

## Alegorías de lo femenino en la narrativa breve e hiperbreve de Patricia Esteban Erlés

### Allegories of the feminine in the short and hyper-short narratives of Patricia Esteban Erlés



Marta SIMÓ COMAS  
University of Reading  
[m.simo-comas@reading.ac.uk](mailto:m.simo-comas@reading.ac.uk)  
ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0608-2532>

Microtextualidades  
Revista Internacional de  
microrrelato y minificción

Directora  
Ana Calvo Revilla

Editor adjunto  
Ángel Arias Urrutia

Artículo recibido:

Junio 2021

Artículo aceptado:

Julio 2021

Número 10 pp. 18-34

DOI:

<https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n10.a2>

ISSN: 2530-8297

@ 2021 Microtextualidades

#### RESUMEN

La reflexión en torno al enigma de la femineidad, entendido como la idea cultural e histórica de lo que supone ser mujer, es una de las cuestiones centrales en la obra de Patricia Esteban Erlés. Dicha noción se canaliza en su narrativa a través de núcleos temáticos como la representación de la corporeidad, el posicionamiento social o el rechazo de ciertos discursos normativos. Partiendo de la estructura simbólica de *Casa de muñecas*, cuyos microrrelatos ofrecen un compendio de distintos paradigmas de mujer, la intención de este trabajo es analizar la construcción de la subjetividad femenina en los textos breves e hiperbreves de la autora. Para ello se considerarán aspectos como las alusiones culturales, la intertextualidad, la estética, el subtexto ideológico, el lenguaje o los motivos recurrentes que contribuyen a visualizar las distintas alegorías de lo femenino.

**PALABRAS CLAVE:** Patricia Esteban Erlés, *Casa de muñecas*, subjetividad femenina, mística femenina, mito de la belleza.

#### ABSTRACT

Reflection on the enigma of femininity, understood as the cultural and historical idea of what it means to be a woman, is an essential element in the work of Patricia Esteban Erlés. In her narratives, this preoccupation creates thematic nuclei such as the representation of corporeality, social positioning or the rejection of certain normative discourses. Starting from the symbolic structure of *Casa de muñecas* (Doll's House), whose micro-stories offer a compendium of different female paradigms, the aim of this paper is to analyse the construction of female subjectivity in the author's short and hyper-brief texts. To this end, it will consider aspects such as cultural allusions, intertextuality, aesthetics, ideological subtext, language and recurring motifs that contribute to visualising the diverse allegories of the feminine found in Esteban Erlés' work.

**KEYWORDS:** Patricia Esteban Erlés, *Casa de muñecas*, female subjectivity, feminine mystique, beauty myth.

## 1 Introducción

Adentrarse en el universo literario de Patricia Esteban Erlés supone descubrir un corpus de textos caracterizado por la variedad, tanto en lo que respecta al formato, como a los modos de narración. Hasta la fecha, tres libros de cuentos – *Abierto para fantoches* (2008), *Manderley en venta* (2008) y *Azul ruso* (2010) –, uno de microrrelatos – *Casa de muñecas* (2012) – y una novela – *Las madres negras* (2018) – jalonan una trayectoria a la que se añade un volumen – *Fondo de armario* (2019) – en el que se recogen algunas de las columnas publicadas por la autora en el periódico zaragozano *Heraldo de Aragón*.

Diversas son también las líneas estéticas que confluyen en su narrativa, donde títulos de clara inspiración gótica como *Casa de muñecas* o *Las madres negras*, no exentos de humor negro y toques grotescos, ofrecen un contrapunto a las ya citadas colecciones de cuentos, donde lo fantástico y el realismo más inquietante marcan, en proporción similar, el tono de los relatos.

Tal pluralidad no impide, sin embargo, que la obra de Erlés se articule como un todo cohesionado en el que destaca, como hilo conductor, la incertidumbre lógica de lo siniestro (Calvo, 2019: 120). Motivos clásicos de lo ominoso como el doble, las muñecas o el fantasma proyectan sobre el texto esa mirada problemática que cuestiona las estructuras de la realidad y descubre en ellas un trasfondo oscuro e inopinado. Sin embargo, el misterio de la existencia se aloja también en lo cotidiano y muchos de sus relatos transcurren en espacios tan familiares para el lector como el hogar, la casa de vecinos o ese barrio indistinto que se encuentra en cualquier ciudad. Como la autora nos recuerda en la dedicatoria de “Habitante” (*Manderley en venta*), el horror se esconde en las cosas, y bien sea por su enorme poder de sugerencia o por el haz de fuerzas invisibles que de ellas se desprende, éstas son habitualmente el hipocentro de la indefinible atmósfera de inquietud que impregna sus cuentos.

El valor representacional de estos objetos trasciende la esfera de lo estético y se desdobra en una dimensión filosófica, ya que el entorno más inmediato de los personajes alude con frecuencia a un plano superior de significado. Así ocurre, por ejemplo, con los retratos, imagen del ser y evocación de lo espectral, que no solo llenan la historia de desazón, sino que deslizan en ella una meditación en torno a nociones como la vida, la muerte o el tiempo. Otros temas como la construcción del yo, las relaciones humanas, la imposibilidad del amor o el miedo a la soledad, centrales y recurrentes en el universo ficcional de la autora, se concretan también en el texto a través de la representación de lo tangible y en situaciones que se inscriben en el ámbito de lo más puramente cotidiano.

Además de ofrecer una ontología de la identidad personal, los relatos de Erlés revelan también un subtexto ideológico que remite a una lectura sociocultural de los mismos. Desde esta perspectiva y con un acento crítico, Erlés desarrolla todos estos temas en sus columnas de opinión, reflejo de su actitud ante el mundo y, por lo tanto, inseparables de su literatura. Como la propia autora glosa en la contraportada de *Fondo de armario*, se encuentran entre las páginas de este volumen alegatos a favor de la educación y la sanidad públicas, reflexiones sobre la belleza y la lectura o escritos en defensa del feminismo y los derechos de los animales. De entre todos los textos recogidos en el libro destaca un artículo, “Medea en el instituto”, donde se anotan algunas de las coordenadas culturales e históricas que determinan la realidad de lo femenino: “[Medea] representa el enigma de la feminidad, la lucha eterna que se disputa

en el interior de una mujer, que debe aprender a ocupar los rincones cedidos por el hombre, a representar los papeles que tradicionalmente se le han asignado” (2019: 126).

El esclarecimiento de este enigma, planteado aquí como un proceso interior de aceptación o rechazo, es un tema central en la narrativa de la autora. A través de los símbolos, temas o lenguaje de gran parte de su literatura cristaliza una visión de lo femenino que es, a la vez, militante y filosófica, pues si por un lado hay en ellos una innegable carga crítica, por el otro, la eterna pregunta de qué es ser mujer se imbrica en la indagación sobre qué es ser persona. La autora se acerca así a los planteamientos de Judith Butler, para quien el concepto de “identidad personal” solo es inteligible tomando en consideración las variables que socialmente construyen al individuo, entre ellas el género (2007 [1990]: 22). Del mismo modo, Erlés asume también la idea de que la categoría de género no es estable (Butler, 2007 [1990]: 4), por lo que la feminidad no aparece en sus ficciones con un sentido unívoco. Algunos de sus personajes femeninos son seres pasivos y sometidos, mientras que otros son capaces de controlar sus destinos y conquistar la libertad; algunos cuestionan los discursos hegemónicos que los subyugan, mientras que otros los acatan sin ni siquiera saber que existen otras posibilidades.

