



**HAL**  
open science

## Juegos de espejos en Casa de Muñecas, libro caleidoscopio

Emilie Delafosse

► **To cite this version:**

Emilie Delafosse. Juegos de espejos en Casa de Muñecas, libro caleidoscopio. *Microtextualidades. Revista Internacional de microrrelato y minificación*, 2021, 10, pp.112-135. 10.31921/microtextualidades.n10a7. hal-03466421

**HAL Id: hal-03466421**

**<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03466421>**

Submitted on 8 Dec 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

## Juegos de espejos en *Casa de Muñecas*, libro caleidoscopio Mirror effects in *Casa de Muñecas*, a kaleidoscopic book

Emilie DELAFOSSE  
Université de Lorraine  
[emilie.delafosse@univ-lorraine.fr](mailto:emilie.delafosse@univ-lorraine.fr)  
ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4383-1125>



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. 112-135  
DOI: 10.31921/microtextualidades.n10a7

ISSN: 2530-8297  
@ 2021 Microtextualidades

### RESUMEN

Primer libro de microrrelatos de Patricia Esteban Erlés, *Casa de Muñecas* (2012, Páginas de Espuma) consta de cien miniaturas organizadas en diez secciones correspondientes a las distintas estancias de las casas de muñecas victorianas aludidas en el título. Dotada de una estructura iconotextual compleja y singular, en especial por las fascinadoras ilustraciones de Sara Morante, la obra se inserta en el movetizado e indefinible género fantástico. A partir del lugar preponderante ocupado en el libro por el espejo –en sentido propio y figurado, estricto y amplio–, se plantea que la especularidad, manifiesta en una serie de repeticiones, inversiones, simetrías y vaivenes significativos y significantes, funciona como principio fundacional o programático de la colección de microrrelatos, desde su génesis a su lectura. Para demostrarlo, se examina cómo el espejo, sea temático, intersemiótico, estructural o transtextual, sustenta el conjunto del libro hasta convertirse en metáfora generalizada del *Unheimliche* freudiano. Se concluye que el sinfín de juegos de reflejos que se despliegan configuran una obra caleidoscópica que no para de espejear, en particular a través de la afinidad reforzada entre fantástico y microrrelato, emblemática de una forma de literatura al cubo.

**PALABRAS CLAVE:** Literatura española contemporánea, Patricia Esteban Erlés, Sara Morante, microrrelato, fantástico, especularidad, *Unheimliche*.

### ABSTRACT

Patricia Esteban Erlés' first book of flash fiction, *Casa de Muñecas* (2012, Páginas de Espuma), is made up of one hundred miniatures divided into ten sections, each of which corresponds to one of the rooms in the Victorian dollhouse evoked by the title. With its complex and singular iconotextual structure, and particularly Sara Morante's fascinating illustrations, the book belongs to the ever-shifting and indefinable genre of fantasy literature. By examining the role of mirrors –in both a strict literal sense and a broader figurative sense– this article suggests that specularity, which emerges through a series of repetitions, inversions, symmetries and semantic oscillations, is the founding or dominant principle at the heart of the book, from its genesis to the reading experience. In order to demonstrate this, I will examine how mirrors –thematic, intersemiotic, structural or transtextual– underpin the book as a whole, becoming a generalised metaphor for the Freudian uncanny. The book emerges as a kaleidoscopic work, made up of an infinite combination of flickering mirror effects, especially through the reinforced affinity between fantasy and flash fiction, which is emblematic of a form of cubic literature.

**KEYWORDS:** Contemporary Spanish literature, Patricia Esteban Erlés, Sara Morante, flash fiction, fantasy, specularity, the uncanny.

*Espejo impertinente*  
*Tú no eres la del espejo, eres aquella que la del espejo no quiere ser.*  
 (Patricia Esteban Erlés, *Casa de Muñecas*)

Primer libro de microrrelatos de la zaragozana Patricia Esteban Erlés, *Casa de Muñecas* (2012, Páginas de Espuma) consta de cien miniaturas organizadas en diez secciones correspondientes a las distintas estancias de las casas de muñecas victorianas aludidas en el título. Dotada de una estructura iconotextual compleja y singular, en especial por las fascinadoras ilustraciones de Sara Morante, la obra constituye “un fantástico libro-artefacto” (Calvo Revilla 2019, 113) que se inserta, valga la redundancia, en el movidizo e indefinible género fantástico o, si ampliamos el enfoque, en la categoría más abierta de lo insólito, que, según Teresa López-Pellisa y Ricard Ruiz Garzón, “nos permite observar el mundo desde el otro lado del espejo y deformar las imágenes de la realidad para mostrar su verdadero rostro” (2019, XXXI)<sup>1</sup>. Entre las “Muñecas” que pueblan las historias, destacan la narrataria en segunda persona del texto quiasmático que cito a modo de epígrafe y, en la portada del libro, el personaje femenino representado a la ventana de una casa, figura en abismo de la mujer que lo contempla desde el exterior del edificio y versión viva de un doble simétrico con calavera y velo negro. A partir del lugar preponderante ocupado en el libro por el espejo —en sentido propio y figurado, estricto y amplio—, planteo que la especularidad, manifiesta en una serie de repeticiones, inversiones, simetrías y vaivenes significativos y significantes, funciona como principio fundacional o programático de la colección de microrrelatos, desde su génesis a su lectura. Para demostrarlo, examinaré cómo el espejo, sea temático, intersemiótico, estructural o transtextual, sustenta el conjunto del libro hasta convertirse en metáfora generalizada del *Unheimliche* freudiano, según una de las lecturas que propondré de esta omnipresencia.

## 1) Representar y narrar el espejo

Una especularidad polifacética caracteriza *Casa de Muñecas*, manifestándose en un sinfín de juegos de reflejos y ecos, tematizados por la representación concreta y simbólica del espejo en numerosos textos.

Explícitamente mencionado en dieciséis miniaturas (también declinado en una “luna” (Esteban Erlés 2012, 79)<sup>2</sup> y en copas “donde todos nos reflejábamos como seres de otro mundo” (93)), el motivo atraviesa el conjunto de la obra. Segmento idóneo para acoger el espejo como elemento diegético, la sección “Cuarto de baño” incluye tres textos saturados por la representación de la superficie reflectante: “Espejo impertinente”, “Taxi en el espejo” e “Instrucciones de uso”, que suman dos menciones titulares y otras seis ocurrencias de la palabra. Los cuantiosos retratos y fotografías referidos en los textos y representados en la imagen inaugural de la casa (12-13) son

<sup>1</sup> En *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*, Esteban Erlés integra la tercera generación de narradoras latinoamericanas y españolas que publican cuentos que “pertenecen a diferentes ámbitos de lo no mimético” (López-Pellisa y Ruiz Garzón 2019, XIV).

<sup>2</sup> En adelante, para las citas sacadas de *Casa de Muñecas* o las referencias a ilustraciones incluidas en la obra, solo indicaré la página entre paréntesis.

otros avatares de lo “pictorial en texte” (Louvel 2002) que refuerzan la omnipresencia del espejo: si la imagen que ofrecen no es invertida, resulta de una duplicación generadora del efecto fantástico, como en “Muñeca fatal”, donde el juguete “irrecuperable” se convierte en espectro obstinado en “aparecer” (32) en las fotos y absorber la vitalidad de su dueña.

Los espejos de Esteban Erlés tienen “ojos vacíos” (41), “[miran] [a una niña] dejar de crecer” (47), o “[engullen] de un solo bocado” (163) a una familia. Estas expresiones proveen de vida –más bien “malvada” (Calvo Revilla 2019, 116)– al objeto formulando una animación discreta que llama la atención sobre su simbología en la obra. “Carrefour de miracles” (Fabre 1992, 217), el espejo es, alternativamente, umbral –se cruza para acceder a otro mundo en “Abuela”, “Taxi en el espejo” o, implícitamente, “La otra orilla”–, revelador –de la pérdida de la infancia en “*Toilette*”, de la alteración de la cara por el paso del tiempo en “Tarta”–, trampa –cárcel del suicidado en “Viuda del suicida”. Aun cuando no asoma su dimensión funesta, hasta mortífera (especialmente nítida en “Instrucciones de uso”, “Reflejos negros” y “Retrato de familia”, que remiten a la dialéctica visibilidad/invisibilidad de los difuntos), *inquieta*, quizás por figurar “la interrogación sin fin del sujeto sobre sí mismo en una ida y vuelta entre su mirada y el espejo”<sup>3</sup> (Louvel 2002).

Si el “estadio del espejo” lacaniano corresponde a la toma de conciencia de la identidad a través del doble especular,<sup>4</sup> la presencia del espejo en los textos de Esteban Erlés implica precisamente la problematización de la identidad en las figuras de la escisión y del doble. Motivo fantástico por antonomasia, manifestación del *Unheimliche* identificada por Freud (1973 (1919)) en *Los elixires del diablo* de E. T. A. Hoffmann, el doble nace de la ruptura del principio de la identidad, posible bajo dos modalidades convergentes: ruptura de la Unicidad, por multiplicación, y ruptura del principio de integridad, por división (Fabre 1992, 236-37). En *Casa de Muñecas* abundan los casos de duplicación. Además de las muñecas, simulacros (“La condesita”) dotados de eternidad<sup>5</sup> (“Primeras maestras”, “Exilio”, “Sótano”) y capacidad para cobrar vida (“Rosaura”, “Traiciones”), a imagen del autómatas de *El hombre de arena*, otro texto fundacional de Hoffmann, los dobles son gemelas (“La gemela fea”, “El resplandor”), amigas idénticas (“Niñas novias”), impostores (“El hombre equivocado”, “Castigo”, “Mudanzas”) o individuos con quienes se comparte algo –nombre (“Anas”), marido (“El ramo”, “Tierra en los ojos”, “Multitud”), destino (“Enciclopedia de testas ilustres”). Con estos alternan los casos de desdoblamiento (Fabre 1992, 236), vía de la duplicidad por excelencia pues moviliza aún más el esquema de la Enajenación (239), sustentándose en varias dualidades: natural/artificial (“La niña fea”, “Otra”), ser vivo/muerto-fantasma (“Fantasmagoría”, “Orlando”), reflejo/reflejado (“Espejo impertinente”, “Taxi en el espejo”). Sintetizando ambas modalidades, “Tres gatos negros” narra un caso de metempsicosis, mientras “Instrucciones de uso” relata cómo la primera esposa muerta sustituye al reflejo de la actual, ocupando el espejo del baño, y llega a atravesar el cristal.

<sup>3</sup> La traducción es mía (“*l’interrogation sans fin du sujet sur lui-même dans un aller-retour entre son regard et le miroir*”).

<sup>4</sup> Ver el artículo de Jacques Lacan, “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu’elle nous est révélée dans l’expérience psychanalytique”, *Écrits*, Paris: Seuil, 1966.

