será allí donde descubrirá a su esposa con otro hombre, en la atracción llamada el “Gusano del amor”. Lo irónico es que necesita este segundo empleo para pagar los muebles caros de la habitación que nunca usará su hija. Se nos dice que “Candela tardaba en llegar más de lo que habíamos pensado y con el tiempo Elena aprendió a no esperarla, pero había que pagar los muebles caros de aquel cuarto que tenía algo de cementerio, así vacío, sin niña pequeña, con la lamparita inmóvil y sus paredes oliendo aún a pintura fresca, a lugar no habitado” (54).

Lo que me interesa de esta historia es el uso de Erlés del color, la luz, los prismas y los reflejos múltiples en conexión con el tema de la desilusión y los deseos hipotecados. La descripción de los espacios desde el prisma del color es constante. Por ejemplo, se nos dice que la puerta lacada en blanco del dormitorio de Candela, la bebé que nunca llegó a ser, tenía “ese pomo tan bonito que ella misma había elegido, una reluciente bola dorada, una esfera de Escher que reflejaba nuestras figuras cada vez más pequeñas, alejándose por el pasillo” (54). Erlés está haciendo aquí uno de sus breves guiños intertextuales a la famosa litografía de Escher, *Hand with Reflecting Sphere*, donde Escher aparece desdoblado sosteniendo una esfera reflectante en su mano derecha. En el espejo que es la esfera y la obra de arte aparece comprimido y distorsionado el mundo del estudio del artista, centro de la obra. Erlés usa esta imagen del pomo dorado reflectante superpuesta a la imagen del prisma de los caballitos cuyas sombras se proyectan como un arcoíris en el techo para ampliar la idea fantasmal de la inexistencia de la bebé, cuya presencia es únicamente la luz reflejada de sus propios padres que tanto desearon la llegada del bebé, el reflejo de ellos mismos para la posteridad, atrapados en una circularidad perversa. “Candela” es el nombre perfecto para este bebé intangible y hecho de luz.

Disfrazado y protegido con su traje de mascota, el protagonista replica en el mundo del parque de atracciones la visión de este mundo borroso y espectral, distorsionado como en un suave esperpento: “me alejé por el pasillo, sintiéndome espiado por aquellos tristes palacios de cartón piedra y los vidrios opacos como bloques de hielo de un laberinto de cristal” (55). Al volver a casa, “encendí la lámpara de la

mesilla y dejé que siete hipocampos, uno por cada color del arco iris, resbalaran un rato por el techo dando vueltas lentamente, como si estuvieran borrachos” (55).

Su paseo por el decrepito parque de atracciones sirve para replicar la lámpara de siete hipocampos de la habitación nunca estrenada de su hija en forma del carrusel, cuyos caballos de madera son del color de la tierra, marrones: “Yo no quería que el primer carrusel que recordara mi hija fuera esa ronda circular de caballos marrones, patiocortos, de ojos desquiciados y sufrientes, animales de crines petrificadas que parecían haber sufrido los efectos de una ola de frío glacial en plena estampida” (56). Estos caballos marrones de gesto sufriente se oponen con su insolente realismo al espejismo de los hipocampos de la lamparita de la habitación de aquella “niña que nos habíamos inventado” (57). Como presagio de la anagnórisis final, la descripción del parque y su cielo prometen un golpe más fuerte de realidad para el narrador-protagonista: “Era sábado, habían dado las siete y el cielo plomizo se cargaba a ratos de una luz extraña, de fogonazos que tenían algo de descubrimiento fatal, de disparo en la boca” (57). Tapado por una “inmensa lona negra” que “se retiró de golpe” aparece el vagón con Elena y su amante, subidos al “Gusano del amor”. El narrador compara el girar de la atracción y sus vagones —regresando así al principio— con “el interior del reflejo de una bola pintada por Escher” (57).

En “Caballitos de mar” Erlés reflexiona sobre las ilusiones perdidas. El color “amarillo sol naciente” del cuarto de Candela y sus muebles blancos son el lugar del amanecer de la ilusión. El amarillo es el color más ambiguo según Eva Heller en *La psicología del color*. Es el color optimista de la luz y de la diversión y de la energía y de la belleza, pero también el de la traición, la envidia, los celos y la mentira, todas cualidades presentes de un modo u otro en este cuento de desengaño, de inocencia y de las ilusiones perdidas donde cada ilusión parece tener su contrapartida negativa. Esto se acentúa con el carácter reflectante del pomo dorado de Escher en la puerta del cuarto de Candela, replicado en el mundo del desengaño en forma del espejo retrovisor del coche (58) o de los ojos de mosca del disfraz de mascota del parque de atracciones del protagonista.