De todas estas alegorías de la feminidad nos ocuparemos en el presente estudio y para ello partiremos de *Casa de muñecas*, cosmovisión del universo narrativo de Erlés, tanto en lo que respecta a los temas, como al lenguaje y las formas de caracterización. Ciertamente es que este título supone un punto de inflexión en la obra narrativa de la autora, no solo por dar entrada al formato hiperbreve, sino también por el lirismo de su lenguaje, cercano a la prosa poética, y por su intensa cercanía con el género gótico, rasgos que se mantienen en su novela *Las madres negras*. Sin embargo, la relevancia de *Casa de muñecas* como marco referencial para nuestro análisis deriva de las líneas de continuidad temática que esta colección de microrrelatos establece con el resto de la producción de la autora y, más en concreto, con sus tres libros de cuentos. Por una parte, destaca la centralidad de la figura femenina en sus más diversas manifestaciones, entre las que se distinguen algunas tipologías como la mujer-monstruo, la bruja o la mujer fatal, bien definidas por la literatura académica y por la propia escritora.<sup>1</sup> Por otra, es fundamental subrayar la calidad simbólica del espacio doméstico, inveteradamente asociado a la mujer, que también en los relatos que nos ocupan sirve para delimitar toda una dialéctica social, cultural y política.

## 2 Espacio doméstico y subjetividad femenina

En su *Poética del espacio* Gaston Bachelard establece que la casa define la topografía del ser más íntimo y confiere estabilidad a sus recuerdos (1967 [1957]: 18). También Erlés, en otra de sus columnas recogidas en *Fondo de armario*, “Casitas con encanto”, se pregunta “hasta qué punto los lugares en que hemos vivido no son un doble nuestro” (2019: 78). Ciertamente, la identificación entre los personajes y su entorno inmediato es una técnica fundamental en la obra de la autora, quien nos recuerda en la citada columna: “Yo soy de las que creen que las casas están vivas” (2019: 77). Señala Patricia García que los ambientes de interior funcionan como un *leit motiv* en *Manderley en venta* (2015: 64), un volumen en el que destacan dos cuentos donde la imagen de la casa reproduce la ontología del ser. Uno de ellos es “Sin violín, desde el tejado”, en el que

---

<sup>1</sup> En el ya citado artículo de *Fondo de armario*, “Medea en el instituto”, la autora esboza el perfil de la “mujer monstruo, capaz de cometer una venganza antinatural, de destruir a sus pequeños hijos solamente para castigar a su esposo traidor” (2019: 126). Asimismo, Raquel de la Varga analiza esta dimensión aberrante de lo femenino en la narrativa de Erlés e identifica una categoría recurrente: la *femme fatale* (2015 y 2019).

todo el horizonte existencial de la protagonista se reduce a su pequeño mundo doméstico, en lo alto de un edificio. Mucho más turbador es “Habitante”, donde la casa conserva la esencia de su anterior moradora, fallecida trágicamente, y fagocita la identidad y el arbitrio de su nueva ocupante conduciéndola al mismo destino funesto.

Asimismo, la construcción de la subjetividad femenina es inseparable del espacio doméstico. Bachelard identifica la casa con lo maternal cuando nos dice que constituye el primer mundo conocido de todo ser humano, el recinto cálido y protector en el que inicia su vida (1967 [1957]: 26). También Freud asocia el hogar a la mujer y la madre al conceptualizarlo como el símbolo fundamental de la oposición entre lo familiar y el horror de lo siniestro (2003 [1919]: 127). Sin embargo, en la literatura escrita por mujeres, estos lugares metafóricos tienden a connotar las nociones de límite o encierro, como observan Sandra Gilbert y Susan Gubar al establecer una analogía entre las imágenes espaciales típicamente femeninas, como el salón, y la posición asignada a las mujeres en la sociedad patriarcal (2000 [1979]: 110-2). De igual modo, Natalia Álvarez analiza el entorno doméstico en la obra de Erlés desde una perspectiva de género e identifica una clara intención crítica, por parte de la autora, al subvertir las connotaciones de algunas habitaciones típicamente asociadas a las mujeres, como el dormitorio o la cocina, (2019: 628).

Uno de los relatos en los que la domesticidad construye de forma más poderosa la subjetividad femenina es “Ada Neuman” (*Abierto para fantoches*). La historia transcurre en una escalera de vecinos, concretamente en la tercera planta, cuyas dos viviendas, situadas en los extremos opuestos del rellano, están ocupadas respectivamente por la familia Rodríguez y por una misteriosa recién llegada, Ada Neuman. Esta simetría espacial es el referente simbólico de los dos modelos femeninos antitéticos que presenta el cuento, narrado en primera persona por la señora Rodríguez, un ama de casa que asiste impotente a la disolución de su proyecto de vida cuando los miembros de su familia la van abandonando, uno a uno, para mudarse al piso de la fascinante vecina. La realidad subjetiva de estas dos mujeres cristaliza a través de sus entornos domésticos, configurados como dos mundos opuestos y excluyentes. Así, la frustrante precariedad económica del hogar de la señora Rodríguez contrasta radicalmente con la opulencia y el lujo del apartamento de Ada. Del mismo modo, si la señora Rodríguez personifica la vulgaridad del prosaísmo cotidiano, Ada es el paradigma del cosmopolitismo y la libertad. En otras palabras, el hábitat inmediato de estas mujeres no solo construye la subjetividad como un atributo individual, sino que las sitúa en el contexto de la organización social y, de forma cruel, proyecta en el texto la sombra del fracaso, la desilusión y la soledad. La tensión narrativa, establecida siempre desde el punto de vista de la señora Rodríguez, se resume en la polaridad entre la devaluación de lo propio y la idealización de lo ajeno, pues Ada Neuman es todo lo que ella no puede ser.

Lo femenino se plasma, pues, como una coordenada espacial. Tal identificación es uno de los hilos conductores de los microrrelatos de *Casa de muñecas*, donde cada estancia ofrece un marco simbólico para presentar distintos modelos de mujer. En uno de los relatos de *Manderley en venta*, “Historia de una breve alma en pena”, se prefigura ya la doble configuración de la casa de muñecas como espacio narrativo y como enclave metafórico. La niña protagonista del cuento pasa los veranos con su abuela, en una casa-museo consagrada a la memoria de la pequeña Monsita, fallecida cuarenta años atrás, y en la que apenas encuentra un resquicio de libertad. Siempre bajo la mirada atenta de Monsita, que parece vigilarla desde su retrato de la pared, y obligada por su abuela a vestirse con las ropas de la difunta, la narradora descubre un recinto maravilloso que le

permite escapar de la melancolía fantasmal que preside el caserón. Este lugar no es otro que un desván en cuyo centro se erige una casa de muñecas, un edificio de tres plantas de aire victoriano que ofrece a la niña una versión idealizada de su triste cárcel de los veranos. Esta réplica diminuta que ella recorre con su mirada y su imaginación, decorado perfecto para la creatividad y el ensueño, es una realidad desdoblada que constituye en el relato un espacio narrativo por derecho propio. Como observa Natalia Álvarez, en este relato se borran los límites entre los espacios físico y psicológico (2019: 630-3), algo que sucede también en *Casa de muñecas*, donde el edificio adquiere la categoría de personaje

La mansión en miniatura que construye *Casa de muñecas* es a la vez una figura estructural y un escenario simbólico. Los microrrelatos del libro se disponen en una serie de secciones -el cuarto de juguetes, el dormitorio infantil, el dormitorio principal, el cuarto de baño, el salón comedor, la cocina, la biblioteca, el desván de los monstruos, la cripta y los exteriores- con los que se elaboran núcleos semánticos bien definidos. La retórica visual de este sistema orgánico, materializada en la ilustración a doble página de una residencia de tres plantas en la que figuran las habitaciones anteriormente mencionadas, reproduce la estética y la intención ideológica de los textos. Por una parte, el diseño del edificio, sus muebles y los objetos que contiene reproducen el imaginario gótico sugerido en el índice, no solo por su inspiración victoriana, sino ante todo por la intensa evocación de lo siniestro. Por otra, hay en cada rincón de esta casa huellas de la presencia femenina, intensificada por el tono magenta con el que se alude al “simbolismo feminista, transgresor, del libro” (Jiménez, 2018: 215).