<sup>5</sup> “Las muñecas [...] sobreviven a la niña a la que pertenecieron, no envejecen [...]. Esa dimensión inmortal, eterna de las muñecas con la que compartimos la niñez me parece de lo más inquietante que nos sucede en la vida cotidiana” (Esteban Erlés 2018, 215).

A nivel narrativo, la voz también se desdobra. En la mayoría de los textos (sesenta y tres), un narrador extra-homodiegético<sup>6</sup> se encarga del relato. En trece miniaturas, se dirige a un narratario en segunda persona del singular, otro personaje (un muerto, en “Viuda del suicida”, “Partitura”, “Primer plato”; un reflejo, en “Taxi en el espejo”) con el que interactúa. Otros nueve textos (“Terror nocturno”, “Patio interior”, “Invisibilidad”, por ejemplo) incluyen a un Tú destinatario sin que se manifieste la primera persona, como si se produjera una escisión suplementaria originando una instancia triple, narrador-protagonista-narratario que se sale de sí mismo para percibirse desde fuera. Más allá de este caso específico, si la elección del relato en primera persona –estadísticamente mayoritaria (pero no exclusiva) en el género fantástico (Fabre 1992)– implica el conocido desdoblamiento enunciativo y narrante/yo narrado, en algunas miniaturas, mediante el juego de los pronombres, el mismo lenguaje concreta la escisión del Yo, subvirtiendo la inevitable división narrador/personaje para generar el efecto fantástico. Los finales de “Otra” y “Fantasmagoría” emblematizan tal proceso: “Salen juntos, beben y se divierten, él y ella. Yo me echo mucho de menos” (72); “No sabe, el pobre, que es un fantasma. No tienen ni idea de que ya no eres tú” (67).

Siendo el reflejo una imagen invertida de la realidad, el espejo (y su prolongación, en el motivo del doble) tematiza el mecanismo de la inversión, esquema recurrente en el libro. Proteica, esta afecta, entre otros, a la simbología de la muñeca. La mayúscula del título –que, de hecho, remite a la traducción por Anton Rivas de la obra epónima de Henrik Ibsen, cuyas correspondencias con la colección abordaré más adelante– levanta sospechas, anunciando la recategorización del nombre común en propio: las Muñecas que habitan la casa escapan de la clase del juguete infantil para converger en “una especie de [...] alegoría de la mujer en cada una de las historias que le toca vivir en su existencia”, esa mujer que desempeña los papeles de “la hija, la mujer, la madre, la amante, la traidora, la engañada, la víctima, la verduga...” (Esteban Erlés 2012b). En cuanto a las muñecas *sensu stricto*, no se contentan con animarse, ni mucho menos: rechazan la pasividad enseñando la perfección y la muerte a sus dueñas (“Primeras maestras”), conspirando (“Exilio”, “Holocausto”) y traicionándolas (“Traiciones”, “La traidora”), cuando no las sustituyen, quitándoles la vida (“Muñeca fatal”, “Rosaura”). La ampliación del significado conjugada a la puesta en escena de muñecas rebeldes que “dinamitan el orden doméstico” (Calvo Revilla 2019, 118) permite a la escritora subvertir la visión tradicional de la muñeca como “espejo lúdico que devuelve la imagen de la realidad, refleja los ideales femeninos y enseña a la mujer lo que ha de ser de su existencia” (118): a través de sus Muñecas, Esteban Erlés “sabotea las dulces historias de la infancia, masacra y pervierte toda ingenuidad y articula una cosmovisión escéptica y crítica de la naturaleza humana, sin lugar para la clemencia, el perdón o la bondad” (118).

La animación de lo inanimado, otro motivo del *Unheimliche* freudiano, se extiende a una larga serie de objetos. Limitada a veces a una expresión (el “ojo de búho de un reloj antiguo” (88), los “dedos de humo que [...] saludaban” a la niña inclinada sobre el plato de sopa (95), el ovillo “que no diría una palabra más” (96)), en otras ocasiones supera la metáfora para convertirse en acontecimiento clave de la historia. Así es cómo se narran el asesinato de un vestido de comunión (“Reflejos negros”), la muerte por pena de un piano (“Partitura”) o las angustias de una casa que adquiere voz, narrativa y diegética (“Terror doméstico”). Los zapatos, en particular, parecen

---

<sup>6</sup> O sea, según la clasificación de Gérard Genette en *Figures III*, un narrador en primer grado que cuenta su propia historia (1972, 255).

hechizados, como en “El hombre equivocado”, “Un hombre en la bañera” o “Monstruos en tus pies”, donde la acumulación de verbos humanizadores junto a la anáfora pronominal permite el descubrimiento progresivo de la identidad del sujeto evocado en el título de un texto semejante a una adivinanza.

Recíprocamente, asistimos a una reificación de los seres humanos, transformados en objetos que uno encapsula para observarlos (“Rosebud”), usa (“Niño jabón”), come (“Asado de domingo”) o guarda en la nevera (“Carne fresca”), lava (“Centrifugado”), posee o abandona (“Dientes de león”), vende y exhibe (“La belleza”). Simétrica a la rebelión de las muñecas, la “muñequización” de niñas (“Niña mantel”, “La intrusa”), parejas (“Otra”) o abuelas (“Indulto”) es una modalidad recurrente de cosificación. Reinterpretado a raíz de esta reificación repetida, un fenómeno a priori meramente lingüístico es menos inocente de lo que parece, y expresiones como “Su novio [...] me queda un poco grande” (57) o “nos adoptaban [...] juntas [...] como si fuésemos dos lamparitas de noche” (139) se van tiñendo de una amenaza de literalización.

Cosificación y animación se fusionan en la miniatura final, “Luz encendida”, relato de intercambio de identidades entre casa y mujer, y se manifiestan en un detalle tipográfico. La mayúscula titular de *Muñecas* encuentra su recíproco en la pluralización de “Anas” (140), en el texto epónimo, que convierte el nombre propio en común, y ambas operaciones figuran las múltiples inversiones animado/inanimado que proliferan en el libro. De hecho, este motivo se inscribe en una confusión más amplia de las categorías (animal/humano –“Isobel”, “Princesas rana”–, vida/muerte –“Espantavivos”–, sueño/vigilia –“La otra orilla”–, etcétera) que integra la “isotopía de la transgresión” (vigente a nivel semántico, sintáctico y verbal) que Rosalba Campra considera propia de lo fantástico (2001, 189).

Transgresiva, en cierta medida, lo es la inversión axiológica perceptible en varios textos, que relatan trayectorias de víctimas transformadas en verdugos (“La gemela fea”, “Hipotermia”, “Centrifugado”), fantasmas convertidos en seres inofensivos (“Niño”, “Orlando”), belleza vuelta monstruosidad (“La belleza”). A lo largo del volumen, la escritora procede a una minuciosa negativización de las relaciones humanas pasando por una desacralización (Calvo Revilla 2019, 119) de los lazos familiares (se sugieren infanticidios en “Seis dedos” y “*Pois(s)on*”), de la amistad (la “peor amiga” (175) de la narradora le cuenta su funesto secreto en el texto epónimo), y del amor (lo figurado se vuelve literal para la protagonista de “Pedazos de amor”, a punto de “volver a perder la cabeza por aquel hombre” (54)). Proceso generalizado en el conjunto del libro, la inversión emerge ocasionalmente en el motivo del trastorno temporal (“Paradoja”), en la representación de la cripta en la segunda planta de la casa de la imagen inaugural,<sup>7</sup> o en la misma estructura textual. El quiasmo, “*analogue du miroir en rhétorique*” (Louvel 2002), sustenta la primera frase de “Farsa veneciana” y “Multitud”, la totalidad de “Espejo impertinente” y se extiende a varias líneas de “Niño mejor amigo”, en tres frases espejos donde se reverberan seis elementos de dos en dos, de cada lado de la mención de la superficie reflectante:

el niño recién muerto /  
la madre [...] alta y pálida como un castillo abandonado /  
alfombras y muebles antiguos y ceñudos /  
*espejos que reflejaban /*

<sup>7</sup> Es lo que deduzco al examinar la correspondencia entre las secciones listadas en el índice y las habitaciones de la casa, y atribuyo tal “ascensión” a una preocupación por la armonía gráfica.

las alfombras y los muebles antipáticos /  
 la señora que podría haber sido un palacio /  
 su amigo que no entonces no estaba muerto. (92)

Omnipresente, el mecanismo de la inversión reproduce el del *Unheimliche* freudiano ya evocado brevemente, “aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (Freud 1973, 219). Si recordamos, con Jean Fabre, la paradoja inherente al concepto,<sup>8</sup> el brote de lo ominoso supone una especie de doble movimiento, de oscilación –de inversión reiterada, si se quiere– entre lo familiar y lo extraño. Así, en la mayoría de las miniaturas de Esteban Erlés, “[lo] monstruoso se esconde en los pliegues familiares y en la naturaleza femenina” (Calvo Revilla 2019, 119), y son las muñecas, productos de “una extraña conjunción de belleza y espanto” y dotadas de una especial “capacidad para lo siniestro” (121), las que encarnan este funcionamiento. Lo cual no impide que el humor gripa el mecanismo, como en “Fantasma (Homenaje a J.J. Arreola)”, donde se invierte la inversión: la familiarización de lo extraño (el planchado del hombre amado convertido en fantasma), motor del desquite femenino, constituye un contrapunto paródico a todos los textos que estriban en un proceso de desfamiliarización de lo familiar.

## 2) El espejo, bisagra intersemiótica

Si hasta aquí he limitado el análisis de la representación del espejo y el estudio de la figuración de su mecanismo a la materia textual del libro, toca abordar sin más dilación su componente visual examinando los juegos de reflejos entre texto e ilustración.

Remontarse a la génesis de la obra permite medir la importancia de la imagen en el libro. Tras el encuentro en Facebook de la escritora con Morante, la transformación en volumen de publicaciones digitales aisladas pasó por la extracción –por la primera– de textos temáticamente coherentes, la selección e ilustración –por la segunda– de los “microrrelatos que más la inspiraban” (Esteban Erlés 2018, 215), y su desplazamiento al formato impreso. De ahí “un libro a dos voces” (Morante 2018, 214), donde la ilustradora propone “su particular y hermosísima lectura” (Esteban Erlés 2018, 215) de las miniaturas elegidas. En total, veinticinco piezas narrativas llevan ilustraciones, productos de una sugerencia visual resultante de cierta dimensión ecfástica de estos microrrelatos, y la disposición casi exclusivamente frontal de texto e imagen reproduce la relación entre objeto e imagen reflejada en un espejo.

Impregnado de los terrores nocturnos infantiles de la ilustradora,<sup>9</sup> el dibujo también se caracteriza por el recurso a la bicromía negro-gris/magenta, acentuada por la presencia del blanco (imagen 1).