3.4. *Vibrante espejo plateado: fantasmagoría, bokeh y papillotage en “Azul ruso”*

“Azul ruso” es uno de los cuentos más largos y complejos de Erlés, y representa a la perfección el carácter azul y el uso del gótico de su autora, que para otorgar aún más importancia al tema del color, lo titula con un engañoso sintagma que realmente no denota un color sino una rara especie de gato gris. Erlés afirma que fue un encuentro casual en el veterinario con dos gatos de este tipo el que le hizo cambiar el título original de todo el manuscrito, *Período azul*, por *Azul ruso* (Entrevista). Es el cuento central de la colección, hecho que además se enfatiza con la nota final (paratexto) sobre la fecha de impresión del libro en sí, que introduce un detalle significativo: “Este libro se terminó de imprimir el 10 de febrero de 2010, aniversario de la fiesta de 1917 en la que el zar Nicolás II regaló a su esposa la zarina Alexandra una pareja de gatos azul ruso llamados Kniaz Oleg y Dama Petrovna” (133). Su protagonista, la elegante y borgiana Emma Zunz (/zunz/, fonéticamente, evoca *azul* según Erlés), es una decadente Circe “que fue convirtiendo en gatos a todos los hombres que cruzaron la puerta del viejo edificio con aires de teatro cerrado donde vivía, en la parte antigua de cierta ciudad de cúpulas afiladas que tenía por costumbre reflejarse a cada paso en charcos” (69). En “Azul ruso” Erlés lleva al clímax su experimentación literaria con el tema del reflejo.

Al igual que en “Caballitos de mar”, el tema del mareante reflejo de los colores

evoca sueños pasados y, en el caso de Zunz, la locura que emana de ellos. Cuando los vendedores ambulantes entraban al edificio (por última vez), se sentían admirados y confundidos y clavaban los ojos “en el arabesco de luces y sombras que procedía de la claraboya extendiéndose a sus pies, sobre el ajedrezado magenta del suelo” (70). La narración nos avisa, por medio del color reflejado en el suelo, sobre el destino de estos hombres, que están literalmente pisando la luz que les conducirá al mundo de Emma Zunz. En su rellano, los hombres esperan, “con cierta aprensión, a que una luz torpe les mostrara la pared verde esmeralda que quedaba al otro lado de la penumbra” (70). Sin saber que unos minutos más adelante se convertirían en gatos para siempre, estos desdichados “se girarían hacia la escalera y apreciarían de lejos la sombra rizada de la claraboya en la cuadrícula de baldosas rojizas, constatando por primera vez la vaga semejanza que había entre la espiral de peldaños y el reloj astronómico de la torre más célebre de la ciudad” (70).

La descripción de los gatos es un prodigio de sensualidad sinestésica: “Gatos de pelo rojo teja o de un negro isabelino, fantasmales gatos blancos, persas chinchillas mullidos como pelucas empolvadas, pequeños tigres pardos con salpicaduras de ámbar, siameses color café ... buscando en la pared su caricia de yeso verde ... orientando todos a la vez sus pupilas de cristal hacia el mismo lugar” (71). Regresando al análisis inicial de “Verde arsénico”, vemos aquí como Erlés recurre nuevamente a una variante del verde arsénico, el “verde esmeralda” —el color del que cada puerta está barnizada (72)— para comunicarnos el irresistible peligro de este lugar-mantis donde los hombres son simbólicamente devorados y convertidos en gatos. Emma Zunz, en contraste, posee una palidez fantasmal y nerviosa, ajada y metálica a un tiempo: “Emma Zunz, la violenta madeja de cabellos prematuramente blancos cercando su rostro de máscara, el haz de luz rondándola con espasmos nerviosos ... los bucles metálicos de la llave de armario antiguo que caía sobre su pecho” (72) y aparece llevando siempre una anticuada bata de raso gris con estampado de *chinoiserie* (72). Las sábanas de su cama son de “algodón color hueso” (73).