En la narrativa y los artículos de Erlés, ciertos elementos asociados a la figura femenina como los espejos, las muñecas, los zapatos o los vestidos, por citar algunos, tejen una red de significantes que en *Casa de muñecas* alcanza su expresión más acabada e intensa. El valor metafórico de estos términos no está necesariamente subordinado a la funcionalidad de los objetos que representan, sino que tienden a ser signos arbitrarios que connotan distintos aspectos de la femineidad. Por ello, las estancias del libro en que estos objetos se inscriben y que poseen el valor de espacio vivido – el cuarto de juguetes, los dormitorios, el cuarto de baño, el salón, la cocina y la biblioteca – determinan también las próximas secciones de este artículo.

Los tres ámbitos restantes – el desván, la cripta y los exteriores – pertenecen a un orden absoluto en el que se engloba todo lo demás, pues materializan las fuerzas invisibles que identifican la casa con el ser y con el universo. En su examen fenomenológico de la casa, Bachelard sostiene que ésta es percibida por sus habitantes como un ente vertical que se eleva desde sus cimientos hacia el cielo, creando así una simetría axial que conecta el sótano y la buhardilla. Para el filósofo francés esta polaridad básica constituye una imagen de la psique en la que los impulsos irracionales del subconsciente -representados por la oscuridad de lo subterráneo- se oponen a la racionalidad de las alturas (1967 [1957]: 35). La analogía entre la casa y la dimensión psíquica del ser está presente también en la geometría del edificio ficcional de *Casa de muñecas*. Modelada según el imaginario gótico, esta residencia diminuta transforma los dos polos del eje vertical en el escenario de la fantasmagoría y el horror. Los monstruos que habitan el desván son seres tristes, temerosos y desvalidos, fantasmas indefensos condenados a una eterna soledad. Sin embargo, y en el contexto de una poética feminista, este altito en el que la niña de los seis dedos coexiste con las gemelas perversas o la sirena es también el espacio de la diferencia, estableciendo así un vínculo cultural con *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë, y el tropo de “la loca del desván” (Gilbert y Gubar, 2000 [1979]: 348). Al igual que Bertha, la primera esposa de Edward

Rochester, deshumanizada y recluida en el ático por no encajar en las expectativas de su sociedad patriarcal, también hay en este desván de Erlés, y en el resto de su obra narrativa, figuras femeninas condenadas al rechazo por ostentar el estigma de la otredad: brujas, criaturas seductoras o mujeres monstruosas son algunas de estas alegorías de la feminidad heterodoxa a las que con frecuencia se contraponen su opuesto angélico.

Y como sucede en los castillos y mansiones de las primeras novelas góticas, en esta casa encantada hay también una cripta. En los inicios del género, la atmósfera lúgubre de este escenario, asociado a la muerte, se materializaba en la disposición arquitectónica del edificio, cuya estructura subterránea albergaba el panteón familiar y era, con frecuencia, la antesala de un laberinto de pasadizos secretos en los que se producían los episodios más trágicos de la historia (Kosofsky, 1986: 22; Prungnaud, 1997: 315-316). Del mismo modo, la cripta de *Casa de muñecas* se configura a la vez como un espacio literal y simbólico, morada última de los niños que han muerto antes de entender qué era la muerte, y destino final de determinadas actitudes y mitos que deben permanecer enterrados. La visión del Dios antropomorfo y caprichoso, que será un personaje central en *Las madres negras*, abre y cierra esta serie de microrrelatos, enfatizando así el tono antidogmático de los mismos. No hay en ellos una negación de lo espiritual o de la libertad del individuo; lo que se rechaza es el sometimiento a las ideologías represoras. Por esta razón, hay en esta cripta unas niñas novias, fósiles de la tradición y carentes de subjetividad, cuya única expectativa es casarse, un día, con el mismo apuesto joven. Lejos de abominar del matrimonio, el relato reivindica la democratización de la intimidad, basada en la autonomía individual y en la capacidad de decidir (Giddens, 1992: 192). Asimismo, se condena a la cripta a la niña monja cuyo hábito heredado de la prima rica es un significante socioeconómico y de género que la distingue doblemente de las demás al identificarla como niña pobre y como niña fea. La lectura crítica de este microrrelato remite a una de las columnas recogidas en *Fondo de armario*, “Trajes”, donde a partir de una anécdota parecida y mediante el simbolismo de la indumentaria, se lanza una reflexión sobre la pervivencia de paradigmas femeninos anacrónicos y encorsetados (2009: 75-6). En esta misma línea, “Celosía” es otro de los microrrelatos que cuestionan la secular victimización moral y cultural de la mujer por parte de la tradición cristiana. El espacio sagrado del confesionario connota en esta historia las nociones de pecado, culpa y castigo que, asociadas a la mujer desde tiempos inveterados, la construyen como un ser maligno sin posibilidades de redención.

En la geometría interna de la casa -con sus espacios recónditos y sus distintas habitaciones- está implícita la noción de límite que, desde una perspectiva filosófica, es fundamental en la definición del ser. En el contexto de la ontología espacial de Bachelard, la frontera que con más claridad establece la dialéctica del ser y el no ser es la oposición entre el interior del edificio y lo que queda fuera de sus muros (1967 [1957]: 191). La configuración simbólica de *Casa de muñecas* se sirve también de esta idea para representar la conciencia humana de la existencia, inseparable de la conciencia de la muerte, como reflejan algunos de los microrrelatos que se incluyen en esta última sección del libro. Si, por ejemplo, “Volver” y “Toc” plantean el tema del retorno a la vida, “Tranvía de medianoche” y “Secreto” trazan la trayectoria inversa y hablan del tránsito hacia la dimensión del no ser, mientras que “Columpio” es un recuerdo de la muerte y “Espantativos” el deseo de separar el ámbito de los vivos del de los muertos. Sin embargo, este esfuerzo se revela inútil porque, como sostiene Eugenio Trías, los límites del mundo están en el sujeto mismo, “con un pie implantado dentro y otro fuera” (1985: 67). Por otra parte, los textos de “Exteriores” exploran también la circunstancia humana desde una perspectiva ética que define al sujeto por su condición de ser libre y

por sus relaciones con los otros. Si “Luz encendida”, donde la casa se transmuta en una mujer que se lanza a la vida sin mirar atrás, es una imagen de la liberación, “Matando a Alodia” y “La niña fea” visualizan el límite negativo de la libertad. Las pequeñas sádicas que torturan a Alodia cada tarde o la niña fea que disuelve su identidad bajo una máscara de belleza impostada transgreden su propia frontera al someter a otros o al convertirse en otra persona.