<sup>8</sup> “*Unheimlich* est le contraire de *heimlich*, qui signifie familier. L'étrange est donc ce qui n'est pas familier. Mais le mot *heimlich* possède un autre sens: 'caché', 'tenu secret', en conséquence 'effrayant'. L'*Unheimliche*, l'étrange-effrayant s'oppose donc au familier qui, en tant que caché, est lui aussi effrayant. Les deux contraires morphologiques ont finalement le même sens!” (Fabre 1992, 74).

<sup>9</sup> Ver Morante 2012.



CUARTO DE JUGUETES

Imagen 1: Patricia Esteban Erlés y Sara Morante, *Casa de Muñecas*, Madrid: Páginas de Espuma, 2012, p. 18-19

Al respecto, la triple correspondencia establecida por Leticia Bustamante Valbuena (2015) convence: las dos tintas equivalen a la depuración textual, el color negro a la presencia de lo siniestro y al ambiente gótico, el magenta al “protagonismo de la figura femenina” (Calvo Revilla 2019, 114) y al “simbolismo feminista” del libro (Esteban Erlés 2018, 215). Preciso, armonioso y redondo, el trazo privilegia las curvas que recuerdan lo femenino, a la vez que facilita superposiciones fuentes de extrañeza, en juegos de transparencia e intrincación de líneas que evocan las formas imbricadas de Escher (“Rosebud”, “Cineclub”, “Secreto”). Llama la atención el cuidado aportado a la realización de los motivos vegetales que cubren los empapelados, muebles y prendas (“Isobel”, “Toc”, “Niñas novias”), metonimia de un universo femenino delicado que contrasta con las recurrentes calaveras risueñas (“Cineclub”, “Espejo impertinente”). Las numerosas flores cortadas –lirios negros, posiblemente, como un símbolo de pureza *à rebours*– (“Novela negra”, “Tierra en los ojos”) refuerzan el parentesco de algunas ilustraciones con la *vanitas* sugiriendo que la muerte siempre está al acecho. Los cráneos se amontonan, las cabezas decapitadas también (“*Killer barbies*”, “Enciclopedia de testas ilustres”), pero mucho más inquietantes son las cicatrices, arrugas o grietas que recorren casi todas las caras (“Rosebud”, “Sopa”, “Novela negra”) de personajes dotados de miradas muy expresivas, demasiado humanas, a veces<sup>10</sup> (“La traidora”, “Retrato de familia”, “El resplandor”).

Exceptuando la imagen que acompaña a “Niño jabón”, cuyo tamaño reducido traduce visualmente la pequeñez de la pastilla y la miniaturización del ser humano, y

<sup>10</sup> Morante subraya la coincidencia de sus dibujos con los “personajes tan a flor de piel” de Esteban Erlés: “representan personajes [...] muy humanos, algo que puede verse claramente en el realismo de las caras: muñecos incluso con caras humanas que parecen formar parte de la familia” (2012).

cuatro casos de “desbordamiento” icónico, las ilustraciones (veinte) ocupan la casi totalidad de la página impar, dejando la par libre para el texto. Basándose en la unidad de efecto identificada por Poe en la narrativa breve,<sup>11</sup> Liliane Louvel señala una fuerte afinidad de esta con lo visual (2011, 14), una analogía que descarta el prejuicio acerca de la falta de narratividad de la imagen fija (Fabre 1992). La unidad, la compacidad y la rapidez (Louvel 2011) de las ilustraciones de Morante les permiten impactar y también, si no *contar*, *sugerir* un antes y un después del instante que condensan, a partir de un detalle o de elementos más o menos periféricos. En “La traidora”, por ejemplo, la parodia de la iconografía cristiana de la Virgen con Niño, con los ojos inyectados de sangre de la niña y la mirada aterrada de la muñeca a quien falta un zapato, parece esconder un crimen por venir. Al respecto, el esbozo de secuencia narrativa en “Traiciones”, cuya ilustración invade la doble página, constituye un caso excepcional de fragmentación temporal, ya que la imagen se desdobra en dos momentos diegéticos distintos anunciados por el plural del título (cuando niña, madre y muñeca, de pie delante de la mesa, se entregan a un juego de miradas desviadas, y cuando la niña está tumbada en el suelo, boquiabierta, como paralizada).

El poder sugestivo del dibujo también permite superar la presunta incapacidad de la imagen fija para restituir “esta invisibilidad, hasta esta indecidibilidad, que constituyen buena parte de lo Fantástico obtuso, el arte de la lítote y de lo no-dicho o menos-dicho”<sup>12</sup> (Fabre 1992, 281). Una manera de resolver la cuestión de la posibilidad y deseabilidad de la representación visual de lo no dicho en un microrrelato es considerar que tanto el género hiperbreve como la imagen fija y aislada se inscriben en una “estética de la elipsis” (Andres-Suárez 2008). La “tensión entre el silencio y la escritura” (Andres-Suárez 2008, 51) propia del microrrelato encuentra equivalencia en la tirantez entre lo invisible y lo dibujado, sin que necesariamente coincidan los vacíos representativos textuales y visuales. Así, aprovechando las “muchas posibilidades” que “deja abiertas” (Morante 2018, 214) un texto tan mínimo como “Toc”, un detalle de la ilustración va “más allá” del texto al abrir una pista interpretativa sin dilucidar el misterio. La línea roja que parte de la comisura de los labios de la mujer camuflada en el papel pintado puede insinuar que la verdadera amenaza no está fuera sino dentro de casa, encarnada por el personaje femenino<sup>13</sup>. De manera más general, los múltiples rasgos que comparten imagen y microficción (categoría más amplia que el microrrelato) –“ambigüedad, intensidad y condensación semántica” (Noguerol 2008, 185) y, entre otros, predisposición por las epifanías y el silencio (196-97)– autorizan a pensar la primera como “principio fundamental” de la segunda (188), según un parentesco basado, en especial, en una dualidad completud/incompletud, cierre/apertura, o en un doble movimiento, centrípeta y centrífugo.

En el caso de *Casa de Muñecas*, la conexión constitutiva entre ambas manifestaciones artísticas lleva a una “creación simbiótica” regida por “una lingüística de la imagen y por una iconología del texto, donde texto e imagen pueden ser contemplados en una unidad perceptiva” (Calvo Revilla 2020, 105). Si el “hibridismo semiótico” (Calvo Revilla 2020, 108) nace a posteriori, la complementariedad y el

---

<sup>11</sup> Ver Edgar Allan Poe, *Essays and Reviews*. Ed. G. R. Thompson, New-York: Literary Classics of the United-States, Inc., 1984.

<sup>12</sup> La traducción es mía (“*cette invisibilité, voire cette indécidabilité, qui constituent bonne part du Fantastique obtus, l’art de la litote et du non-dit ou du moins-dit*”).

<sup>13</sup> La identificación de una probable alusión al relato de Charlotte Perkins “The Yellow Wall-paper” (1892) da a otra lectura, también válida, que no detallaré aquí.

diálogo iconotextual se derivan del reto asumido por lo que Morante llama una “buena ilustración” –que, de hecho, es muchísimo más que eso–: “contar lo mismo que el texto, pero [...] [iluminando] los rincones que puedan estar apagados o que pasan desapercibidos” (2018, 213). Frente a tal “simbiosis textovisual” (Calvo Revilla 2020, 108), el recorrido del “lectoespectador” (Mora 2012) está hecho de múltiples vaivenes entre texto e imagen, conscientes o no –ya que la disposición de ambos elementos favorece su visión simultánea–, liberados del orden de elaboración del volumen. Así, la ilustración que acompaña “El columpio”<sup>14</sup> compensa la depuración textual llevada al extremo contribuyendo a descodificar el significado. Imagen y texto convergen e interactúan, como bien muestra R. Tyler Gabbard siguiendo un enfoque cognitivo en el análisis que lo lleva a concluir que la experiencia narrativa “mejorada” se produce involucrando la respuesta participativa del lector a lo macabro (2017, 96) (imagen 2).

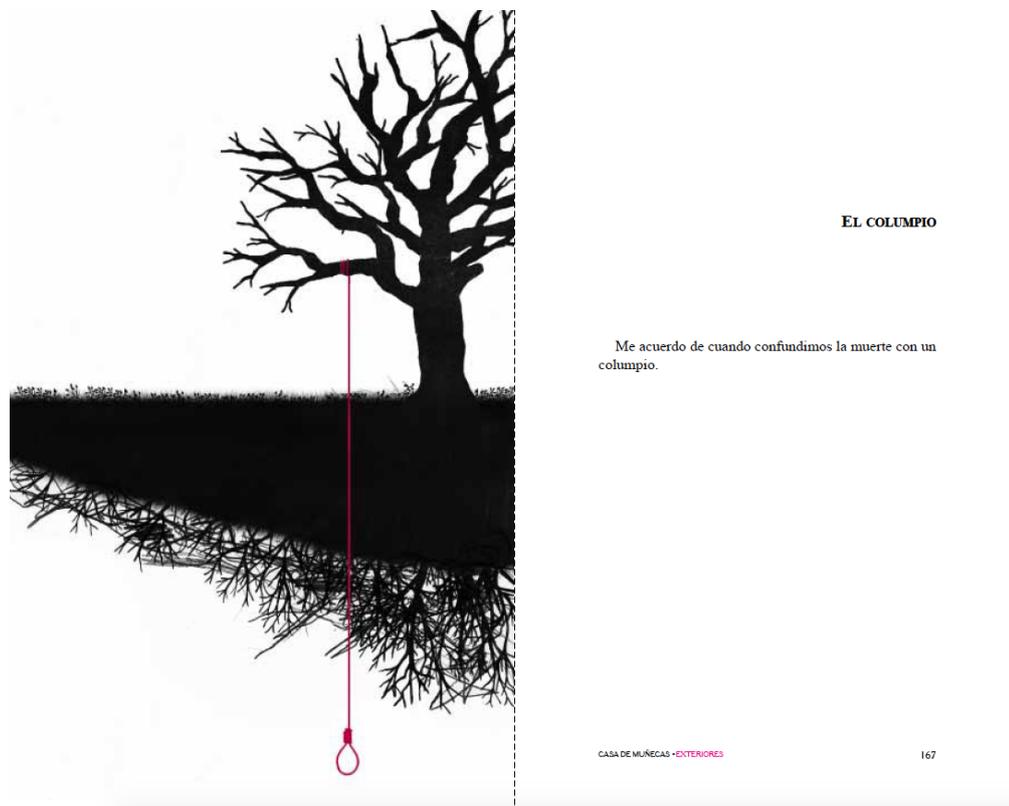


Imagen 2: Patricia Esteban Erlés y Sara Morante, *Casa de Muñecas*, Madrid: Páginas de Espuma, 2012, pp. 166-67

Ahora bien, esta simbiosis o “sinergia” (Calvo Revilla 2019, 113) entre imagen y texto no pasa necesariamente por una convergencia iconotextual. Algunas ilustraciones no solo completan los textos, aportándoles información suplementaria, sino que cultivan desfases, divergencias, hasta contradicciones respecto al contenido textual, como si se empeñaran en narrar otra cosa. Pienso en “Castigo”, donde la representación de una anciana en el armario no corresponde a la niña evocada en el texto ni –a priori– a los

<sup>14</sup> Señal de que esta miniatura “da para mucho más”, se convierte en fragmento de una posterior publicación de Esteban Erlés en Facebook, más extensa y acompañada de una fotografía que representa a dos niñas gemelas colgadas de un árbol.