Emma y su edificio son lugares verdosos y donde la luz juega a distorsionar la realidad constantemente, como si viviera en un mareante salón de espejos: “el haz de luz ... jugando a dibujarle unos ojos y unos pómulos nuevos cada vez” (72); “con los ojos fijos en el papel floreado ... o la vieja lámpara de cristal bohemio que pendía del techo, lejos de entender el enigma de aquellos destellos romboidales que, de pronto, les parecían tan fascinantes” (73). Las pupilas de los gatos de Emma Zunz son comparadas con “cristal esmerilado” (74) y “Emma ... miraba los misterios del cielo borroso, de las cúpulas perdidas tras la bruma como velas de un galeón fantasma” (75). El salto de la realidad a lo insólito se produce aquí por medio de reflejos y juegos ópticos con prismas de vibrante luz, que marcan el tránsito del afuera cotidiano al adentro misterioso —a un mundo de fantasmagoría.

Y en medio de todo ese ambiente momificado y blanquecino y esa luz de espejismo, la magistral Erlés introduce una nota punzante, inesperada, que casi nos hace vomitar: “el bucle de un olor a víscera quemada” (74), parte de la rutina diaria de Emma Zunz, que fríe hígados y alimenta a sus gatos sosteniendo la víscera entre las yemas de sus dedos. La tercera parte del cuento supone la venganza de uno de esos gatos, que no se conforma con su destino, y esta ruptura del mundo verde y blanco de Zunz se anticipa con la ruptura de la vidriera de la claraboya (76), equivalente a la ruptura de un hechizo.

De la claraboya pasamos a la luna del espejo del armario de Zunz, donde se ve reflejado el gato protagonista, “con su rostro triangular, monstruosamente pequeño y

bello” (81). Todo a su alrededor es gris: “No podía ver con claridad porque un baño de fría luz gris madreperla, proveniente de la galería acristalada, parecía envolver cada objeto, difuminando sus contornos” (82); las pupilas destellan en el espejo y “adquieren una fiereza verde” (83); “El reloj parecía un pez de plata, difuminado en el agua” (83). El tiempo se detiene y cambia para el hombre recién metamorfoseado en gato. Erlés insiste en difuminar los contornos de sus colores, dando a todo lo que nos rodea una cualidad borrosa. Llega la hora blanca del baño semanal de Emma, y la bruja se compara, rodeada de sus toallas blancas, con “una crisálida en trance de transformación” (84). Al desnudarse, su cuerpo es “un cuerpo de gata blanca” (84) y todo en ella es blanco: “el brillo lácteo de su piel”; “el vello blanquecino de la nuca” (84). Mientras está recostada en su escena de siniestra *toilette*, Emma “dejaba pasar el tiempo, contemplando la danza de ochos en la superficie del líquido jabonoso y su hipnótico reflejo en las paredes de metal anaranjado” (84). Las baldosas hexagonales del cuarto de baño “tachonaban el suelo con un caleidoscopio de estrellas picudas” (85) y “era inevitable reparar en el frío cobalto de la baldosa azul colocada en el centro exacto de cada una” (86). Y ahí, en ese líquido ambiente vibrante y caleidoscópico, lleno de reflejos madreperla, es donde se produce la venganza del gato azul, “que tenía el pelaje del color de las sombras y podía mimetizarse en un instante con las que el mobiliario tembloroso proyectaba en las paredes” (85).

Aprovechando que Emma se ha quedado dormida en su bañera, el gato ruso la ataca con sus garras y sus dientes y se queda enlazado en su nuca, causándole un dolor indecible y paralizando a la bruja, que “no se revolvió. Trató de ajustar su respiración descontrolada por el pánico al avance de la decena de alfileres que a ratos suavizaban la presión para hacerla un poco más intensa en la siguiente investida. Escuchó un chillido agónico y se preguntó dónde estarían los límites de aquel sufrimiento ... cuando Emma Zunz despertó, un gélido manto de agua negra cubría su cuerpo hasta la barbilla” (87). El agua del baño blanco se ha vuelto negra por la sangre coagulada.