Toda esta metafísica de la imaginación, constante en la obra narrativa de Erlés, ofrece un marco filosófico para la reflexión psicosocial con la que construye la subjetividad femenina. Por ello, los muros de la casa, además de sugerir la dialéctica entre la vida y la muerte, entrañan también una lectura de género que remite a las nociones de encarcelamiento y libertad. Ya en las primeras novelas artúricas aparece el tema de la mal casada, encerrada en una cámara o una torre, sometida al poder despótico de un marido demasiado viejo y celoso (Ribard, 1982: 75). Lejos de desaparecer de la tradición literaria, el motivo de la heroína cautiva en una cripta o un desván cobrará una fuerza inusitada en los primeros relatos góticos, algo que sin duda debe interpretarse como una alegoría crítica del confinamiento doméstico al que estaban sometidas las mujeres de la época (Lee Six, 2010: 22). De este modo, la casa entera se convierte en una prisión simbólica de la insatisfacción femenina, como revelan algunos de los microrrelatos de esta serie, entre los que destacan “Mudanzas”, donde se plantea la falsa idealidad de la perfección doméstica, o “Matando a Alodia”, un relato de sumisión. Sin embargo, de todos ellos, el más significativo es el que cierra la sección y el libro, “Luz encendida”, con el que finalmente se disuelven los límites entre el interior y los exteriores. En este texto, la centralidad del espacio doméstico en la construcción de la subjetividad femenina queda superado por otro modelo de mujer que, desafiando las estructuras patriarcales, renuncia a la estabilidad de la casa para lanzarse a la conquista de la libertad.

### **3 Alegorías de lo femenino: la estructura significativa de *Casa de muñecas***

Opulencia y nostalgia son dos motivos dominantes en las casas de muñecas, nacidas originalmente como objetos de contemplación (Stewart, 1993 [1984]: 61). Erlés indaga también en los orígenes históricos de este artefacto en “Sweet Home”, uno de los textos que aparecen a modo de prefacio. En este párrafo introductorio, y sin abandonar el lenguaje de lo ominoso, la autora apunta algunas de las coordenadas ideológicas del libro al presentar esta elaborada miniatura como un emblema del estatus socioeconómico de sus dueños y como un marcador cultural que “en los países del norte de Europa se convirtió pronto en el juguete predilecto de innumerables damiselas rubias” (2012: 17).

Es así como esta casa de muñecas que el lector tiene entre sus manos se erige en un microcosmos de las múltiples dinámicas que determinan la existencia humana y en el que también cabe una indagación “sobre el hecho mismo de ser mujer” (Jiménez, 2018: 215). Reflexiones sobre el tiempo y la muerte, la soledad, la frustración y el miedo, lo perverso y la pérdida de la inocencia, se desgranán en los textos del libro. La mirada se desplaza del conjunto a la interioridad de cada una de sus estancias y el lenguaje metafórico de la arquitectura, al nombrarlas, establece un marco de referencia para lo que sucede entre sus paredes. Las distintas habitaciones ofrecen la doble imagen del ser interior y el ser social que no puede existir en soledad, por lo que la casa de muñecas es también un mundo de relaciones donde madres e hijas, amigas, hermanas, compañeras de juegos, amantes, esposas y maridos construyen su individualidad respecto a los otros. Ante todo, el universo de esta casa pertenece a las mujeres y cada una de sus estancias

encierra algunas claves fundamentales para reconstruir las alegorías de lo femenino en la obra de Erlés.

### 3.1 Cuarto de juguetes

Este es el espacio de la infancia y los textos que aquí se contienen están dominados por la ansiedad que provoca la pérdida de la niñez y la conciencia del tiempo (“Paradoja”, “Rosebud”, “Exilio”) así como por la experiencia del trauma o las incertidumbres de la identidad (“La muñeca fatal”). Las niñas y sus muñecas, figuras centrales de esta habitación, se significan mutuamente y crean un vínculo tan estrecho que cuando se éste se rompe sobrevienen las venganzas más brutales, como en “Holocausto” o “La traidora”. Se desmiente así el mito de la inocencia infantil y la muñeca, identificada por Freud como uno de los símbolos más poderosos de lo siniestro, encarna también en estos relatos la esencia de lo inquietante. Todas ellas están vivas, pero como nos dice Freud, no es éste el origen del horror porque las niñas no temen que sus muñecas cobren vida (2003 [1919]: 141). El horror procede de la fusión de candor y perversidad que las pequeñas comparten con sus muñecas o, como la propia autora ha destacado, de la dimensión inmortal y eterna de estos dobles del ser humano (Jiménez, 2018: 215).

El espacio simbólico del cuarto de juguetes constituye un mundo interior atormentado del que no está ausente la representación de la conciencia subjetiva femenina. Alegorías de la belleza y la eternidad, las muñecas de “Primeras maestras” enseñan a sus pequeñas propietarias algunas pautas para la vida, pues si en un plano individual les revelan la certeza del tiempo y de la muerte, las instruyen también en el juego de la impostura, que no es otro que la norma social de la mujer falsamente sumisa.

Otro tipo de lectura crítica ofrece “Killer Barbies”, donde una Nancy “pasada de peso y en camión de española de provincias” incita a la niña protagonista a decapitar a las *barbies* de sus amigas (2012:29). Bajo este toque castizo de humor negro, hay en la historia un contundente rechazo del paradigma occidental de la corporeidad femenina, establecido según determinadas variables de género, sexualidad, clase, raza y estética (Ponderotto, 2013: 135). Barbie es la máxima expresión de este canon idealizado -blanca, joven, adinerada e inverosímilmente esbelta- y, aunque a finales de los años sesenta se introdujo la modalidad afroamericana y desde entonces Mattel ha incorporado cierta diversidad en la producción de la muñeca, ésta todavía responde al modelo de belleza caucásica en cualquiera de sus representaciones, ya que se fabrica con el mismo molde de base que se utiliza para las *barbies* rubias. El nacimiento de Barbie, a finales de los años cincuenta, supuso un punto de inflexión en la fantasía infantil, ya que su figura sexualizada, tan lejana de las muñecas bebé o las muñecas compañeras de juegos, invitaba a las niñas a emular los rituales de las mujeres adultas y a moldear un horizonte de expectativas que, si bien estaba alejado de la domesticidad, ofrecía una realidad inmersa en la sociedad de consumo e imposible de alcanzar (Cross, 1995: 295).

Esta forma de violencia está presente también en “Celebración” (*Manderley en venta*), una historia de desdoblamiento cuyo tema central es la distancia que media entre el yo social y la esencia íntima del ser. Todos sus personajes, contruidos según los clichés de la familia ideal norteamericana que vemos en las películas, existen disociados entre la fachada que proyectan al mundo y su verdadera realidad. Así, la sonrisa perenne de la matriarca enmascara el desprecio que siente hacia todos aquellos que considera inferiores, el silencio del hermano es el parapeto de su resentimiento, y las resoluciones del joven abogado rubio están sujetas a los juicios de su madre. La

única que revela al mundo su interioridad es Anna, la artista conceptual cuyas *performances* de muñecas de porcelana asesinadas, entre las que destaca una “*barbie* morena, acribillada a balazos”, materializan su vulnerabilidad y el trauma de su dura infancia en un orfanato de Moscú (2008: 63-5). Y aunque este impulso destructivo puede leerse en clave de parodia, en las muñecas masacradas de este relato se da la misma fusión siniestra de belleza y repulsión, placer y desagrado que caracteriza el uso de la muñeca en el arte contemporáneo (Ronen, 2004).