Monstruos Oscuros mencionados; “Retrato de familia”, donde los muñecos no aparecen “sentados en torno a la mesa” (87) sino ahorcados como títeres funestos; “Sopa” y “Novela negra”, cuyas ilustraciones se distancian de los textos para reflejar la “muñequización” observada a escala del conjunto del libro. En la imagen asociada a “Luz encendida”, además de la negrura dominante, llaman la atención las dos grietas en la fachada, que difícilmente encuentran correspondencia textual (a no ser que se lean como consecuencias del vano intento de desplazarse de un edificio de doscientos años). En cambio, se impone la referencia a “The Fall of the House of Usher”, relato de Poe lleno de efectos de espejo<sup>15</sup> y emblemático del *Unheimliche* freudiano que obra a lo largo de la colección de Esteban Erlés.

En realidad, en las veinticinco piezas ilustradas, el lector “se enfrenta [...] a una triple narración: la que proporciona el microrrelato propiamente dicho, la procedente de las ilustraciones y la que se desprende de la interacción simbiótica entre los componentes verbales y visuales” (Calvo Revilla 2019, 114), divergencias inclusive, las cuales no resultan de una visualización infiel (Genette 1987, 409) del texto sino más bien de una conexión con el conjunto del libro. En ocasiones, el dibujo se desborda del marco asignado (la página), invadiendo el espacio de la doble página. Ya señalado en “Traiciones”, el procedimiento permite a la imagen narrar lo que el texto deja en suspenso, mientras en “*Killer barbies*”, al posibilitar el estiramiento del horroroso palangre del cual penden cabezas de barbies decapitadas, sangrantes, enucleadas, escalpadas, perforadas por anzuelos, potencia la expresividad del texto generando una violencia visual impregnada de humor negro. En “Novela negra” y “Enciclopedia de testas ilustres”, el desbordamiento de las ilustraciones compensa la extrema reducción textual haciendo eco a los títulos, que evocan irónicamente géneros literarios o textuales amplios. ¿Expresan estos cuatro casos de ruptura de los límites una veleidat de la imagen de imponerse ante el texto? Como mínimo, enseñan que si la ilustración, genéticamente, es segunda, no es secundaria: ella también narra, a riesgo de deconstruir lo que cuenta el texto ofreciendo una imagen deformada de su contenido.

### 3) El espejo, estructura de la colección

Identificado como motivo o mecanismo en las miniaturas contempladas como unidades autónomas, luego entre los textos y sus ilustraciones, en una versión a veces deformante, el espejo también obra a otra escala, observándose reflejos entre elementos alejados en el libro.

Reunidos en *Casa de Muñecas*, los microrrelatos de Esteban Erlés son las piezas de un dispositivo generador de lo que Marie-Ève Thérénty llama “l’effet recueil” (2007). Como totalidad significante, la colección equivale a un material *compuesto*,<sup>16</sup> unificado tanto por la voluntad del autor como por una lectura reveladora de la intratextualidad visible en efectos de recurrencias temáticas, estructurales y simbólicas. Más allá de las que tienen que ver con el espejo, señaladas antes, cabe mencionar la relativa homogeneidad formal del conjunto –con textos cuya extensión (título incluido) va de doce a quinientas veinte palabras, entre los cuales dieciséis no superan las treinta palabras, y solo nueve pasan de la página– y las continuidades temáticas en torno al “hecho mismo de ser mujer, de sobreponerse al papel de muñeca de carne y hueso que

<sup>15</sup> Ver Louvel 2011.

<sup>16</sup> Thérénty toma prestado el concepto de las ciencias de materiales, para expresar que, en la colección de textos, el todo es más que la suma de sus partes.

con frecuencia se nos obliga a asumir” (Esteban Erlés 2018, 215). Historias de muñecas, niñas, esposas, madres y abuelas recluidas en casas claustrofóbicas, víctimas, testigos o autoras de traiciones, infidelidades, muertes, crímenes ocurridos en la esfera familiar, expuestas a miedos y eventos sobrenaturales que marcan la transgresión de varias fronteras. Más discretamente, se repiten algunos motivos como el incendio, el ahogamiento, la infidelidad conyugal, la detención del crecimiento, y se responden unos títulos. En la serie de los “Niño” seguido de sustantivo adjetivado, “Niño mejor amigo” y “Niña mantel” constituyen textos espejos por su disposición frontal, sus extensiones parecidas y la similitud de sus estructuras.

A nivel gráfico, otras continuidades se perfilan entre elementos distantes del componente visual que incluye, además de las veinticinco ilustraciones de los textos, las de portada y contraportada, de las diez secciones del volumen, y la imagen inaugural de la casa. Así, la imagen asociada a “Manderley en llamas” evoca el edificio de la portada, también incendiado y objeto de la mirada de un personaje exterior dominante, cuando la ilustración de “Luz encendida” sintetiza a la vez que distorsiona las demás representaciones de casas que ocupan algunas páginas del libro para exhibir, con la figura de un edificio oscuro y agrietado, la verdadera cara de la casa de muñecas. Otros ecos relacionan las imágenes que introducen las secciones con las ilustraciones de los microrrelatos, en torno a motivos reiterados como la soga de ahorcamiento (“Manderley en llamas”, “El columpio”, “Dormitorio principal”), el maniquí de sastre sin cabeza o con calavera (“Enciclopedia de testas ilustres”, “Desván de los monstruos”), o el féretro negro (“Tierra en los ojos”, “Cripta”). Estas repeticiones icónicas se combinan con las recurrencias textuales para conformar una totalidad semióticamente simbiótica que implica la sustitución de la “lectura” lineal por una multiplicidad de recorridos, cadena de fecundas idas y vueltas entre una pieza y otra, una pieza y el conjunto, texto e imagen, y así sucesivamente.

En el marco de las reiteraciones que tejen el entramado de la colección, estos juegos de reflejos entre los textos y entre las imágenes se entrecruzan con otra relación especular, suerte de tercera dimensión que corresponde a los vínculos entre texto y peritexto<sup>17</sup> (no solo verbal sino también icónico). En *Casa de Muñecas*, la clave del dispositivo forjado por Esteban Erlés es el paralelismo entre libro y casa de muñecas, “principio rector de la estructura de este artefacto literario” (Calvo Revilla 2019, 114). En el índice “plano de la casa” (Calvo Revilla 2019, 114), un primer nivel de intertítulos anuncia la correspondencia de las secciones con las estancias del edificio en miniatura. Paradójicamente, estos títulos internos (Genette 1987, 297) marcan la fragmentación del libro reforzando su unidad arquitectónica, figurada por la imagen de la casa que surge a continuación. Desplegándose en la doble página, aparece una casa a primera vista deshabitada (alberga en realidad gato, mujer, muñecas, calaveras y retratos), sin pared frontal ni puertas entre las habitaciones, de configuración casi simétrica y cuadrangular duplicada por las líneas horizontales y verticales de la escalera, la barandilla, los anaqueles de la biblioteca y el ajedrezado de la cocina y del baño (imagen 3).

---

<sup>17</sup> Ver Genette 1987. Uso la terminología genettiana por razones prácticas y teóricas, pero sin voluntad de jerarquizar texto e ilustración, pues en el caso que nos ocupa, el papel de esta, a pesar de su posterioridad respecto a ese, en absoluto es accesorio.



Imagen 3: Patricia Esteban Erlés y Sara Morante, *Casa de Muñecas*, Madrid: Páginas de Espuma, 2012, p. 12-13

Se reconocen las estancias que dan sus títulos a las secciones, con el caso particular de la Cripta evocado anteriormente. Como el plano del inmueble incluido al final de *La vie mode d'emploi* de Georges Pérec, la imagen de la casa no solo permite visualizar el espacio diegético de la mayor parte de las historias compiladas sino también y sobre todo la estructura del volumen. Verdadero mapa del libro dotado de un papel programático, es el índice llevado a la imagen. Miniaturización, regularidad y fragmentación son los rasgos que comparten la casa y el libro, y la correspondencia se puede prolongar: si las secciones son las estancias de la casa, los microrrelatos son los muebles y objetos que las guarnecen, y la comunicación de las habitaciones “por fuera”, gracias a la ausencia de pared necesaria al juego, metaforiza las relaciones entre secciones y entre miniaturas gracias al peritexto.

En el cuerpo del libro, una ilustración (página par) y un título (página impar) abren cada una de las secciones, separadas por páginas magenta como espacios compartimentados con tabiques de papel. Unos “temas, motivos, enfoques o tonos” (Bustamante Valvuela 2015, 116) predominantes les aportan una fuerte coherencia, en relación con los espacios diegéticos a que remiten sus títulos. “Dormitorio principal”, por ejemplo, reúne relatos de secretos de alcoba, mientras en “Cocina” se narran angustias, venganzas, crímenes de connotaciones culinarias, con alguna excepción, como el incongruente “Destino” en esta parte.<sup>18</sup> Todas las ilustraciones de las secciones remiten a la imagen inaugural de la casa, imagen matriz. Salvo en las ilustraciones de “Cocina” y “Exteriores”, donde aparecen elementos nuevos (la sartén llena de cráneos

<sup>18</sup> Si la inclusión de “Sótano” al final de la sección “Desván de los monstruos” también sorprende, cobra coherencia haciendo las veces de transición hacia la sección siguiente, “Cripta”, cuya representación gráfica aparece ascendida a la segunda planta, en la imagen inaugural de la casa de muñecas.

que se cuecen a fuego y la planta desarraigada), las imágenes intercaladas suelen retomar un objeto clave, metonímico, que concentra la representación de la habitación correspondiente en la imagen totalizadora de la casa. Sin embargo, un juego de buscar diferencias revela desfases gráficos, a veces leves pero significativos, como la tendencia de las ilustraciones de las secciones a incluir más representaciones concretas de peligro. Pienso en “Dormitorio infantil”, “Dormitorio principal” o “Cuarto de baño”, con el aparato de radio provisto de cable y enchufe, en equilibrio inestable sobre un taburete, listo para caer en la bañera y electrocutar a quien se atreva a bañarse. En cuanto al desplazamiento de unos objetos, como el candelabro en forma de mujer (del salón comedor de la casa de la imagen matriz a “Cripta”) o el frasco de veneno (de la cocina a “Salón comedor”), y a la inversión de la imagen de la mujer sin ojos representada en la biblioteca en la sección epónima, son detalles que refuerzan la presencia del *Unheimliche*.