Como se ha apreciado cada vez de manera más evidente, *Azul ruso* es una colección donde el color adquiere un sentido de *papillotage* siniestro, una cualidad borrosa y espectral que nos lleva a un lugar que es real e irreal, familiar y aprensivo a un tiempo. En lugar de usar la ayuda de la mansión siniestra como en *Las madres negras* o en los microcuentos de *Casa de Muñecas*, Erlés hace del color su mejor aliado en el tránsito entre el mundo real y el mundo de ensueño sin perder la verosimilitud. El color también permite hacer vibrar las escenas con una rareza añadida y añadir una capa filosófica de significado metaficticio a sus creaciones. Los cuentos que he elegido como ejemplos en este libro muestran la progresiva des-realización de los colores, que adquieren, además de su significado simbólico inicial, un rol similar al del *bokeh* en una fotografía. En pocas palabras, *bokeh* es la calidad estética del desenfoque en una fotografía”. En “Bokeh para principiantes” se nos da la etimología de la palabra: “Bokeh viene de la palabra japonesa boke (ボケ), que significa ‘desenfoque’ o ‘niebla’, o boke-aji, la ‘calidad del desenfoque’ ... Bokeh se define como ‘el efecto de fondo suavemente desenfocado que se obtiene al fotografiar a un sujeto, usando un lente rápido, a su apertura más amplia, como por ejemplo f/2.8 o más amplia’.

3.5 Otros cuentos de Azul ruso

El resto de cuentos que componen *Azul ruso*, como “Criptonita”, también son variaciones sobre el color verde, y hay efectos ópticos muy interesantes que confirman este patrón. Erlés acuña nuevos tonos como “gris cáncer de pulmón” (35). El color

amarillo es doloroso en “Mahou”, donde se produce una nueva reflexión sobre el color azul (50). En “Porvenir”, a un hombre que pierde a su mujer y a su único hijo en un accidente aéreo le sale en la cara una mancha de vitiligo que simboliza su pérdida y hace visible su incapacidad de poder recordar de qué color era la camiseta de su hijo la última vez que lo vio (63). El color negro de su traje y de la fachada del bar Heráclito’s contrasta con su mancha, de la que Erlés logra extraer el comienzo de una historia de amor inesperada. “Hungry for your love” es una historia de obsesiones y fantasmas que carece de color porque está construida a partir de ondas de sonido. En “Mudanzas” el color verde reptil de la mascota de la chica (cuyo nombre es Garcilaso) contrasta con el blanco de su inocencia e ilusión perdida y de su abrigo de peluche. “Los zapatos de Margot” también contrastan colores nupciales como blanco, dorado y rosa champán con el verde de la venganza y de la envidia en este cuento de rivalidad entre hermanas. El brevísimo pero escalofriante cuento final, “Sesentamil” está presidido por la diabólica telepatía de su protagonista, un joven tetrapléjico que va matando desde su cama con un caprichoso parpadeo que recuerda a algún episodio de *The Twilight Zone* y que tiene pequeños guiños de color, como la copla “Esos ojos verdes”, el gato negro, la leche o los geranios rojos.

El siguiente libro de Erlés es un prodigio de color, *Casa de Muñecas*. Es un libro hermosísimo con ilustraciones de Sara Morante, quien escogió el par negro-magenta (vs rojo) como un modo de actualizar y hacer más punk el feminismo latente en este mundo de muñecas siniestras que es todo Erlés. Por motivos de extensión, no voy a detenerme en estos microcuentos que merecen un artículo aparte.

4 Conclusión

En este artículo he explorado el uso del color en el microcuento “Verde arsénico” y su intertextualidad a partir de la historia del color verde Schiele y en diálogo con el cuento “The Yellow Wallpaper” para develar su significado feminista. He analizado en profundidad tres cuentos de *Manderley en venta* (“Historia breve de un alma en pena”, “Celebración” y “Cantalobos”) que ponen de manifiesto la sofisticación de su autora en el uso del color para la caracterización de sus personajes y para lograr una atmósfera enrarecida pero realista al mismo tiempo. A su vez, he analizado la colección y su portada a través del prisma del color sepia, concluyendo que el libro traza una fotografía del recuerdo del tiempo pasado visto como un tiempo fallido. He contextualizado el libro *Azul ruso* en diálogo con la etapa azul de Pablo Picasso y he explicado sus paratextos. Me he detenido en un análisis profundo de cuatro historias: “Piroquinesis”, “La chica del UHF”, “Caballitos de mar” y la *novella* “Azul ruso”. He notado usos distintos del color en cada una de las historias en los que he enlazado el cromatismo con el significado más profundo del cuento y he enlazado mi interpretación con teorías acerca del uso científico y psicológico del color. Se puede apreciar una transición entre el uso del color como herramienta de caracterización sintética y creación de ambiente insólito en *Manderley en venta* y el uso del color como fantasmagoría y puente entre mundos a través de la fluorescencia, el bokeh, el tema del reflejo-espejo y los prismas y juegos ópticos en *Azul ruso*, donde el universo erlesiano insólito se desrealiza y adquiere los tonos de un barco fantasma.