### 3.2 *Dormitorio infantil*

En la residencia victoriana que Erlés recrea en su *Casa de muñecas*, y siguiendo el modelo de la tradición anglosajona decimonónica, se distinguen dos estancias para los niños, cada una de ellas en una planta distinta del edificio: el cuarto de día, o de juegos, y el dormitorio (Antón, 2014: 79). Ambos espacios, que establecen una dialéctica simbólica entre la luz y la oscuridad, introducen distintas formas de ansiedad en el texto, pues si la desazón que se respira en los relatos de “Cuarto de juguetes” tiene que ver con el conocimiento y la angustiada conciencia del tiempo, el dormitorio infantil es el espacio de la fantasmagoría y lo irracional. Las pequeñas que aquí duermen son seres tristes y asustados que nos revelan toda su fragilidad y sus miedos, aun cuando tratan de crecerse torturando a sus hermanos menores con historias de terror (“Isobel”). Los diez microrrelatos de esta estancia exploran los conflictos internos más desgarradores, como la locura (“Tres gatos negros”), el abandono (“Abuela”) y la profunda desolación ante la muerte de la madre, el hermanito o la mejor amiga (“La niña sin madre”, “Terrores nocturnos”, “La otra orilla”). Este es el lugar de las primeras interacciones humanas, por lo que la figura materna es central. Sin embargo, la vinculación a la madre es aquí traumática, pues no solo constituye una ausencia dolorosa, sino que se erige también como una presencia abrumadora que subyuga la voluntad de su hija (“La niña obediente”) o la convierte en un monstruo (“Castigo”).<sup>2</sup>

Uno de los pilares fundamentales de la construcción social de la feminidad es la identificación absoluta que se establece entre las nociones de mujer y madre, por lo que tanto el rechazo de esta función procreadora como el sometimiento o maltrato de los hijos se perciben como transgresiones antinaturales, cuyo grado más extremo es el filicidio. No solo en el cuarto infantil, sino también en otros lugares de esta casa en miniatura hay otras madres dispuestas a cometer las mayores atrocidades, como las que en la cocina preparan platitos envenenados para sus niños (“Pois(s)on”) o las patológicamente desorientadas, incapaces de procesar los sentimientos encontrados que despierta en ellas la maternidad (“Sopa”). Sin embargo, al crear estos personajes femeninos, Erlés se aparta de cualquier forma de enjuiciamiento y se acerca a ellos con una mirada integradora que abarca toda la complejidad de lo humano, como plantea también en el ya citado artículo de *Fondo de armario*, “Medea en el instituto”:

Medea se entrega a la locura de una forma intensamente humana [...] nos habla de la batalla de todas esas otras que se libra en su corazón torturado, de cómo la mujer puede descabezar a la esposa y a la madre, libre y subversiva, entregada al sufrimiento de la hembra. Abre la puerta más oscura de su alma y entra en ese lugar del que no podrá regresar (2019: 126).

La autora desacraliza, pues, el mito de la madre abnegada y ofrece en su narrativa un abanico de representaciones que van de la hipertrofia del instinto materno, como en

<sup>2</sup> Encontramos otras madres excesivamente controladoras en “Celebración” (*Manderley en venta*) o “Los zapatos de Margot” (*Azul ruso*).

“Caballitos de mar” (*Azul ruso*), a su total ausencia, como en “Piroquinesis” (*Manderley en venta*). Y en una línea similar a la enunciación dual que Jung hizo de este arquetipo (1982 [1954]:125), recrea también la autoridad mágica de la mujer, con su sabiduría natural de madre, como las brujas de *Las madres negras*, o su dimensión más perversa y oscura, como vemos en *Casa de muñecas*.

Al dormitorio infantil se trasladan las primeras relaciones de poder que se establecían ya en el cuarto de juguetes entre las niñas y sus muñecas, eternas compañeras que habitan todas las estancias de la casa. En las muñecas se halla implícito el motivo del doble, pues si en ocasiones usurpan el lugar de sus amas o se identifican con ellas, otras veces son la sombra que hace aflorar el fondo más perverso de sus pequeñas dueñas. Este desdoblamiento ominoso se materializa también en ciertas formas de duplicación de los personajes femeninos, rasgo que Diane Wallace relaciona con la narrativa gótica contemporánea, más concretamente con la obra de Daphne du Maurier, una de las novelistas que más ha influido en Erlés.<sup>3</sup> El intenso vínculo psicológico que une a estos “pares de mujeres” -ya sean madres e hijas, primeras y segundas esposas, mejores amigas o hermanas- las retrotrae también a sus modelos literarios previos y establece entre todas ellas una genealogía matrilineal (2013: 135-6).

En este sentido, uno de los microrrelatos más paradigmáticos de este dormitorio infantil, y de toda la obra de Erlés, es “La gemela fea”. Como la crudeza del título sugiere, la tensión siniestra entre semejanza y diferencia, por la que dos seres casi idénticos se perciben de manera radicalmente distinta, provoca un conflicto emocional en la gemela menos agraciada que la lleva a admirar servilmente a “esa versión idealizada de sí misma, la que estuvo a punto de ser y no fue” y a someterse al dominio tiránico que la guapa ejerce sobre ella (2012: 46). Es posible apreciar en esta historia muchos puntos de contacto con “El juego” (*Abierto para fantoches*), donde la polaridad entre las dos hermanas proyecta una alegoría de la disociación moral, a la manera del motivo clásico del gemelo perverso, cuya expresión más representativa se encuentra en *Jekyll y Hyde* (1886). Laurita es aquí la gemela diabólica que obliga a Victoria a cometer acciones abyectas como ahogar al viejo perrito de la familia en la piscina o destrozar uno de los pocos recuerdos que su madre conservaba de la suya. El aspecto más terrorífico del relato no solo reside en la asociación entre infancia y maldad, sino en la naturaleza ambigua de Laurita, que tanto puede ser el fantasma de la hermana fallecida como una proyección psicológica de Victoria, en un desesperado intento de superar el trauma provocado por la muerte de la hermana. En cualquiera de estos casos, bien sea un espectro o una construcción mental, la figura de Laurita cuestiona los límites de la experiencia y sugiere una lectura ontológica del cuento, ya que a través de las dos hermanas se crea una imagen disgregada del ser.

La contraposición moral y física entre dos hermanas puede ser también el vehículo para representar dos modelos distintos de mujer. Así ocurre en “Los zapatos de Margot” (*Azul ruso*), un cuento en el que la antítesis entre las dos jóvenes descansa en la corporeidad, como también sucede en “La gemela fea”. Belleza y fealdad se proyectan nuevamente como conceptos absolutos que no se enuncian en el texto mediante atributos específicos, con la salvedad de alguna referencia a la delgadez y el sobrepeso, sino por el convencimiento y la actitud de sus protagonistas. El relato que emerge es el de una identidad subyugada por la presencia dominante y arrolladora de la bella hermana muerta. Elsa encarna el estereotipo de la mujer que se sabe –o se considera– hermosa y que utiliza sus atributos como un instrumento de poder y manipulación. Para

<sup>3</sup> La pervivencia del género gótico en la obra de Erlés, y la intertextualidad con *Rebecca*, ha sido analizada por Vega Sánchez (2013), Natalia Álvarez (2018), Ana Abello (2019), Rosa María Díez (2019) y Ana Calvo (2019).

ella, la frontera entre su ser esencial y lo que proyecta al mundo es una línea difusa, y modela su vida, su entorno y su apariencia a partir de los arquetipos desfasados de lujo, elegancia y glamur de “las comedias románticas de los años 40” (2010: 120). En contraposición, y anulada por la arrogancia y la teatralidad de su hermana, Margot es un ser pasivo, incapaz también de separar su yo real del que ha ido interiorizando tras años de humillaciones, por lo que al comparar su rostro con el de Elsa, en la sala de los espejos de Madame Chantal, solo puede ver una caricatura grotesca de sí misma: “Con un horror creciente comprobé que incluso los rasgos de mi cara cambiaban, esculpiendo la cara de otra mujer, de boca caballuna y ojos demasiado grandes” (2010: 122).