Consolidando la equivalencia casa-libro, las espacialidades diegética y libresca se reflejan mutuamente mediante una metaforización de las opciones de lectura en una triple “Hoja de ruta” preliminar dirigida a un narratario femenino más o menos fantasmal, en segunda persona. Si el libro impreso, con su índice y paginación, ordena las secciones y textos que incluye, se plantean tres itinerarios alternativos por la casa de muñecas. En cada “ruta” (14), las referencias a las habitaciones y las alusiones a elementos diegéticos reconocibles son los hitos que delinean los posibles trayectos para recorrer la casa-libro: de dentro hacia afuera (del “Dormitorio infantil” a los “Exteriores”), de fuera hacia adentro (de los “Exteriores” al “Desván de los monstruos”), o desde el más allá (de la “Cripta” al “Cuarto de juguetes”).<sup>19</sup> Verdadera encrucijada, el peritexto instauro el libro como conjunto laberíntico donde la linealidad no es más que una opción entre muchos otros caminos que entran o salen, suben o bajan, atajan o serpentean. Reminiscencia cortazariana de *Rayuela*, la “Hoja de ruta” de Esteban Erlés promueve una lectura lúdica hecha de vaivenes de estas instrucciones a los textos, de un texto a otro, de una sección a otra, *ad libitum*.

El paralelismo casa-libro también se concreta en la forma de coincidencia entre el objeto casa y el objeto libro, por la clausura de este. Ya que la portada parece ofrecer una imagen de la fachada principal de la casa, se puede imaginar en contraportada una representación de la fachada posterior del edificio (aunque a otra escala, en su totalidad y asediada por llamas exteriores), como si la cubierta del libro reprodujera las fachadas. El contrapunto entre portada que exhibe una casa habitada y contraportada que cierra el volumen con la imagen de un edificio vacío crea una inversión que da por finalizado –provisionalmente– el recorrido. A eso se añade un marco peritextual doble, cuyas piezas más visibles son “Sweet home” y “Advertencia final”, anexos de títulos antifrásticos: el primer texto anuncia “secretos inconfesables” e “historias [...] perversamente interesantes” (17) y el segundo, para una advertencia, llega muy tarde. La confrontación de las miniaturas encuadradas evidencia la ironía, confirmada por la inversión de valor que sufre la casa de muñecas de un texto a otro: “el juguete predilecto de innumerables damiselas rubias” (17) se convierte en “falso juguete”, “juguete maldito”, “regalo insensato” recibido por “desafortunadas chiquillas”, “mascota sombría” que vigila a su dueña (179). Encima de una dedicatoria triple, tres epígrafes liminares y uno final, interrumpido por el colofón y la imagen de una calavera, duplican el efecto de marco estableciendo una circularidad en torno al motivo de la eternidad de las muñecas.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Ver los itinerarios que identifica Bustamante Valvuela (2015).

<sup>20</sup> “La eternidad es el infierno de las muñecas” (11). “Te condeno a ser feliz, eternamente. / Y se  
124 ~ *Microtextualidades. Revista Internacional de microrrelato y minificción*. N. 10 pp.112-135 ISSN: 2530-8297

El conjunto de los elementos que fundan la equivalencia casa-libro lleva a reinterpretar el título de la obra, cuyo papel clave tiene que ver con su naturaleza ambivalente. Si las resonancias intertextuales inevitables (con el drama feminista de Ibsen, relato de la rebelión contra los deberes de madre y esposa que impone una sociedad apretujada por códigos y prejuicios) o probables (con *Casa de geishas* de Ana María Shua, para un lector de micronarrativa hispánica contemporánea) ya invitan a trascender la mera dimensión temática del título, el juego de espejos entre la casa de muñecas y el libro desvela su rematización.<sup>21</sup> Título homogéneo (no “mixto” (Genette 1987, 92), a diferencia de los títulos donde términos distintos se refieren al sujeto y al objeto), pero *à double entente*, a la vez temático y remático, *Casa de Muñecas* señala una galería de personajes, nombra un espacio textual habitado por una serie de Muñecas, un edificio libresco que alberga una colección de historias muñequiles.

Si la casa es el libro (o viceversa), la equivalencia se traslada para conducir a una analogía entre casa (o habitación de casa) de muñecas y microrrelato. Dispositivo que escenifica un espacio doméstico y la miniaturización del mismo,<sup>22</sup> la casa de muñecas bien parece reproducir el funcionamiento de los relatos hiperbreves de Esteban Erlés. Ambos comparten una dualidad antagónica entre cierta completitud y alguna dimensión enigmática. Reconocemos la consumación y perfección formal del microrrelato en una habitación de casa de muñecas que “[lo] tiene todo”, donde “aparece cada elemento perfectamente organizado, construido, pero a escala” (Castro 2012). “La casa de muñecas conserva un orden intocable, no puede cambiarse de sitio un sillón orejero, ni un quinqué sin dramáticas consecuencias” (179), leemos en la “Advertencia final” enriquecida por un carácter metatextual oculto si se sustituye la mención de los muebles por una referencia a las palabras de una miniatura. Asimismo, la impresión de “congelación” o “estilización” de la vida que se desprende de las casas de muñecas puede remitir al enigma escondido en los silencios de cualquier microrrelato (Castro 2012). La analogía se concreta, en cierto modo, con “Terror doméstico” (veintiocho palabras) y “Luz encendida” (ochenta y ocho palabras), que ofrecen la representación de “casas miniaturas” y, al dar protagonismo y voz narradora a viviendas, funcionan como “textos-casas”.

#### 4) Especularidad transtextual

Los múltiples juegos de reflejos que acabo de analizar configuran una estructura especular polifacética característica de la obra. Más indirectas, otras formas de especularidad, calificables de “transtextuales”<sup>23</sup> (pero que en los casos que voy a contemplar, relacionan las miniaturas con elementos exteriores a la colección o, al contrario, con partes de sí mismas), hacen aún más compleja la estructura global.

Activa tanto en la creación como en la recepción del libro, la memoria de textos y obras artísticas anteriores que suponen la intertextualidad y la hipertextualidad<sup>24</sup> (a

---

estuvieron olvidando, durante un millón de años.” (181)

<sup>21</sup> Genette 1987.

<sup>22</sup> Ver Constantin 2018.

<sup>23</sup> Me refiero al concepto de transtextualidad como “transcendance textuelle du texte –tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes” (Genette 1982, 7).

<sup>24</sup> Sigo utilizando la terminología de Genette, que define la primera como “présence effective d’un texte dans un autre” (1982, 8) mediante citas, alusiones o referencias, la segunda como “toute relation unissant un texte B ([...] hypertexte) à un texte antérieur A ([...] hypotexte)”, siendo ese un texto derivado de este

veces intersemióticas) detectables en *Casa de Muñecas* implica la presencia de ecos o, porque no, *reflejos* de dichos textos y obras. El título de la colección, como ya mencionado, convoca la obra epónima de Ibsen, y la convergencia temática se manifiesta tanto de manera difusa como de modo puntual. Combinadas a la omnipresencia de los personajes muñequiles y al ambiente doméstico de las historias de Esteban Erlés, se dibujan trayectorias entre las miniaturas, por ejemplo desde la sumisión total de “La niña obediente” hasta la reacción de la protagonista de “Efecto mariposa”, que empieza a “hacer la maleta” (66) una vez que su marido adúltero intenta obtener su perdón, o hasta la filiación tenebrosa sugerida en “Sopa”, “Seis dedos” o “Pois(s)on” –tantos hitos que recuerdan la evolución de la ibseniana Nora, que decide huir de su papel de muñeca para llegar a ser ella misma abandonando hogar, marido e hijos. Entre los “maestros en el género breve” citados por la misma escritora, ya evocé la influencia de Poe, “maestro de oscuridades” (Esteban Erlés 2018, 213), cuyos relatos como “The Fall of the House of Usher” o “William Wilson” dejaron sus huellas en *Casa de Muñecas*. En cuanto a Silvina Ocampo, “que aborda en sus historias un universo femenino lleno de crueldad y delicadeza” (Esteban Erlés 2018, 213), unas reminiscencias de *La furia y otros cuentos* asoman entre las páginas de la colección de Esteban Erlés, como “Mimoso” en “Asado de domingo”, “Voz en el teléfono” o “Las fotografías” en “Tarta” (relato empapado en el ambiente empalagoso de las funestas fiestas de cumpleaños narradas por la escritora argentina) y “La niña monja”. Las miniaturas también convocan el recuerdo de Julio Cortázar (“Casa tomada” en “Huésped”) y recuerdan la atmósfera de los microrrelatos reunidos por Fernando Iwasaki en *Ajuar funerario*. La referencia a *El hombre de arena* de Hoffmann riega el conjunto del libro, manifestándose ocasionalmente de modo patente. Fuente del *Unheimliche*, la combinación de la pseudo animación de la autómatas con el tema del arenero que arranca los ojos a las criaturas (interpretado por Freud como manifestación de la angustia de la castración) se plasma en todas las miniaturas que narran cómo las muñecas cobran vida –o llegan a ser perfectos simulacros (“La condesita”)– o aluden al motivo de la enucleación –simbólica (“La niña monja”) o no (“Intimidad con el muñeco”)– del ojo, y en todas las ilustraciones que muestran personajes de ojos desorbitados (29, 94, 114, 164).

Fuera de la intertextualidad *sensu stricto* se identifican varias marcas de “intersemiotividad cinematográfica en régimen literario”<sup>25</sup> (Gris 2016): algunas alusiones bastante obvias –a *La Passion de Jeanne d’Arc* (Carl Theodor Dreyer, 1928) en “Niñas novias”, *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) en “Rosebud”, y *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940) en “Manderley en llamas” y en todas las ilustraciones donde un personaje femenino recuerda la lúgubre señora Danvers<sup>26</sup> y probables reminiscencias más subterráneas –*The Exorcist* (William Friedkin, 1973) y *Child’s play*<sup>27</sup> (Tom Holland, 1988), a escala del conjunto de la colección, *The Sixth sense* (M. Night Shyamalan, 1999) en “Niño” y “Orlando”. “El resplandor” es un caso aparte, quizás no muy alejado de la adaptación transmedial, como sugiere la coincidencia del título de la miniatura con la traducción del de la película de Stanley Kubrick (*The Shining*, 1980). El motivo de la reversibilidad, que estructura el conjunto del texto

---

(13).

<sup>25</sup> La traducción es mía (“*intersémioticit  cinematographique en régime littéraire*”).

<sup>26</sup> Ver el artículo donde Calvo Revilla explora más detenidamente las relaciones entre las miniaturas de Esteban Erl s y estas tres películas o, en el caso de *Rebecca*, la novela epónima de Daphn  du Maurier adaptada por Hitchcock (2019, 122, 127-128).

<sup>27</sup> *Mu eco diabólico*, en España.