Referencias bibliográficas

- “Arsenic” <https://www.farrow-ball.com/en-us/paint-colours/arsenic>
- Álvarez Méndez, Natalia. “Domestic Horror and Gender Conflicts in the Narratives of Patricia Esteban Erlés”. *Bulletin of Hispanic Studies* 96.6 (2019): 627-640.
- Ana Abello Verano y Raquel de la Varga Llamazares. “El hibridismo genérico en *Las madres negras*, de Patricia Esteban Erlés”. *Bulletin of Spanish Studies*. 2021: 1-23.
- Abello Verano, Ana. “Cartografías de lo sobrenatural. Imaginería de terror gótico en la narrativa breve de Patricia Esteban Erlés”. *Dicenda*, 37. 2019: 31-49.
- “Bokeh para principiantes”. <https://www.nikon.com.mx/learn-and-explore/a/tips-and-techniques/bokeh-para-principiantes.html>
- Cabrera Espinosa, Claudia. “La voz de Santa Vela en *Las madres negras*, de Patricia Esteban Erlés”. *Pasavento: Revista de Estudios Literarios*, IX.1. 2021: 9-23.
- Calvo Revilla, Ana. “Microrrelato hipermedial: Hibridismo semiótico en la obra de Patricia Esteban Erlés”. *Co-Herencia*, 17. 2020: 101-131.
- Eckstut, Joann and Arielle Eckstut. *The Secret Language of Color. Science, Nature, History, Culture, Beauty of Red, Orange, Yellow, Green, Blue and Violet*. New York: Black Dog and Leventhal Publishers, 2013.
- Esteban Erlés, Patricia. *Manderley en venta*. Zaragoza: Tropo Ediciones/Prensas Universitarias de la Universidad de Zaragoza, 2008.
- Esteban Erlés, Patricia. *Azul ruso*. Madrid: Páginas de Espuma, 2010.
- Esteban Erlés, Patricia. *Casa de muñecas*. Madrid: Páginas de espuma, 2012.
- Esteban Erlés, Patricia. “Verde arsénico” [Actualización de estado del 20 de enero de 2019] Facebook, (<https://www.facebook.com/patricia.erles/posts/10217599659685355>).
- Esteban Erlés, Patricia. *Las madres negras*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018.
- Esteban Erlés, Patricia. *Ni aquí ni en ningún otro lugar* (manuscrito)
- Esteban Erlés, Patricia. Entrevista con la autora.
- Festen (The Celebration)*. 1998. Thomas Vinterberg. (Nimbus Film).
- Heller, Eva. *Psicología del color: Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2015.
- Los Otros*. 2001. Alejandro Amenábar. (Las Producciones del Escorpión).
- Mead, Rebecca. “The Luxury Paint Company Creating a New Kind of Decorating Anxiety”. *The New Yorker* (March 18, 2019): <https://www.newyorker.com/magazine/2019/03/18/the-luxury-paint-company-creating-a-new-kind-of-decorating-anxiety>
- Rebecca. 1948, dir. Alfred Hitchcock (Selznick International Pictures).
- Schulman, Iván. “Función y sentido del color en la poesía de Manuel Gutiérrez Nájera”. *Revista Hispánica Moderna* 23.1 (1957): 1-13.
- Sánchez Aparicio, Vega. “Horrores generacionales: visiones de la derrota en los relatos de Patricia Esteban Erlés y David roas”. *Brumal: Revisa de investigación sobre lo fantástico*, 1.2 (2013): 201-221.
- St.Clair, Kassia. *The Secret Lives of Color*. New York: Penguin Books, 2017.

Perkins Gilman, Charlotte. “The Yellow Wallpaper: A Story”.
<https://www.nlm.nih.gov/exhibition/theliteratureofprescription/exhibitionAssets/digitalDocs/The-Yellow-Wall-Paper.pdf>

Varga Llamazares, Raquel de la. “Mujeres que matan. Dimensiones del monstruo en la narrativa de Patricia Esteban Erlés” en *Espejismos de la realidad: percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XXI)*, ed. Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano. León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, 2015. 233-42.

Varga Llamazares, Raquel de la. “Figuraciones de la femme fatale en *Las madres negras* de Patricia Esteban Erlés”, en *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, ed. Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano. Madrid: Visor, 2019. 287-303.