Como ha observado Sarah Annes Brown al analizar las representaciones de la sororidad en la literatura anglosajona del XIX, el motivo de las hermanas antagonicas es una estrategia recurrente para ejemplificar, con el mayor esquematismo posible, las distintas opciones que se le brindan a una mujer, tanto desde el punto de vista de su construcción moral y psicológica, como desde una perspectiva social (2003: 3). Otro de los aspectos que Brown destaca en su estudio es el de las relaciones triangulares entre dos hermanas y un mismo hombre, un tabú moral y social que también Erlés recoge en su narrativa, asociándolo siempre a la traición y, en ocasiones, al deseo de ver a la hermana muerta. La deslealtad forma parte de la trama de “Los zapatos de Margot” y de “Tierra en los ojos”, uno de los microrrelatos ubicados en la cripta de esta casa de muñecas, aunque “El ramo” es el que mejor visualiza el conflicto interior provocado por la contradicción entre las convenciones y el deseo: “No debí acercarme a consolarlo tras el entierro, me digo, no debí abrazarle junto a la tumba de Úrsula”, piensa la protagonista el día de su boda con el viudo de su hermana mientras sonrío y aprieta el ramo de novia de la muerta como si fuera un amuleto (2010: 57).

### 3.3 *Dormitorio principal*

Con “El ramo” nos adentramos en el dormitorio principal, configurado como el espacio de la pareja, la sexualidad y la conceptualización del amor. Estas tres dimensiones, fundamentales en la formación de la subjetividad femenina, se articulan en torno a una constelación de circunstancias y motivos recurrentes con los que la autora representa diversos paradigmas de mujer. Así, el triángulo amoroso de “El ramo” reaparece en otros microrrelatos de la serie, pero con distintas connotaciones en cada uno de ellos. En “Multitud” el espectro de la primera mujer ronda la cama donde el marido duerme con su nueva esposa, una situación que no parece desagradar a ninguno de los tres y con la que se desliza la idea de la autonomía sexual femenina. Como afirma Jeffrey Weinstock, los fantasmas que aparecen en la literatura gótica escrita por mujeres tienden a poseer cierta carga subversiva, ya que visualizan los deseos más íntimos y secretos de la imaginación femenina (2018: 18). En una línea similar, “Cineclub”, historia en que una pareja filma películas pornográficas como cuando estaban vivos, el juego erótico materializa lo que Anthony Giddens ha denominado “amor confluyente”, por el que se establece un equilibrio entre los dos miembros de la pareja y en el que la consecución del placer sexual mutuo es una absoluta prioridad. Giddens opone esta forma de sentimentalidad al “amor romántico”, con el que designa la proyección subjetiva que hace del otro un ser absoluto, por lo que el inevitable desequilibrio de fuerzas causado por esta idealización tiene un claro sesgo genérico (1992: 62). Un ejemplo de esta manera de querer es “Pedazos de amor”, donde la progresiva desmembración del cuerpo de una mujer que se ofrece así a su amado es el correlato de su gradual pérdida de individualidad.

Encontramos otro triángulo sentimental en “La mujer de rojo”, un relato de

celos, obsesión y voyerismo en el que un marido regala a su esposa una casa de muñecas donde vive una diminuta mujer vestida de rojo, alegre y desinhibida. Seducido por la sensual presencia que vislumbra tras las ventanitas de este territorio prohibido, el hombre pasa horas espiando a la vecina hasta el día en que la esposa, como un ángel vengador, prende fuego a la casita con su infeliz ocupante dentro. Mediante la contraposición de estos dos planos espaciales –el mundo a escala real y el universo en miniatura– se oponen dos arquetipos con los que todavía se construye la identidad genérica femenina: la legítima esposa y la “otra”, un motivo recurrente del gótico femenino contemporáneo por el que se oponen la ortodoxia del ama de casa conservadora y su antítesis (Russ, 1973: 668). Esta contrafigura, cuyo magnetismo erótico resulta letal para los hombres, posee los atributos de la *femme fatale*: es bella, independiente, cosmopolita, glamurosa, coqueta y seductora, pero también es un ser estigmatizado por su carácter abiertamente sexual, lo cual nos lleva a la doble intención crítica de esta historia. Por un lado, se denuncia el esquema ideológico binario, sostenido por la moral del machismo, que todavía segrega a las mujeres entre buenas y malas; santas y putas (Lagarde, 2005 [1990]: 572). Por el otro, se censura la actitud de aquellas que asumen el discurso del opresor, en este caso la esposa pirómana y asesina, quien no duda en calificar las actividades de su rival (pasearse desnuda por sus propias habitaciones o volver a casa de madrugada con los zapatos en la mano) como propias de “una fresca” (2012: 59). Por supuesto, “La mujer de rojo” expone también los engranajes que subyacen bajo las palabras: esquemas mentales encaminados a culpabilizar a la mujer por sus actitudes o, simplemente, por su forma de vestir. En este sentido, es fundamental destacar uno de los artículos recogidos en *Fondo de armario*, “¿Qué llevabas puesto?”, cuyo título recoge una pregunta en apariencia inocente con la que se suele responsabilizar a las víctimas de una agresión sexual del agravio sufrido (2019: 81).

“Un vestido es un destino, una idea que cobra forma”, afirma Erlés en otra de sus columnas de *Fondo de armario* (2019: 41). La autora traslada a sus ficciones el poder evocador de la indumentaria, a la que confiere una intensa carga alegórica. Así, el rojo que viste la pequeña vampiresa es una sugerencia que oscila entre la elegancia y la provocación. Del mismo modo, en “Destino”, uno de los microrrelatos que aparecen en la cocina, el color rojo que tiñe toda la ropa de su protagonista adquiere realidad propia al visualizar la posibilidad de matar a alguien. También del color de la sangre son los zapatos que aparecen en otro de sus artículos, “Zapatos rojos”, dedicado a las mujeres desaparecidas en Ciudad Juárez, con los que el vacío de la ausencia se hace tangible (2019: 67-8). La misma intención testimonial encontramos en “Monstruos en tus pies”, otro de los microrrelatos de este dormitorio principal, donde el calzado se configura como una extensa metáfora de las experiencias y los recuerdos de vida de una mujer. Asimismo, los zapatos dorados que Elsa escoge para su hermana en “Los zapatos de Margot” nos hablan de la subjetividad de estas dos mujeres, pues en ellos se condensa la dinámica de humillaciones y venganza sobre la que se fundamenta su relación.

Sin embargo, de todas las piezas que conforman este sistema alegórico de la indumentaria, el traje de novia es el elemento de mayor alcance representativo, no solo en su forma más primaria, sino como un descriptor de distintas subjetividades femeninas. Si en su dimensión universal representa la sublimación de un deseo –como en las ya mencionadas niñas novia de la cripta, cuyo horizonte de feminidad se circunscribe al matrimonio–, aparece también como un emblema del remordimiento y la culpa, como en “El ramo”, y también de la dominación. Así sucede en “El hombre equivocado”, un microrrelato de este dormitorio principal, en el que una novia que avanza hacia el altar es incapaz de rebelarse ante su aciago destino. Los signos que la

advierten del error que está a punto de cometer se expresan con la fuerza de lo ominoso y, entre ellos, destaca el corpiño del vestido de novia, que la asfixia agarrándose a sus costillas. Y aunque ella desea salir corriendo, los zapatos blancos la empujan en la dirección contraria (2012: 55). Es inevitable no contrastar la intensidad de estas personificaciones con la contención realista de “El encaje roto” (1897), de Emilia Pardo Bazán, una historia con la que “El hombre equivocado” establece un claro paralelismo. El atavío nupcial es, en ambos casos, el vehículo simbólico de la epifanía, pero mientras que la novia del cuento decimonónico se niega a casarse con el que adivina que va a ser su maltratador, afirmando así su individualidad, la novia alienada del microrrelato es incapaz de ejercer su voluntad y se deja llevar al desastre.