(“Éramos temibles”/“éramos adorables”, “Por eso nos adoptaban”/“Por eso nos devolvían” (139)), el protagonismo de las gemelas vestidas de azul que, en la ilustración, parecen darse la mano, y la repetición temporal, *ad vitam aeternam* o más allá (“cada vez”) “reescriben”, si se quiere, la película, elle misma adaptada de la novela epónima de Stephen King, inspirada en “The Masque of the Red Death” de Poe. Este *feuilletage* referencial se articula a la referencia a una especie de meme de Internet,<sup>28</sup> unidad cultural replicable objeto de variaciones que propongo identificar como las gemelas inquietantes: representadas en “Identical Twins, Roselle, N. J.” (1966), la foto de Diane Arbus que posiblemente inspiró a Kubrick para la apariencia de las gemelas Grady –recordadas por Morante en su ilustración de “El resplandor”–, las gemelas se volvieron a encarnar en dos espeluznantes muñecas victorianas que se pasearon por Londres en 2015 para promocionar la última atracción de un parque temático, cuya foto acompañó la publicación en Facebook en julio de 2019 de “La gemela fea”, otra miniatura de *Casa de Muñecas*.<sup>29</sup>

Reescrituras plenamente literarias y reivindicadas son, en cambio, las tres miniaturas que abren la sección “Biblioteca”, homenajes explícitos a escritores emblemáticos de la tradición del microrrelato. Derivadas de hipotextos relativamente fáciles de identificar (“Cuento de horror” de Juan José Arreola, “La carta” de Luis Mateo Díez, “El dinosaurio” de Augusto Monterroso), las primeras dos resultan de transformaciones heterodiegéticas (entre las cuales una transexuación), la tercera de una transformación cuantitativa (mezcla de extensión y expansión) y homodiegética.<sup>30</sup> Este último texto también corresponde a lo que Richard Saint-Gelais define como expansión transficcional, prolongación de una ficción previa en el plano temporal o diegético (2011, 71), donde en este caso se articulan precuela (narrándose lo que precede al inicio del relato) y expansión paralela (narrándose la acción simultánea a lo que ocurre en la ficción extendida). En cierta medida, esta reescritura por Esteban Erlés, combinada a la mención del reptil fósil en la “Ruta número 1”, concreta la transformación de “El dinosaurio”, tantas veces reelaborado y parodiado, en verdadera transficción (Saint-Gelais 2011), o hasta, quizás, en meme.

En los anaqueles de la “Biblioteca” de la casa de muñecas, las tres miniaturas que siguen a los homenajes dialogan con algunos cuentos tradicionales, objetos de varias reconfiguraciones y sedimentaciones y convertidos en ficciones autónomas, o transficciones.<sup>31</sup> “Simulacro” y “Princesas rana” (pero también “Dientes de león”, en menor medida, con sus alusiones a Pulgarcito y Hansel y Gretel), no son textos independientes sino versiones humorísticas y paródicas que reactivan la memoria de los cuentos de que proceden alterando su material diegético. Con su *Blancanieves* en el

<sup>28</sup> Elemento mínimo de información cultural transmisible de un individuo a otro, según el término acuñado por Richard Dawkins en *The Selfish Gene* (1976), el meme de internet se entiende “como una construcción multimedia rápidamente propagada a través de los espacios sociales de la web, con un fuerte componente de viralidad, y que acaba constituyéndose como una referencia con entidad propia” (Escandell Montiel 2018, 247).

<sup>29</sup> Ver Calvo Revilla 2020.

<sup>30</sup> En una transformación homodiegética, la diégesis cambia pero se conserva la identidad de los personajes, mientras que en una transformación heterodiegética, “l’action change de cadre, et les personnages qui la supportent changent d’identité” (Genette 1982, 422), siendo el cambio de sexo una variación posible. Extensión y expansión son dos formas de aumento textual, “par addition massive” (Genette 1982, 364) o “dilatation stylistique” (372).

<sup>31</sup> Refiriéndose à Saint-Gelais para analizar *Petits Chaperons* de José Luis Zárate, Cristina Álvares evoca “l’autonomie de la fiction par rapport aux textes qui la configurent dans des récits spécifiques” (2013, 153).

psiquiátrico y su “príncipe rana” pluralizado y feminizado, Esteban Erlés propone reescrituras que *compensan* el formato limitado: si la esencia del microrrelato estriba en una tensión entre cantidad textual mínima y amplitud máxima del mundo inducido, invitando al lector a “colmar lo de-narrado”, como formula Cristina Álvares (2013, 159-60), “la referencia a una ficción preexistente reduce considerablemente la amplitud del mundo. Y mucho más cuando se trata de un cuento de gran circulación y consumo”<sup>32</sup> (160). Esta lógica se puede extender al funcionamiento, en la narrativa hiperbreve, de una intertextualidad en el sentido amplio de “conjunto de relaciones que un texto literario puede mantener con otros, bien sea a nivel temático, [...] o bien a nivel formal” (Andrés-Suárez 2008, 81). “Estrategia para reducir el microrrelato a su mínima expresión” (Andrés-Suárez 2008, 79) apelando a la “biblioteca cognitiva” del lector y contando con su capacidad para “completar [el] trabajo” del escritor, la intertextualidad se convierte en “componente estructural que permite y fomenta la contracción textual y la astringencia lingüística” (104).

Se puede considerar que la transtextualidad de las miniaturas de *Casa de Muñecas* también se manifiesta bajo una forma de metatextualidad, entendida no como relación crítica o de comentario que une un texto a otro texto del que habla (Genette 1982, 11) sino como operación que incluye la relación de un texto con respecto a sí mismo, en el marco de un fenómeno que llama la atención del lector sobre “el funcionamiento del artificio de la ficción, su creación, su recepción y su participación a los sistemas de significación de la cultura”<sup>33</sup> (Lepaludier 2003). *Casa de Muñecas* presenta fragmentos donde la obra parece desdoblarse para volverse sobre sí misma, proponiendo una reflexión *sobre* –y *de*– la narración, la literatura, la textualidad y la ficción. En la colección, se mencionan varios géneros literarios (cuento y novela en “Indulto”, “Simulacro” y “Novela negra”), tipos de narraciones (“Leyenda urbana”) o textualidades (“Enciclopedia de testas ilustres”). Aunque bastante dispersa, la presencia de este léxico “meta-” (metaliterario, metanarrativo, metatextual), en particular en la sección “Biblioteca”, marca una forma de reflexividad. En “Novela negra”, la ironía del título, en completo desfase con la reducción textual, y la crítica de los estereotipos del género evocado sugieren con humor que el microrrelato, más ambicioso, se construye en contrapunto, en busca de la simbiosis textovisual ya analizada. A escala de la colección, hasta cierto punto, el omnipresente espejo “mime le processus de la représentation” (Louvel 2002), que cobra una dimensión casi mágica en “Abuela” (donde pintar, bosquejar y dibujar cosas “con lápiz de grafito” (42) las hace reales) y en “Sótano” (donde hablar de “la puerta pintada de un luminoso verde manzana”, describir “la cretona amarilla de las paredes”, dibujar “las coordenadas precisas” del “cuarto imaginario” (145) de donde nadie vuelve basta para crearlo). Asoma el valor casi performativo del lenguaje –sea pictórico sea textual–, esa dimensión autorrealizadora de la enunciación que aflora discretamente en el onomatopéyico título de “Toc”.

Lenguaje en acto, pero también ficción en acto, en cierto sentido, a través de la puesta en abismo conllevada por la representación (textual e icónica) de la casa de muñecas. “Duplication intérieure” (Dällenbach 1977, 31), “mise en réduction de l’histoire” (Louvel 2002), la estructura especular introduce un grado suplementario de

<sup>32</sup> Las traducciones son mías (“remplir le dé-narré”; “la référence à une fiction pré-existante réduit considérablement l’amplitude du monde. À plus forte raison lorsqu’il s’agit d’un conte de grande circulation et de grande consommation”).

<sup>33</sup> La traducción es mía (“le fonctionnement de l’artifice de la fiction, sa création, sa réception et sa participation aux systèmes de signification de la culture”).

ficción, con sus habitantes teóricamente escenificados por otros personajes, pese a su tendencia a autonomizarse. Así, los muñecos parecidos a “niños ahogados” que la criada sienta en las “sillas vacías” del texto epónimo participan de una metamorfosis espacial que va poblando “de sombras” (88) la pared. En “Palacio de muñecas”, la irrupción metaléptica de la realidad –intradiegética– exterior (el contexto guerrero) en la cena familiar de las muñecas pone de realce los dos niveles ficcionales cruzando el umbral entre ambos. Situándose en la estela de la portada, las imágenes que acompañan “Manderley en llamas”, “La mujer de rojo” y “Toc” exhiben precisamente una mirada exterior que contempla a los habitantes de la casa, mientras las ilustraciones de “Rosebud” y “Traiciones” ofrecen formas más originales de puesta en abismo (en la imbricación de las dos escalas en el primer caso, en la relación especular entre niña y muñeca en el segundo).

## 5) Espejo y microrrelato

El examen de la presencia del espejo a través de las representaciones diegéticas del objeto y de motivos vinculados, por una parte, y de su funcionamiento como generador de juegos de reflejos entre los componentes textual y visual de un relato, entre las miniaturas reunidas en la colección, y entre los microrrelatos y otros textos (o ellos mismos), por otra, revela una especularidad generalizada que refleja, a su vez, una tendencia del microrrelato.

Ceñido en su formato reducido, no se ensimisma, sino que siempre se relaciona con otra cosa, se desborda, se desdobra, espejea, absorbiendo elementos exógenos como para compensar su extensión limitada. En cierta medida, el espejo, fundamentalmente ambivalente, funciona igual, por ser un marco que abarca lo infinito: “los espejos siempre remiten [...] a un lugar otro, que no es el texto, fuese a la imagen del propio texto. Necesariamente ambiguo, el espejo cerrado por su marco permanece abierto por la labilidad del sujeto que en él se refleja”<sup>34</sup>, comenta Louvel (2002). La ambigüedad descrita coincide con la del microrrelato, a la vez cerrado y abierto, centrípeto y centrífugo.<sup>35</sup> “El espejo, forma-figura, refleja la forma del cuento: un componente, un estallido, que se puede captar en su totalidad en un espacio limitado, concentra en su superficie una figura finita del infinito, una visión del mundo, una sinécdoque. Abre perspectivas y por la perspectiva encierra una porción del mundo cuya inmensidad lo que escapa del marco sugiere”<sup>36</sup> (Louvel 2002). Trasladables a la tensión que caracteriza el microrrelato, estas palabras llevan a examinar los “bordes” de las miniaturas de Esteban Erlés: incipits y explícits, hitos que dan la impresión de que el texto empieza antes de las primeras palabras y termina –si es que termina– después de las últimas.

En la mayoría de los casos, los textos empiezan *in medias res* (“Primer plato”,

<sup>34</sup> La traducción es mía (“*les miroirs renvoient toujours [...] à un ailleurs du texte fût-ce à l'image du texte lui-même. Forcément ambigu, le miroir clos par son cadre, reste ouvert par la labilité du sujet qui s'y reflète*”).

<sup>35</sup> A diferencia de lo que afirma Lilian Elphick, para quien es “centrípeto y no centrífugo” (2019, 238), creo que sintetiza ambos movimientos, ambas fuerzas.

<sup>36</sup> La traducción es mía (“*Le miroir, forme-figure, reflète la forme de la nouvelle: un pan, un éclat, que l'on peut saisir en entier dans un espace limité, il concentre dans sa surface une figure finie de l'infini, un point de vue sur le monde, une synecdoque. Il ouvre des perspectives et par la perspective enferme une portion du monde dont l'immensité est suggérée par ce qui échappe au cadre*”).

“Seis dedos”, “Tierra en los ojos”...), con inicios sugestivos (como en “Indulto”, donde la mención de la “abuelita nueva” (113) alude a regalos anteriores, que probablemente también terminaron en la bañera) o engañosos (como en “La intrusa”, cuya primera frase –“Rezaste tanto que al final lo conseguiste” (159)– finge anunciar la llegada al mundo de la hermanita pero se reinterpreta a partir del final como la síntesis de las etapas de un proceso de muñequización mortífera). A modo de excepción, a quemarropa, el incipit de “Asado de domingo” lo dice todo: “El día que asamos a la abuela hacía frío” (96), suscitando expectativas de conocer el principio de la historia, satisfechas por la reconstrucción de esta en la continuación del texto.

En el otro extremo de las miniaturas, los finales, algunos correspondientes a la repetición (“Meditación de la sábana blanca”, “Tranvía de noche”)<sup>37</sup>, la inversión (“La condesita”, “Tierra en los ojos”) o la epifanía (“Leyenda urbana”, “Bienes muebles”) identificadas por David Lagmanovich (2017) entre otras marcas de cierre. Finales cerrados o abiertos, como “Sótano”, que acaba en la ambigüedad de su última frase (“No suelen volver” (145)), referencia al que ningún niño del vecindario se atreva a volver inoportunamente a casa de la abuela o, como sugerido antes, a la imposible vuelta del cuarto imaginario en que se anima a entrar. En cuanto a “Mudanzas”, más allá de las preocupaciones materiales y jardineras de la narradora, su final insinúa conflictos intrafamiliares, infertilidad o implícito reproche por un aborto natural: “Pero tú continúas posponiendo domingo tras domingo lo de trepar al roble y darle una capa de pintura a la casa de nuestros futuros hijos. Y me reprochas que a mí se me mueren irremediabilmente las flores. Siempre les he caído mal a las plantas” (171). Muchos son finales sorprendidos –que obligan al lector “a poner de su parte lo que la extrema síntesis del texto le escamotea” (Andres-Suárez 2008, 67)–, pero no necesariamente abruptos: sorprenden, a veces, únicamente por ser finales, como “Día de vivos”, cuyas últimas palabras, al terminar una frase de unas diez líneas, parecen diluirse en el blanco del espacio paginal restante. Pero todos invitan, siempre, a la relectura, llevándonos “a replantearnos” todo el relato (Andres-Suárez 2008, 67).

Esta forma de superación de los bordes textuales no es sino una manifestación relevante de la tendencia a la elipsis vigente a lo largo de cualquier microrrelato. Remitiendo, quizás, a ese “relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario” escondido en el “relato visible” evocado por Ricardo Piglia (1987, 127), los silencios y vacíos que agujerean las miniaturas ofrecen una libertad interpretativa indisociable de la obligación de reconstruir el relato oculto. Al combinar hiperbrevedad y narratividad mínima alrededor de la conjunción “y” (Gabbard 2017, 92), las doce palabras de “Carne fresca” exigen del lector que extrapole un antes y un después de la apertura del frigorífico y se interrogue, entre sospechas de canibalismo y reminiscencias de Barba Azul, sobre la identidad –humana o no– del narrador y del narratario (93). En “La niña sin madre”, la ambigüedad del referente del posesivo “su” (43) posibilita dos interpretaciones concurrentes cuya simultaneidad es fuente de una tensión que dificulta decidir quién de la niña o de la madre está muerta (Gabbard 2017). La perífrasis “solía rezar” (43), por su parte, denotando acción habitual, remite a las numerosas miniaturas con segmentos iterativos –como “Volver”, “Celosía”, “Sótano”...–, donde la repetición diegética no reproducida por el discurso, además de ser parte del *Unheimliche*, erige el

<sup>37</sup> El efecto de marco creado por el eco entre un principio y un final que cultivan la posibilidad de que narrador y narratario sean voces de ultratumba remite, una vez más, al espejo: “Le cadre de la nouvelle au schéma circulaire, qui boucle sur lui-même et invite au recommencement, fait plus subtilement résonner sa structure aurale copiée sur sa structure visuelle et symbolique, puisque la fin sonne l'écho du début, soit l'équivalent narcissique du reflet” (Louvel 2002).

texto como fragmento de algo más extenso.

Esta misma elipsis obra desde el título del microrrelato, otro umbral donde mucho se juega y que el lector, terminado el primer recorrido, vuelve a cruzar. Punto de partida de una especie de efecto bumerán, “guarda siempre una relación dialéctica con el texto” (Andres-Suárez 2008, 61), orientando la lectura a la vez que la despista, entregando información a la vez que la disimula.<sup>38</sup> Formados casi exclusivamente por sintagmas nominales (Andres-Suárez 2008, 62) (“Tres eran tres”, “Volver” y “Matando a Alodia” son las únicas excepciones), los títulos de Esteban Erlés cumplen papeles clave pero distintos. Si “Viuda del suicida”, al atribuir una identidad al Yo narrador, es imprescindible para descodificar el significado global del texto, la polisemia de “Reflejos negros” (referencia al nuevo color del vestido y a la sombra del padre muerto) solo surge después del punto final. En cuanto a “Terror doméstico”, la personificación y el protagonismo de la casa llevan a reinterpretar el valor del adjetivo tras la primera lectura. Treinta y ocho de los cien títulos son unilexicales, palabras aisladas que resuenan, como condicionadas por un eco, cristalizando personajes más o menos familiares (“Rosaura”, “Isobel”), lugares más o menos cotidianos (“*Toilette*”, “Sótano”), fenómenos más o menos triviales (“Mudanzas”, “Hipotermia”, “Paradoja”), objetos falsamente inocentes (“Sopa”, “Tarta”). Siempre al alcance de la vista, pero inexorablemente tramposos, los títulos bumerán de *Casa de Muñecas* desencadenan su propia relectura, preparando tantas reinyecciones de significado como recorridos textuales posibles.

Engendrada por la elipsis practicada en todos los microrrelatos de *Casa de Muñecas*, la relectura converge con esa lectura “rumiante”<sup>39</sup> recomendada por la escritora. Complicidad y participación del lector en el proceso de recepción son los requisitos para abordar textos que presentan una transtextualidad constitutiva: las miniaturas de la colección no dejan de cruzar sus propios bordes. Conectándose con las ilustraciones, vinculándose entre sí (en el marco de la colección), al peritexto, a obras anteriores o hasta a sí mismos (cuando el relato se desdobra a partir del final, revelándose, mediante la relectura, *otro* relato), los textos parecen condenados a *trascenderse*.

La tensión de las miniaturas entre reducción formal definitoria y trascendencia textual inherente remite a la ambigüedad del fragmento: “el fragmento no deja de remitir a una especie de *continuum* utópico, [...], de decir mucho más de lo que parece, de señalar el espacio en blanco que lo rodea como el lugar de una búsqueda necesaria y fecunda”<sup>40</sup> (Lafon 1997, 14-15). Este *continuum* utópico puede vislumbrarse en los intersticios de la colección que reúne las piezas narrativas. En cierta medida, la *mise en recueil* llega a compensar la indefectible apertura del microrrelato, reduciendo la indeterminación de lo no dicho.<sup>41</sup> La ambivalencia del fragmento textual se plasma en el

<sup>38</sup> Andres-Suárez reformula las palabras de Basilio Pujante: el título “se basa en la elipsis y en la ambigüedad y su función estriba en estimular la sensibilidad del lector y en darle información y a la vez ocultársela” (2008, 62).

<sup>39</sup> “Abrir un libro como quien abre una caja de bombones. Leerlo saboreando bien cada palabra [...]. Seguir pensando en él cuando ya lo hemos masticado entero. Seguir preguntándonos sobre lo que nos contó, aunque haya pasado tiempo desde que lo digerimos” (Esteban Erlés 2018, 216).

<sup>40</sup> La traducción es mía (“*le fragment ne cesse de renvoyer à une espèce de continuum utopique, [...], d'en dire plus long qu'il n'y semble, de désigner l'espace blanc qui l'entoure comme le lieu d'une quête nécessaire et féconde*”).

<sup>41</sup> Me inspiro en los comentarios de Álvares, que identifica tal funcionamiento en la serie de microcuentos de Zárate: “la série contribue à réguler le rapport inversement proportionnel entre quantité textuelle

motivo recurrente de la parte separada del cuerpo (Fabre 1992, 217), caso ejemplar de ruptura del principio de identidad propicio para la emergencia del *Unheimliche*. Relatos de mutilaciones (“Pedazos de amor”, “Intimidación con el muñeco”) y decapitaciones (“Centrifugado”, “Enciclopedia de testas ilustres”), asimilaciones del cuerpo a un mecanismo cuyos órganos defectuosos se sustituyen por piezas de recambio (“Otra”, “La niña fea”) o a una estatua de “trozos” progresivamente talados por “un médico compasivo” (110) reflejan la fragmentación textual, y su copresencia en la colección quizás contrarreste la pérdida. También evocan la factura de la muñeca, hecha de piezas desmontables, como recuerdan, en algunas ilustraciones, las juntas ostensibles entre miembros y torso (“Retrato de familia”, “Sopa”, “Novela negra”), teniendo en cuenta que el mismo microrrelato (o el cuento) puede definirse como “detachable piece” (Louvel 2011).

Tanto en el espejo como en el microrrelato, estalla la clausura. En las miniaturas, esta propensión pasa por una transtextualidad proteica imitada por las cuatro ilustraciones que se desbordan de su marco inicial. Asimismo, los microrrelatos invaden el peritexto, saturado narrativamente por epígrafes liminares y finales, textos merecedores de un espacio plenamente textual.