### 3.4 Cuarto de baño

El espejo, punto focal de nuestra realidad cotidiana, aparece también en esta estancia como un elemento de cohesión. Las implicaciones abstractas universales de este objeto cultural son bien conocidas. Desde una perspectiva filosófica es el correlato clásico de la dualidad humana, mientras que para el psicoanálisis materializa la autoconciencia. En su dimensión estética, las propiedades reflexivas del espejo le confieren un sentido trascendente, no solo como una materialización del motivo ominoso del doble, sino también de la coexistencia de dimensiones paralelas. Así, en el mundo mágico de esta casa de muñecas, funciona como un portal entre dos mundos, como vemos en el espejo del vestidor que engulle a los personajes de “Volver” y los transporta al otro lado. O en “Toilette”, donde captura la imagen de la autodestrucción. A través de la luna del armario es también posible regresar del más allá, como en “Reflejos negros”, donde la niña huérfana se encuentra con la sombra del padre muerto. Y es el lugar de los fantasmas, pues tras la lámina de cristal quedan atrapados los espíritus de aquellos que vivieron en las habitaciones que los albergan (“Instrucciones de uso”, “Viuda del suicida”) o retenida la visión fugaz de alguien a quien se amó (“Taxi en el espejo”). El espejo transmite, en definitiva, una visión poética de la vida y la muerte, de la memoria y el olvido, como dos planos de una misma experiencia.

Además de evocar la realidad de lo incorpóreo, el espejo es también una afirmación de la corporeidad con todo lo que esto conlleva, ya sea aceptación o rechazo. “Tú no eres la del espejo, eres aquella que la del espejo no quiere ser”, leemos en el primer microrrelato de esta serie, “Espejo impertinente”, donde el reflejo especular adquiere autonomía y se erige en el único horizonte posible que anula y rechaza la realidad primaria de la que procede (2012: 71). El espejo es, pues, la herramienta que construye las nociones de belleza o fealdad al reducir a la mujer a la categoría de objeto (Calvo, 2019: 125). Es el espacio en el que el narcisista admira su perfección o el ser atormentado repudia sus formas y sus rasgos, como ocurre con las hermanas Elsa y Margot (2010: 122). Ciertamente es que en la obra de Erlés la belleza se plantea en ocasiones como una categoría absoluta e inherente al ser, y así lo vemos en personajes como Pola, de *Las madres negras*, “La belleza”, en el desván de los monstruos, o Ada Neuman, cuya apariencia física escapa a la descripción y se define por el efecto que produce en los demás. Sin embargo, es más frecuente que el concepto se aborde desde la relatividad, como una noción a la vez subjetiva y cultural.

En este sentido, el segundo microrrelato de la serie, “Otra”, es uno de los más emblemáticos, pues esboza dos temas fundamentales que se ramifican en otros cuentos de la autora. Por un lado, la construcción de la belleza femenina a través de la mirada del hombre según el filtro patriarcal con el que la mujer es representada en literatura, cine, medios de comunicación o redes sociales. Por el otro, las consecuencias que

conlleve asumir este modelo estético, pues cada retoque a que se somete la protagonista de esta historia –senos, pómulos, extensiones– la aleja más de su propia esencia individual hasta el punto de convertirse en “otra”. Ambos procesos conducen también la narrativa en dos cuentos de *Manderley en venta*, “Línea 40” y “De culos y manzanas”, donde el motivo de la metamorfosis se plantea como una forma de sumisión, ya sea al hombre o a los cánones colectivos imperantes. Sin embargo, cada uno de estos dos textos presenta este sometimiento desde una perspectiva distinta.

“Línea 40” es una crítica a la normativización cultural de un estereotipo que se cifra en factores como la delgadez extrema o la perfección de los rasgos, algo que inevitablemente deriva en la enunciación de un determinado modelo de belleza como un principio objetivo y universal (Wolf, 2015 [1990]: 5). Esta forma de reduccionismo, reflejada en el hecho extremo de que los dos personajes femeninos de la historia se reinventan físicamente como clones de Julia Roberts y Angelina Jolie, se subvierte en el irónico giro final de la trama, cuando el precio que Gonzalo paga para alargar su vida es intercambiar su cuerpo con el de su multioperada compañera de viaje.

Algunas formas de cosificación son más favorables que otras (Nussbaum, 1995: 256), cuestión que se plantea en “De culos manzanas”, donde se contrastan dos percepciones masculinas de la misma mujer. El segundo novio de Elena es el artífice del cambio físico que la remodela según el canon estético hegemónico, mientras que su primer amante y narrador de la historia, proyecta en ella la mirada del deseo que la lleva a descubrir en sí misma una belleza de la que ella no era consciente. Y si bien es verdad que la obsesión de este último por las nalgas de Elena reproduce la dinámica tradicional por la que el hombre invierte a la mujer del atributo de la belleza, no es menos cierto que la destrucción de las formas redondas y naturales de ese culo mediante una liposucción es la pequeña tragedia que desencadena para él el final del amor.

### 3.5 *Salón comedor y cocina*

En la estructura simbólica de la sociedad patriarcal, polarizada en las esferas de lo público y lo privado, el hogar es el territorio al que se circunscribe lo femenino. Y de todas las dependencias de la casa, la cocina y la sala establecen nuevos límites internos en este espacio de reclusión, pues ofrecen una imagen absoluta del doble papel de madre y esposa, tradicionalmente adscrito a la mujer y que la define respecto a los otros seres de su entorno a los que cuida y en algunos casos, da la vida (Lagarde, 2005 [1990]: 363).

Ambas estancias son también en esta casa de muñecas el correlato de la maternidad y la conyugalidad, sin embargo, el espacio doméstico que construye la autora es un orden subvertido con el que se cuestionan algunas de las estructuras patriarcales que todavía perviven hoy (Álvarez, 2018: 634). Esta síntesis de conformidad y transgresión se aprecia también en la figuración visual de esta casa de muñecas, no solo en el ya mencionado color magenta con el que la ilustradora, Sara Morante, enfatiza el subtexto feminista del libro, sino también en la arquitectura del edificio, cuya inspiración victoriana evoca la presencia fantasmal del ángel del hogar. Este arquetipo de idealidad doméstica, caracterizado por su entrega, pasividad y sumisión, y glorificado por la sociedad burguesa decimonónica, es una visión fugaz en la obra de la autora, y cuando aparece es para ofrecer el relato cruel de un sacrificio inútil, como ocurre en “Ada Neuman”.

La estética de lo ominoso materializa una visión altamente perturbadora del núcleo familiar en esta serie de microrrelatos, en los que la armonía aparente se resquebraja de pronto para revelar conflictos profundos relacionados con el yo o con el

otro. Así, “Palacio de muñecas” presenta una burbuja de perfección que solamente puede sostenerse ignorando el dolor ajeno. “Retrato de familia”, “Sillas vacías” y “Partitura” materializan la noción del espacio vivido que se impregna de la nostalgia de la vida perdida y del dolor por la ausencia de los muertos. En “Sopa” y “Primer plato” estremece la frialdad con la que se vive la muerte del otro, y en “Asado de domingo” el horror irrumpe con una escena de canibalismo. Este tono macabro continúa en la cocina, donde los motivos siniestros de las manos sin cuerpo (“Tarta”) y los cuerpos desmembrados en la nevera o la lavadora (“Carne fresca”, “Centrifugado”) introducen el horror como un mecanismo de subversión. Erlés desmitifica así, de manera progresiva, la mística femenina, basada en la maternidad, la conyugalidad y una hermosa casa, que se ofrece a las mujeres como la aspiración máxima de sus vidas (Friedan 2003 [1963]: 5). El rechazo de la autora a este modelo femenino se traduce en la presencia de malas madres (“Rosaura”, “Niña mantel”, “Sopa”, “Traiciones”), esposas vengativas (“Hipotermia”) y en la negación del mito de la familia feliz (“Indulto”), idea que se recoge también en dos textos titulados “Mudanzas”, uno en los exteriores de esta casa y el otro en *Azul ruso*, donde la armonía conyugal se propone como una quimera inalcanzable.