## 6) Distorsiones fantásticas

Las afinidades funcionales entre microrrelato y espejo se bifurcan para involucrar un tercer vértice, de corte genérico. La omnipresencia del espejo, a la vez motivo y mecanismo, denota una “estética de la distorsión y de la transgresión” (Calvo Revilla 2019, 128) que corresponde a lo fantástico tal como lo practica Esteban Erlés. La dualidad intrínseca del espejo, a la vez fiel (restituye y reitera) y deformante (representa, reduce a dos dimensiones e invierte), reproduce la del *Unheimliche*. Lejos de ser pasivo, el espejo refleja lo que se le presenta distorsionándolo, tornando lo familiar en extraño, funcionando como revelador de *otra* realidad. Recordando los espejos convexos del Renacimiento, que desvelan lo que escapa del campo visual, permite “acceder al más allá de lo visible”<sup>42</sup> (Louvel 2002), exponer el desarreglo de un mundo que, más allá de las apariencias, “no funciona como creíamos” (Roas 2011, 107). Los textos iluminan los “lados oscuros y ángulos inquietantes” (Calvo Revilla 2019, 115) de la cotidianidad esbozando cómo se concreta el potencial mortífero de un juego infantil (“El columpio”), cómo el inexplicable cambio de color de la guardarropa despierta deseos asesinos (“Destino”). Unos acontecimientos insólitos que irrumpen en lo familiar, inauditas lógicas vigentes contra todo pronóstico contribuyen a “desestabilizar al lector [...] desautomatizando la percepción de lo real y potenciando la comunicación con las fobias” (Calvo Revilla 2019, 123). En lo fantástico de Esteban Erlés, esta oscuridad se tiñe de un humor negro que distancia el horror, como en “Sopa”, donde el accidente doméstico por antonomasia (el ahogamiento de una niña en el plato de su madre) evidencia las grietas de una sociedad en la que las conveniencias priman sobre los lazos familiares. Tal coincidencia de la función reveladora del espejo con lo fantástico hasta se puede extender a la literatura entendida como “ejercicio [...] de plasmación libre de todo lo que en la realidad no tiene cabida”, que permite a la

---

minimale [...] et amplitude maximale du monde induit [...]. Par son effet de répétition [...], [elle] fournit un principe de cohésion qui réduit le degré d'indétermination du monde, en lui donnant un contour qui permet au lecteur de se repérer tant soit peu” (2013, 159-60).

<sup>42</sup> La traducción es mía (“accéder à l'au-delà du visible”).

escritora “pensar en las zonas más sombrías, en las tinieblas del ser humano” (Esteban Erlés 2018, 214).

Motivo, estructura, relación transtextual, imagen del funcionamiento micronarrativo y fantástico, la especularidad, en *Casa de Muñecas*, es ubicua y multiescalar. El sinfín de juegos de reflejos que se despliegan configuran una obra caleidoscópica que no para de espejear, hasta generar una impresión de *déjà vu* (y/o *déjà lu*), paramnesia tan molesta como placentera que recuerda, de nuevo, el *Unheimliche* freudiano. Libro trampa, que el lectoespectador no puede dejar de mirar bajo ángulos distintos, *Casa de Muñecas* cautiva –atrae y captura. Quien se atreva a recorrer sus páginas termina preso de la oscilación formal del espejo estructurante, traducción del *Unheimliche* que abre al descubrimiento de la presencia de lo inquietante dentro de lo familiar, a la revelación de lo oscuro. Al reunir, reflejándolos, fantástico –cuya estructura dialéctica o tensión intrínseca entre dos concepciones de lo sobrenatural Fabre metaforiza por el “espejo de brujas” (1992, 81-82)– y microrrelato, el espejo consolida la fecunda afinidad entre ambos géneros, que comparten incertidumbre, rarefacción del referente y alto grado de literariedad.<sup>43</sup> La doble correspondencia dibuja un triángulo especialmente sólido y coherente que convierte ese “espejo impertinente” desfamiliarizador que es *Casa de Muñecas* en logradísima y discreta manifestación de una literatura elevada al cubo, para mayor –e, valga el oxímoron, incómodo– disfrute del lector.

## Referencias bibliográficas

- Álvares, Cristina. “La microfiction comme métamorphose du conte: éclatement narratif et transfictionnalité dans *Petits Chaperons*, de José Luis Zárate”. *Carnets V, Métamorphoses littéraires* (mayo de 2013): 143-163. <https://doi.org/10.4000/carnets.8382> (consultado el 22/06/2021)
- Andres-Suárez, Irene. *El microrrelato español: una estética de la elipsis*. Palencia: Menoscuarto. 2008.
- Bustamante Valvuela, Leticia. “*Casa de Muñecas*, de Patricia Esteban Erlés”. *Fix100. Revista hispanoamericana de ficción breve* 5 (2015): 115-118. [https://issuu.com/alexanderf/docs/fix100\\_5\\_enero\\_2015](https://issuu.com/alexanderf/docs/fix100_5_enero_2015) (consultado el 22/06/2021)
- 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 Carmen Morán Rodríguez. Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Warszawa, Wien: Peter Lang Publishing Group, 2019. 113-132.
- Calvo Revilla, Ana. “Microrrelato hipermedial: hibridismo semiótico en la obra de Patricia Esteban Erlés”. *Co-herencia* 33 (julio-diciembre de 2020): 101-131.
- Campra, Rosalba. “Lo fantástico, una isotopía de la transgresión”. *Teorías de lo fantástico*. Ed. David Roas. Madrid: Arco Libros, 2001. 153-191.
- Castro, Antón. “Cuentos de fantasmas, de locura y de muerte”. *Heraldo*, 14 de septiembre de 2012. <https://www.heraldo.es/noticias/ocio->

<sup>43</sup> “la forme brève serait un enjeu et un emblème d’achèvement textuel, de littérarité”, escribe Michel Lafon (1997, 15), cuando Fabre asimila lo fantástico a “la Littérature au carré” hablando en particular de “grossissement du procès fictionnel” (1992, 273).

[cultura/2012/09/14/cuentos-fantasmas-locura-de-muerte-204110-1361024.html](https://doi.org/10.1163/9789004366206_004)  
(consultado el 22/06/2021)

- Constantin, Danielle. “Les maisons de poupées: regard sur un dispositif, de Albert V de Bavière aux jeux vidéo”. *La miniature, dispositif artistique et modèle épistémologique*. Dir. Isabelle Rousset-Gillet y Évelyne Thoizet. Brill, 2018. 41-51. [https://doi.org/10.1163/9789004366206\\_004](https://doi.org/10.1163/9789004366206_004) (consultado el 22/06/2021)
- Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.
- Elphick, Lilian. “El cuac del MR”. *Microtextualidades. Revista Internacional del microrrelato y minificción* 5 (2019): 235-238.
- Escandell Montiel, Daniel. “El anclaje textovisual de los memes”. *Elogio de lo mínimo: estudios sobre microrrelato y minificción en el siglo XXI*. Ed. Ana Calvo Revilla. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2018. 243-254.
- Esteban Erlés, Patricia, y Sara Morante. *Casa de Muñecas*. Madrid: Páginas de Espuma, 2012.
- Esteban Erlés, Patricia. “Entrevista a Patricia Esteban Erlés y Sara Morante por *Casa de Muñecas*”, de Benito Garrido. *Culturamas*, 10 de octubre de 2012. <https://www.culturamas.es/2012/10/10/entrevista-a-patricia-esteban-erles-y-sara-morante-por-casa-de-munecas/> (consultado el 22/06/2021)
- Esteban Erlés, Patricia. “Entrevista a Patricia Esteban Erlés”, de Gonzalo Jiménez Tapia. *Microtextualidades. Revista Internacional del microrrelato y minificción* 3 (2018): 212-216.
- Fabre, Jean. *Le miroir de sorcières: essai sur la littérature fantastique*. Paris: José Corti, 1992.
- Freud, Sigmund. “Lo siniestro”. *Obras Completas*, t. VII. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973.
- Gabbard, R. Tyler. “Cognitive Approach to Sinister, Very Short Fiction in *Casa de Muñecas*”. *Spanish and Portuguese Review* 3 (2017): 87-98.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- Genette, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.
- Gris, Fabien. “La référence cinématographique dans la littérature contemporaine française: la mémoire comme carrefour intersémiotique”. *Fabula / Les colloques, Circulations entre les arts. Interroger l'intersémiotité*, 2016. <http://www.fabula.org/colloques/document3937.php> (consultado el 22/06/2021)
- Lafon, Michel. “Pour une poétique de la forme brève”. *América: Cahiers du CRICCAL* 18, t. 1, *Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique Latine de 1850 à nos jours: poétique de la forme brève* (1997): 13-18.
- Lagmanovich, David. *Abismos de la brevedad. Seis estudios sobre el microrrelato*. México: Universidad Veracruzana, 2017.
- Lepaludier, Laurent. “Introduction”. *Métatextualité et métafiction: théorie et analyses*. Dir. Laurent Lepaludier. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2003. 9-13.
- López-Pellisa, Teresa, y Ricard Ruiz Garzón. “Introducción. Las hijas de Metis”. *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Eds. Teresa López-Pellisa y Ricard Ruiz Garzón. Madrid: Páginas de Espuma, 2019. XI-XXXI.
- Louvel, Liliane. “Substituts du pictural I. Jeux iconotextuels: le miroir en texte”.

- Texte/Image: images à lire, texte à voir*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2002. Pp. 45-94. <https://books.openedition.org/pur/40827?lang=fr> (consultado el 22/06/2021)
- Louvel, Liliane. “‘A Skilful Artist has Constructed a Tale’ Is the short story a good instance of ‘word/ image’? Towards intermedial criticism”, *Journal of the Short Story in English* 56 (primavera de 2011). <https://journals.openedition.org/jsse/1140> (consultado el 22/06/2021)
- Mora, Vicente Luis. *El lectoespectador*. Seix Barral, 2012.
- Morante, Sara. “Entrevista a Patricia Esteban Erlés y Sara Morante por *Casa de Muñecas*”, de Benito Garrido. *Culturamas*, 10 de octubre de 2012. <https://www.culturamas.es/2012/10/10/entrevista-a-patricia-esteban-erles-y-sara-morante-por-casa-de-munecas/> (consultado el 22/06/2021)
- Morante, Sara. “Entrevista a Sara Morante”, de Gonzalo Jiménez Tapia. *Microtextualidades. Revista Internacional del microrrelato y minificción* 4 (2018): 212-215.
- Noguerol, Francisca. “Minificción e imagen: cuando la descripción gana la partida”, *La era de la brevedad, el microrrelato hispánico*. Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. Palencia: Menoscuarto Ediciones, 2008. 183-206.
- Piglia, Ricardo. “El jugador de Chejov. Tesis sobre el cuento”. *América: Cahiers du CRICCAL 2, Techniques narratives et représentations du monde dans le conte latino-américain* (1987) : 127-130.
- Roas, David. *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma. 2011.
- Saint-Gelais, Richard. *Fictions transfuges: la transfictionnalité et ses enjeux*. Paris: Seuil, 2011.
- Thérenty, Marie-Ève. “Le recueil contre la revue”. *Recherches & Travaux* 70 (2007): 29-38. <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/175> (consultado el 22/06/2021)