#### 4 Conclusión

Cada una de las habitaciones de esta casa de muñecas, cosmovisión del universo narrativo de Erlés, nos descubre distintos paradigmas de la feminidad con que se exploran y visualizan algunas de las circunstancias socioculturales y antropológicas que determinan la condición de la mujer. Desde la estética de lo ominoso y partiendo de una reflexión ontológica sobre la naturaleza del ser, los personajes que aquí encontramos encarnan versiones heterodoxas de categorías como la maternidad o la conyugalidad. Se cuestionan también aquellas creencias que inscriben a la mujer en una mística femenina desfasada y la someten a una destructiva tiranía de la belleza o a una secular victimización moral, social y cultural. Para ello, Erlés carga sus relatos de intención política y confiere al lirismo de su prosa un nuevo significado que dota a su lenguaje del poder de la vindicación.

Finalizando nuestro recorrido por esta casa simbólica llegamos a la biblioteca, espacio de la intertextualidad, donde la autora nos ofrece su lectura personal de los cuentos de hadas, que recontextualiza irónicamente para elaborar un discurso crítico. Así, y siguiendo la estela de Angela Carter en *The Bloody Chamber* (1979), Patricia Esteban Erlés nos recuerda que es posible y necesario cuestionar y reformular todas aquellas creencias y tradiciones que todavía hoy limitan los horizontes de expectativas que se ofrecen a la mujer.

#### 5 Referencias Bibliográficas

- Abello Verano, Ana. “Cartografías de lo sobrenatural: Imaginería de terror gótico en la narrativa breve de Patricia Esteban Erlés”. *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas* n.º 37 (2019): 31-49.
- Antón Dayas, Inés. “El cuarto más alegre de la casa: Reflejo y evolución del dormitorio infantil a través de la prensa en España. Siglos XIX y XX”. *Res mobilis* n.º 3. 3 (2014): 74-89.
- Álvarez Méndez, Natalia. “Domestic Horror and Gender: Conflicts in the Narratives of Patricia Esteban Erlés”. *Bulletin of Hispanic Studies* n.º 96. 6. (2018): 627-40.

- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. París: Presses Universitaires de France, 1967 [1957].
- Brown, Sarah Annes. *Devoted sisters: Representations of the Sister Relationship in Nineteenth-century British and American Literature*. Londres: Ashgate Publishing Limited, 2003.
- Butler, Judith. *Gender Trouble*. Londres: Routledge, 2007 [1990].
- Calvo Revilla, Ana. "Lo siniestro y la subversión de lo fantástico en *Casa de muñecas*, de Patricia Esteban Erlés". *Pasado, presente y futuro del microrrelato hispánico*. Eds. María Martínez Deyros y Camen Morán Rodríguez. Berlín: Peter Lang, 2019. 113-32.
- Cross, Gary. "Gendered Futures/Gendered Fantasies: Toys as Representatives of Changing Childhood". *American Journal of Semiotics* n.º 12. 1 (1995): 289-310.
- De la Varga, Raquel. "Mujeres que matan: dimensiones del monstruo en Patricia Esteban Erlés". *Espejismos de la realidad. Percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XXI)*. Eds. Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano. León: Universidad de León, 2015. 233-42.
- De la Varga, Raquel. "Figuraciones de la *femme fatale* en *Las madres negras* de Patricia Esteban Erlés". *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*. Eds. Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano. Madrid: Visor Libros, 2019. 287-303.
- Díez Cobo, Rosa María. "Ecos góticos en el microrrelato contemporáneo español: una travesía en/tre orillas atlánticas". *Microtextualidades. Revista Internacional de microrrelato y minificción* n.º 5 (2019): 45-66.
- Esteban Erlés, Patricia. *Abierto para fantoches*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 2008.
- Esteban Erlés, Patricia. *Manderley en venta*. Zaragoza: Tropa editores, 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. *Las madres negras*. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2018.
- Esteban Erlés, Patricia. *Fondo de armario*. Zaragoza: Editorial Contraseña, 2019.
- Freud, Sigmund. *The Uncanny*. Londres: Penguin Books, 2003 [1919].
- Friedan, Betty. *The Feminine Mystique*. Nueva York / Londres: W.W. Norton, 2003 [1963].
- García, Patricia. *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature: The Architectural Void*. Londres/ Nueva York: Routledge, 2015.
- Giddens, Anthony. *The Transformation of Intimacy*. Cambridge: Polity Press, 1992.
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 2000 [1979].
- Jiménez Tapia, Gonzalo. "Entrevista a Patricia Esteban Erlés". *Microtextualidades. Revista Internacional de microrrelato y minificción* n.º 3 (2018): 212-16.
- Jung, Carl Gustav. "Psychological Aspects of the Mother Archetype". *Aspects of the Feminine*. Londres/ Nueva York: Routledge, 1982 [1954].
- Kosofsky, Eve. *The Coherence of Gothic Conventions*. Nueva York: Methuen, 1986 [1976].

- Lagarde, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México D.F.: Universidad Autónoma Nacional de México, 2005 [1990].
- Lee Six, Abigail. *Gothic Terrors: Incarceration, Duplication, and Bloodlust in Spanish Narrative*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2010.
- Nussbaum, Martha. "Objectification". *Philosophy & Public Affairs* n.º 4. 24 (1995): 249-291.
- Pardo Bazán, Emilia. *El encaje roto: Antología de cuentos de violencia contra las mujeres*. Ed. Cristina Patiño Eirín. Zaragoza: Editorial Contraseña, 2018.
- Ponderotto, Diane. "Resisting the male gaze: Feminist response to the 'normalization' of the female body in western culture". *Journal of International Women's Studies* n.º 17. 1 (2013): 133-51.
- Prungaud, Joëlle. *Gothique et decadence: Recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX siècle en Grande-Bretagne et en France*. París: Honoré Champion, 1997.
- Ribard, Jacques. "Espace romanesque et symbolisme dans la littérature arthurienne du XIIe siècle". *Espaces romanesques*. Ed. Michel Crouzet. París: Presses Universitaires de France, 1982. 73-82.
- Ronen, Ruth. "Look the Doll in the Eyes: the Uncanny in Contemporary Art". *PSYART. Online Journal for the Psychological Study of the Arts* [Fecha de acceso: 10 de agosto de 2019].
- Russ, Joanna. "Somebody's Trying to Kill Me and I Think It's My Husband: The Modern Gothic". *Journal of Popular Culture* n.º 6. (1973): 666-91.
- Sánchez Aparicio, Vega. "Horrores generacionales: visiones de la derrota en los relatos de Patricia Esteban Erlés y David Roas". *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico* n.º 2 (2013): 201-21.
- Stewart, Susan. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham/Londres: Duke University Press, 1993 [1984].
- Trías, Eugenio. *Los límites del mundo*. Barcelona: Destino, 1985.
- Wallace, Diana. *Female Gothic Histories: Gender, History, and the Gothic*. Cardiff: University of Wales Press, 2013.
- Weinstock, Andrew Jeffrey. *Scare Tactics: Supernatural Fiction by American Women*. Nueva York: Fordham University Press, 2008.
- Wolf, Naomi. *The Beauty Myth*. Londres: Vintage Books, 2015 [1990].